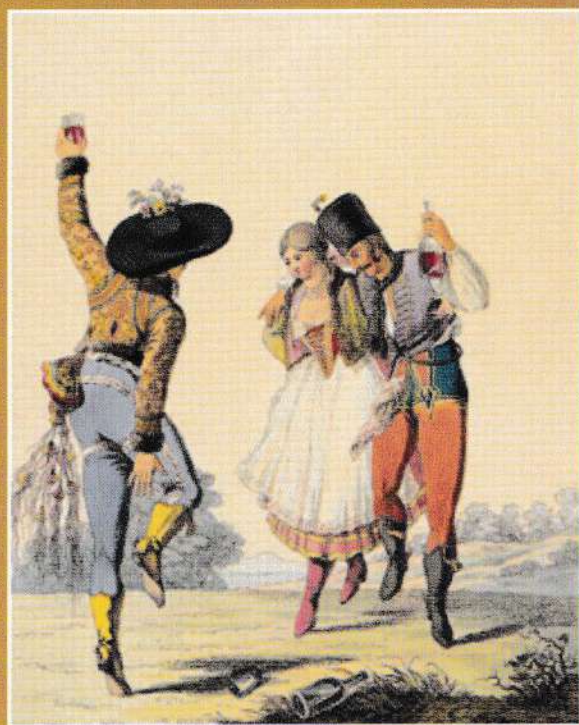


TÁNCHAGYOMÁNY:
ÁTADÁS ÉS ÁTVÉTEL

DANCE:
TRADITION AND TRANSMISSION

*Tanulmányok Felföldi László köszöntésére
Festschrift for László Felföldi*



TÁNCCHAGYOMÁNY:
ÁTADÁS ÉS ÁTVÉTEL

DANCE:
TRADITION AND TRANSMISSION

*Tanulmányok Felföldi László köszöntésére
Festschrift for László Felföldi*



Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék
Szeged, 2007

Szegedi Tudományegyetem, Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék
Felelős kiadó: Barna Gábor

Megjelent a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Borító / Cover picture:

„Vígán táncoló magyarok.” Bikessy – Heimbucher rézmetszet sorozatából. 1816
“Joyfully Dancing Hungarians” from the Bikessy–Heimbucher series of engravings. 1816

Hátsó borító / Back cover:

„Egy magyar verbunkos dudás.” Bikessy–Heimbucher rézmetszet sorozatából. 1816
“A Hungarian Recruiting Bagpiper” – from the Bikessy–Heimbucher series of engravings.
1816

Szerkesztette / Edited by

Barna Gábor, Csonka–Takács Eszter, Varga Sándor

A szerkesztők munkatársai / Editorial assistants:

Felföldi Edit, Gatti Beáta, Szőkéné Károlyi Annamária


Nyelvi lektor / Language editor:

Sue Foy

© Szerzők / Authors

© Szerkesztők / Editors: Barna Gábor, Csonka–Takács Eszter, Varga Sándor

ISBN 978-963-482-849-5

Nyomás és kötés:
 Kiadó és Nyomda
Felelős vezető: Fonyódi Ottó

TARTALOM – CONTENTS

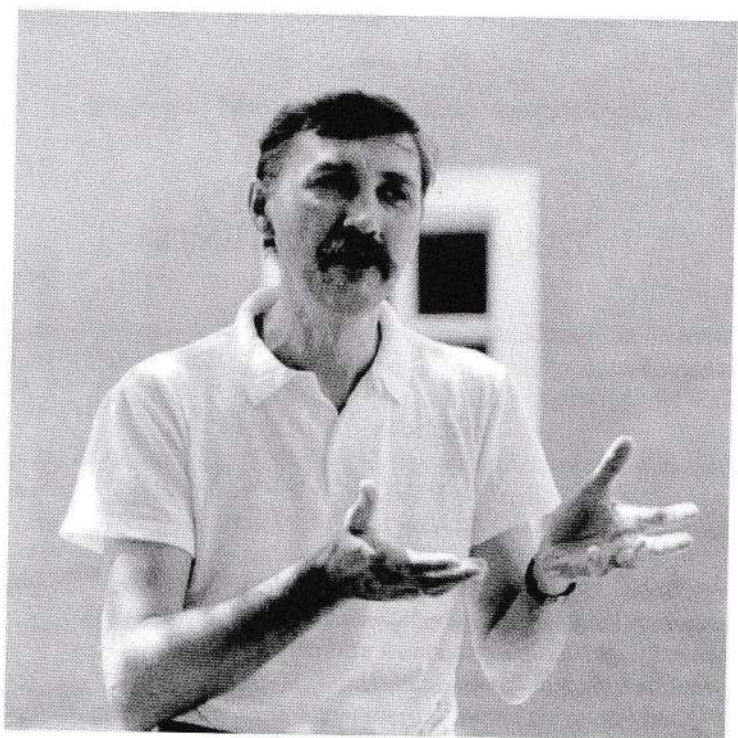
<i>Varga Sándor</i> : Felföldi László köszöntése	7
<i>Anca Giurchescu</i> : Laudation	11
Felföldi László bibliográfiája	15

TÁNCBAGYOMÁNY: ÁTADÁS ÉS ÁTVÉTEL

<i>Andrásfalvy Bertalan</i> : Gondolatok a táncról és a tánckedvről	25
<i>Könczei Csongor</i> : A kalotaszegi cigánymuzsikuskok táncalkotó és -alakító szerepének vizsgálatáról. Szempontok az erdélyi hagyományörző cigányzenészek táncstudásának kutatásához.	33
<i>Ratkó Lujza</i> : Azért jöttem ide karikázni... A nagybőjti karikázó tartalmi elemzése	43
<i>Dóka Krisztina</i> : Paraszti táncterminológia – táncos tudat	53
<i>Varga Sándor</i> : Táncosok és zenészek közötti kapcsolat a Mezőségen	83
<i>Fügedi János</i> : Az érintő gesztusok időegység írásmódja	101
<i>Misi Gábor</i> : A Lábán-kinetográfia egy számítógépes reprezentációja kereséshez és más műveletekhez.	117

DANCE: TRADITION AND TRANSMISSION

<i>Mats Nilsson</i> : Music and dance – a chaotic meeting?	141
<i>Georgiana Gore</i> : From village to festival: an example of the construction of canons of correct performance.	155
<i>Egil Bakka</i> : Nordic strategies in folk dance transmission	165
<i>Colin Quigley</i> : Here lies Mr. Farsang. A magyar carnival eulogy in Transylvania	177
<i>Tvrtko Zebec</i> : Tanac dances from the island of Krk: different contexts, aesthetics, learning.	217
A kötet szerzői/List of contributors	227



Fereshti Lami

FELFÖLDI LÁSZLÓ KÖSZÖNTÉSE

VARGA Sándor

A magyar néptánc kutatás és néprajztudomány jeles képviselőjét, az idén hatvan éves Felföldi Lászlót köszöntöm ezzel az írással. Pályatársai, kollégái körében nagy tiszteletnek örvend. Szerénysége, barátságossága és megalapozott szakmai tudása sok tiszteletet szerzett a magyar néptánc kutatásnak, itthon csakúgy, mint külföldön.

Egyetemi éveit Szegeden, a József Attila Tudományegyetemen töltötte. 1972-ben szerzett diplomát, angol–oroszl nyelv és irodalom szakokon. Ugyanitt szerezte egyetemi doktori fokozatát 1984-ben, a Maros-menti szerbek tánc kultúrájáról írt disszertációjával osztatlan elismerést váltott ki szakmai körökben. 1973-tól 1983-ig néprajzos-muzeológusként a Csongrád Megyei Múzeumok Igazgatóságához tartozó makói múzeumban dolgozott. Néptánc iránti érdeklődése már általános iskolás éveiben megmutatkozott, később az egyetemi táncsoportnak is aktív tagja volt. 1970-ben került kapcsolatba Martin Györggyel, az ő biztatására kezdett el foglalkozni néprajzi gyűjtéssel.

1984-től munkatársként, 1985-től tudományos titkárként dolgozott az MTA Zenetudományi Intézetében. A budapesti pályakezdés nem volt mentes a nehézségektől, a legnagyobb megmérettetés azonban csak ezután következett. Martin halála után, 1983-ban Pesovár Ernő vette át a Táncosztály vezetését, majd az ő nyugdíjba vonulása után, 1989-ben Felföldi Lászlót választották vezetőnek. Az osztályra háruló feladatokat felosztva rá a kéziratár rendezése maradt, később a Népzenei Archívum vezetői posztját is ő látta el egy ideig.

Környezetéből kevesen bíztak abban, hogy képes megbirkózni a Martin György monumentális szellemi örökségének terhével. Saját és közvetlen munkatársai erejére támaszkodva megpróbálta lezárni a torzóban maradt életművet. A táncos egyéniség kutatás területén nemzetközileg is elismert eredményeket ért el. A négy évig tartó, magyarózdai kutatás alapján megírt PhD disszertációja és több kiváló tanulmánya is ebben a tárgykörben született. Martin György kéziratának kiadásával, az általa és munkatársaival szerkesztett és 2004-ben kiadott, *Mátyás István 'Mundruc'. Egy kalotaszegi táncos egyéniség vizsgálatára* című kötettel rendkívül rangos Pitré-Salomone Marino díjat nyert.

Ugyanakkor ő volt az, akinek fel kellett ismernie: elmúlt egy periódus, új utakat, új koncepciót kell keresni, amiben az aktuális kérdésekkel foglalkozó tánc kutatók is megtalálják helyüket. Ezt kollégái közül többen megkérdőjelezték, félve attól, hogy a nagy elődök félbe-

hagyott életműve elvész. Felföldi László figyelme megoszlik a két feladat között, ezáltal óriási munkát vállal magára. Minden beszélgetésünkből kiderül, hogy állandóan szem előtt tartja a magyar néptánc kutatás hagyományainak megfelelő, hátra maradt feladatokat: tervezi a további egyéniségmonográfiákat. Jelenleg a lőrincrévi származású Karsai Zsigmond kötetének, a Népművészet énekes-táncos mestere és festészeti életművének kiadása és az „Ugrós-monográfia” nyomdai kéziratának az elkészítése a legfontosabb munkája, Pesovár Ernőnek, mint főszerkesztőnek irányításával. Gondolkodik a Kárpát-medence táncdialektusainak és tánc típusainak különálló monográfiáin is. Más részről fontosnak tartja egy-egy közösség tánc kultúrájának megírását, amelyekben a magyar tánc kutatásra eddig jellemző strukturális, történeti irányultságot kiegészítve, a jelen kutatást és ezzel párhuzamosan a funkcionalista szempontokat is nagy szerephez juttatná. Talán ha egyszer a közös, Hosszúhetényben végzett terepmunkáinknak is beérik a gyümölcse... A jelen kutatásra külföldi kapcsolatai ápolása során nyert példák is ösztönzik: a Volgamenti népeknél, Törökországban, valamint a Bánságban végzett terepmunkái hasznos tapasztalatokat hoztak számára.

Pályatársai által leginkább elismert munkái a táncos témájú ikonográfia tánc történeti forrásként történő elemzése, valamint a *Magyar Kódex*ben megjelent, kiváló tánc történeti összefoglalók megírása, ami lényegében összegzése az eddigi áttekintéseknek. A magyar és a nemzetközi etnológiai, tánc- és kultúrtörténeti irodalom alapos ismerete mellett a szegedi egyetemi évek alatt, orosz és angol szakok berkeiben szerzett széleskörű olvasottsága segítette ezekben a munkákban. Tudományos munkáját jó memóriája és pontos, lépésről-lépésre való gondolkodás segíti. Saját kutatásai mellett szerkesztői munkássága is példaértékű, mindezt publikációs listája is bizonyítja.

Más, a néptánc kutatáshoz csak közvetve kapcsolódó feladatokat is vállal. A hangszeres népzenevel kapcsolatos kiadványok gondozása mellett az ő nevéhez fűződik Magyarország az UNESCO által fémjelzett, szellemi kulturális örökségvédelem oktatásának megszervezése. Valószínűsíthetően a későbbi intézményi háttér megteremtésében is jelentős szerepet vállal majd. Itt kell megemlíteni a Gombos Andrással együtt összeállított és szerkesztett kiadványt, a magyar tánc folklór szellemi örökségét reprezentáló, Népművészet Táncos Mestereiről szóló kötetet. Egykori egyetemével sem szakadt meg a kapcsolata. A kulturális örökségvédelem, valamint a tánc folklórisztika-táncantropológia oktatásához a Szegedi Tudományegyetem Néprajz és Kulturális Antropológia Tanszéke 1994-től biztosít intézményes oktatási keretet.

Felföldi László azon tudós egyéniségek egyike, akik saját tudományágukat magas szinten művelik és annak anyagi és személyi háttérét is meg tudják szervezni. Szakmájának szintje egy személyben szerez utánpótlást, kiváló tudányszervező képességét bizonyítja az Európai Folklór Intézet megalakulásában játszott fontos szerepe is. De nemcsak az intézményépítésben, hanem azok megtartásában, működtetésében is óriási szerepe van. Számos sikeres pályázat elkészítése és végigvezénylése kötődik nevéhez, így a lassan ellehetetlenülő néptánc tudománynak évek óta óriási szolgálatot tesz. Óriási kapcsolathálót tart fent világszerte. Tagja számos magyar és nemzetközi tudományos társaságnak, szakmai programoknak. 2006-óta elnöke az International Council for Traditional Music etnokoreológiai tagozatának. Nevéhez fűződik a Magyar Etnokoreológiai Társaság megalapítása is 2007 tavaszán. Ez a társaság elnökévé is választotta. Rendszeresen részt vesz szakmai konferenciák szervezésében, magyar és európai egyetemeken vállal oktatást.

Kitűnő szakmai kapcsolatokat működtet és ápol, mindenkivel mindenkor szóba áll. Munkatársai gyakran fel is használják kiváló „villámhárító” képességeit. Jó emberismerete, közvetlensége és emberszeretete egyébként a terepmunkában is segíti.

A már említett utánpótlás nevelést is szinte egyedül oldotta meg eddig. Nagyon jó a kapcsolata diákjaival, a táncház mozgalom tagjaival. Közülük kerültek ki azok az emberek, akik a tudomány közelében maradtak, akiket mind a mai napig képes lelkesíteni, és az önálló munkára bízni.

Ilyen sokrétű és nagy mennyiségű feladat ellátása és a hatalmas kapcsolatháló fenntartása azonban meghaladja az egyes ember teljesítőképességét. Sok kollégájához hasonlóan Felföldi László is nehezen szervezi szabadidejét, „nagy teherbírású” családi háttér nélkül lehet, hogy nehéz feladatokat állítana elé az élet. Ily módon a köszöntés nem csak neki, de a családjának, elsősorban türelmes feleségének, Klára asszonynak is szól. Felföldi László köztisztviselői, kétkezi munkás családból, magyar és szlovák felmenőktől származik. Kettős identitását mind a mai napig büszkén őrzi, feleségével és három gyermekével gyakran tesznek „gyökér túrákat” (az elnevezés tőlük származik), amelyek során felkeresik balassagyarmati és gyomaendrődi rokonaikat. Gyermekei közül Edit lánya örökölte a tánc és a néprajz szeretetét, Ágnes a finnugor népek iránti érdeklődést, Laci fia, pedig zenei érzékét.

Munkásságát 1997-ben a Magyar Köztársaság Érdemkeresztje Ezüst fokozatával ismerték el. 2002-óta a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének tudományos igazgatóhelyettese. 2007 augusztusában a Magyar Köztársasági Érdemrend Lovagkeresztjével tüntették ki.

Egyik kollégája találóan jellemezte: „Laci nagyon jó tudományos szervező alkat. A szolgálat és nem az önmegvalósítás jellemző rá.” Példa értékű az a szemléletmód, ami mára már ki-veszőfélben van: alázat a tudomány és az élet iránt. Ez az, ami jellemzi Felföldi Lászlót, a tudóst, a tanárt és az embert.



LAUDATION

Anca GIURCHESCU

"Transmission and maintenance of dance knowledge and practice" is a most appropriate theme for the Festschrift issued to honour László Felföldi. He is a scholar with outstanding capacities, dedication, a great personality, and one who has contributed to the progress of ethnochoreology with its theoretical dawn at the opening of this millennium.

Continuity, however, is an implicit condition for a successful process of transmission in all domains of scholarship activity. One of the scientific aims of Dr. László Felföldi has been to carry on the rich and inspiring heritage left by his famous predecessor György Martin. In Martin's books, articles, and notes, there are still many ideas for new and exciting approaches to dance research. It is important to stress that Dr. Felföldi has assured the continuity of Martin's strong belief that "the dance (ethnographic) material, recorded with rigorous standards, is much more valuable than its interpretations, which may always be challenged". He has succeeded in building an impressively rich, well organized and modern dance archive at the Institute of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences [HAS] that is a model for any similar archive in Europe and around the world.

His many and important contributions are in the framework of Hungarian ethnochoreology, such as research dedicated to national minorities in Hungary and Hungarian minorities living beyond Hungary's borders. He has also contributed to comparative research on dance traditions of the Finno-Ugric and Turkic populations of the Volga Region. Dr. Felföldi's scientific work is not only significantly important in the present, but also for the future development of ethnochoreology on a world-wide scale.

A member of the ICTM Study Group on Ethnochoreology since 1987, Dr. László Felföldi attracted respect of colleagues from the very beginning, and became one of the leading members of the group. Showing a diversified range of interests in dance research, from history to structural analysis, from fieldwork ethnography to dance revival and to the use of tradition, Dr. Felföldi became a member of several working Sub-Study Groups: Iconography, Dance Structural Analysis, Field Research Theory and Methods, Revival and Round Couple Dances of the 19th century. His capacity to dedicate much energy, interest and creativity to each of these domains is impressive.

Creativity is one of the terms that characterises Dr. Felföldi's contribution to the development of ethnochoreology. By widening the theoretical framework, he seeks to introduce an anthropological dimension to dance research. According to Dr. Felföldi, research should be directed equally to dance structure and its relationship with other artistic means, and dance as the expression of a community with all its historical, social-political and cultural implications. Of proposals for new perspectives on different subjects Dr. Felföldi's situates a focus on both the dance performer and the "dancing community," especially the complex relationship between the dancer's creativity and collective knowledge.

The scientific personality of Dr. Felföldi encompasses an inspired initiator, organizer and leader of many institutionalized activities and projects. He aims to disseminate dance research at an academic level especially for students and young researchers. Transmission of dance knowledge between generations and the possibility of connecting and comparing different perspectives of dance research are goals that animate Dr. Felföldi's initiative, which involve primarily members of the ICTM Study Group on Ethnochoreology. He conceived and organized the seminar for "Young Ethnochoreologists" (later named the seminar for "New Ethnochoreologists") that was hosted for the first time by the Institute of Musicology of HAS in Budapest. This project developed in time into an intensive academic program (Erasmus) for specialized training in ethnochoreology and dance anthropology involving teachers and students from several European universities.

In 1990, when our ICTM Study Group on Ethnochoreology was entering into a stage of structural changes (from a small and rather homogeneous group to an open world-wide membership), the 16th Symposium was organized by Dr. Felföldi at the Institute of Musicology in Budapest in the memory of György Martin (on the 60th anniversary of his birthday). This symposium contributed significantly to enforce the Study Group's stability and to design the means for its future development. In this respect the creation of working nuclei in the form of Sub-Study Groups dedicated to important aspects of dance research has played a determining role. After a span of twelve years, the 22nd Symposium of the Study Group on Ethnochoreology was organized by Dr. Felföldi in Szeged, Hungary. This meeting celebrated the 40th anniversary of its foundation, under the theme "Dance and Society." We thank Dr. Felföldi (and his collaborators) not only for the generous, elegant and efficient way, which characterised the symposium and all the other meetings he organized, but also for his editorial effort in publishing the proceedings of these scientific manifestations that offer a source of necessary and helpful information for further research.*

Beyond all the tangible facts, which enhance the current development in ethnochoreological studies, he became in 2006 the Chair of the ICTM Study Group for Ethnochoreology. This leading position is characterized by his warm friendship, kindness,

* *Essays on folk dance and folk music from central and eastern Europe. Acta Ethnographica Hungarica* 39, volume 1-2 (1995), László Felföldi (guest editor), Budapest; *Authenticity: Whose tradition?* (2002), László Felföldi, Theresa J. Buckland (editors), Budapest; *Dance and society* (2005), Elsie Ivancich Dunin, Anne von Bibra Wharton, László Felföldi (editors), Budapest: Akadémiai Kiadó, European Folklore Institute. In addition Dr. Felföldi made possible the publication of a resource book on dance structure, entitled *Dance structure: perspectives on the analysis of human movement* (2007), Adrienne Kaeppeler, Elsie Ivancich Dunin (editors), Budapest: Akadémiai Kiadó.

modesty, generous intellect, and by his sense of humor. He opens a precious affective dimension that guarantees an easy and efficient collaborative work in the future.

In the remainder of these introductory and appreciative words, I will be more personal and recall the unique fieldwork experiences with László Felföldi and János Fügedi that marked my very first encounter with the Romanian realities, after eleven years of absence from Romania. Working in villages with mixed populations (*Romanian, Hungarian and Romani*) along the Mureş Valley [in Transylvania], I had the strange feeling of re-enacting a project conceived with György Martin in the mid-1970s, though the project had been turned down at the time by the Romanian officials. I had the chance (as fieldwork situations always offer) to go beyond the screen of formal behavior and to discover and to deeply appreciate László Felföldi as a gifted researcher. His unlimited curiosity is supported by in-depth inquiries, with a well organized mind, supported by the systematic recording of information. His dialogue with people is well focused, relaxed and warm, reflecting a real interest for the answers of the interviewed person. Respectful and with great diplomatic feeling, László Felföldi is always in perfect control in any kind of situation. Mutually sharing our knowledge and confronting our points of view in long lasting discussions, I had in László Felföldi a supporting colleague and friend who helped me to re-connect with my own tradition, with an expanded perspective.

At this very special occasion I would like to express our gratitude for Dr. Felföldi's inestimable contribution to the transmission and development of ethnochoreology, within and beyond the framework of the ICTM Study Group on Ethnochoreology and wish him to continue along the same path and with the same boundless energy and enthusiasm for many, many more years.



FELFÖLDI LÁSZLÓ BIBLIOGRÁFIÁJA
LIST OF PUBLICATIONS: LÁSZLÓ FELFÖLDI

ÖNÁLLÓ TANULMÁNYOK, CIKKEK
ESSAYS, STUDIES, ARTICLES

1974

Csongrád megyei gyermekjáték kutatás. *Somogyi Könyvtári Műhely* 3. 321–327. Szeged.
A Békés és Csongrád megyei disznótóri szokások dramatikus mozzanatai. *Ethnographia* 85.
469–578.

1975

Írásos dokumentumok egy mezőváros táncéletéből. *A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve* 1974
(75) 1. 65–76. Szeged.

1976

Keresztelő, lakodalom, temetés Kisteleken. In Juhász Antal (szerk.): *Tanulmányok Kistelek
történetéből és népeletéből*. Kistelek, 423–446.

1980

Táncélet. In Bálint Sándor: A szögedi nemzet. A szegedi nagytáj népelete III. *A Móra Fe-
renc Múzeum Évkönyve* 1978 (79) 2. 907–922. Szeged.

1981

„Isztocsniki izucsenija horeograficseszkoy kulturü obszkih ugrov”. In *Congressus Quartus
Internationalis Fenno-Ugristarum Budapestini habitus 9–15 Septembris 1975*. 4.
87–92. Budapest.

„Problemü izucsenija horeograficseszkogo naszledija finno-ugorszkih narodov”. In
Congressus Quintus Internationalis Fenno-Ugristarum, Turku 20–27. VIII. 1980. 8.
166–171. Turku, Finland. Suomen Kielen Seura.

1982

Egy ifjú halott lakodalma Apátfalván 1924-ben. In *Múzeumi kutatások Csongrád megyében*. Szeged, 95–101.

1982

A magyar halottas táncok funkcionális vizsgálata. In *Előmunkálatok a Magyarság Néprajzához* 10. 212–224. Budapest.

1983

Adatok Hódmezővásárhely tánc kultúrájáról. In Dömötör János–Tárkány Szücs Ernő (szerk.): *Kiss Lajos Emlékkönyv*. Hódmezővásárhely, 379–401, 429–430.

Adatok a deszki szerbek esővarázsló szokásairól. In *Múzeumi kutatások Csongrád megyében*. Szeged, 29–34.

A szovjet néptánc kutatás eredményeiről. *Tánc tudományi Tanulmányok* 1982–1983. 425–449. Budapest.

A Maros menti népek tánc hagyománya, különös tekintettel a szerbek táncaira. Szeged. Egyetemi doktori disszertáció. MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Archivum Kézirattára, AKT 1055. Isz.

1984

A Maros menti szerbek táncairól. In *A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve* 1980 (81) 1. 163–189. = In Felföldi L.–Pesovár E. (szerk.) 1997. 361–380.

Hagyományos gyermekjátékok és táncok Deszken. In Hegyi András (szerk.): *Deszk története és néprajza*. Szeged–Deszk, 851–907.

Adatok egy bánáti telepés község néprajzához. In *Múzeumi kutatások Csongrád megyében*. Szeged, 51–66.

1985

Vengerszkije pohoronnuje tancü. In *Congressus Sextus Internationalis Fenno-Ugristarum Syktyvkar* 1985. Budapest, 295–300.

1986

On folk dance tradition of South Slavs in Hungary. *Hungarian Dance News* 1. 21–24.

1987

Rituális táncok a magyar néptánc hagyományban. *Ethnographia* XCVIII. 207–226. = *Alkalomhoz kötött táncok*. In Dömötör Tekla (főszerk.) 1990. *Magyar néprajz* VI. 251–263. = In Felföldi László–Pesovár Ernő (szerk.) 1997. 72–86.

A finnugor népek néptánc kutatásáról. *Tánc tudományi Tanulmányok* 1986–1987. 291–310. Budapest.

1988

Folk dance in the Academy of Sciences. *Hungarian Dance News* 1. 25–28.

A magyarországi cigánység tánc kultúrájának kutatásáról. *Műhelytanulmányok a nyelvészet és társadalomtudományok köréből* 4. 71–77. Budapest.

1990

A vallásos népelet és a népszokások tárgyai. In Juhász Antal (szerk.): *Csongrád megye népművészete*. Budapest, 564–590.

1991

A Maros menti szerbek táncéletének főbb vonásai. In Halász Péter (szerk.): *A Duna menti népek hagyományos műveltsége. Tanulmányok Andrásfalvy Bertalan tiszteletére*. Budapest, 477–488.

Introduction (Bevezető az ICTM Etnokoreológiai Szakcsoportja 16. szimpóziumának anyagához.) *Studia Musicologica* XXXIII. 197–202.

1993

A Bikkessy-album táncra vonatkozó képeinek értelmezése. In Felföldi László (szerk.) 1993. 137–146.

Néptánc kutatás a Volga, Káma és a Bjelaja folyók mentén. *Néprajzi Hírek* 1–2. 73–74. (Janóczy János születésének 125. évfordulójára.)

1994

Interpretation of Folk Dances Related Pictures from Bikkessy Album. *Acta Ethnographica Hungarica* 39 (1–2). 205–216. Budapest.

1995

Connection of Dance and Dance Music. Over or Under-estimation of Their Significance. In *Dance Ritual and Music*. Proceedings of the 18th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology, ICTM August 9–18, 1994 In Skierniewice, Poland. Warsaw, 189–195.

1996

A magyar tánc kultúra a honfoglalás korában. In *Emese álma. A magyar őstörténet és az államszervezés kora (a kezdetektől 1038-ig)*. Encyclopaedia Humana Hungarica 1. Budapest, Enciklopédia Humana Egyesület [CD-ROM].

1997

A funkció vizsgálata a magyar néptánc kutatásban. *Tánc tudományi Tanulmányok* 1996–1997. 100–108. Budapest.

Néptánc és őstörténet. In Kovács László–Paládi-Kovács Attila (szerk.): *Honfoglalás és néprajz*. Budapest, 293–300.

Folk Dance and Prehistory. *Acta Ethnographica Hungarica* 41 (1–4). 149–154.

A magyarországi délszláv népek tánc hagyománya. In Felföldi László–Pesovár Ernő (szerk.) 1997. 355–359.

Kardos István emlékezete. In Felföldi László–Gombos András (szerk.) 1997. 10–15.

- O igrama Srba u Pomorisju – A Maros menti szerbek táncai – Dances of the Serbs in Maros river region. In *Etnografija Srba u Mađarskoj – Magyarországi szerbek néprajza. A magyarországi nemzetiségek néprajza 1.* Budapest, 43–69.
- A magyar táncművészet az Árpád-házi királyok idején. In *A Vazul-ág. Árpád-házi királyok Szent István után (1038–1301).* Encyclopaedia Humana Hungarica 2. Budapest, Enciklopédia Humana Egyesület [CD-ROM].
- A magyar táncművészet a lovagkirályok korában. In *Lovagkirályok. Az Anjou- és Zsigmond-kor Magyarországon (1301–1437).* Encyclopaedia Humana Hungarica 3. Budapest, Enciklopédia Humana Egyesület [CD-ROM].
- 1998
- Néptáncgyűjtés a marik között. In Csepregi Márta (szerk.): *Finnugor kalauz.* Budapest, 13–135.
- Kufercs csárdás. Egy 1837. évi makói névnapki köszöntő margójára. In Halmágyi Pál (szerk.): *Tanulmányok. Tóth Ferenc köszöntése.* Makó, 121–127.
- Nyisztor György emlékezete. In Felföldi László–Gombos András (szerk.) 1998. 154.
- Néptáncművészet és a táncoktatás kapcsolata, problémái. In Karácsony Molnár Erika–Kraiciné Szokoly Mária (szerk.): *Hon- és népművészet, néphagyomány az oktató és nevelőmunkában.* (Az 1996. október 4–5-i országos konferencia anyaga.) Budapest, 126–128.
- Réthei Prikkel Marián: A magyarság táncai. *Táncművészeti Tanulmányok 1998–1999.* 125–147. Budapest.
- A reneszánsz táncművészet emlékei Pannóniában. In *Pannon reneszánsz. A Hunyadiak és a Jagelló-kor (1437–1526).* Encyclopaedia Humana Hungarica 4. Budapest, Enciklopédia Humana Egyesület [CD-ROM].
- Folk Dance Research in Hungary: Relations among Theory, Fieldwork and the Archive. In Theresa J. Buckland (ed.): *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography.* London, Macmillan Press Ltd. 55–70.
- 1999
- Táncművészet a török-kori Magyarországon. In *Kereszt és félhold. A török kor Magyarországon (1526–1699).* Encyclopaedia Humana Hungarica 5. Budapest, Enciklopédia Humana Egyesület [CD-ROM].
- A táncos egyéniségkutatás elveinek és módszereinek kialakulása. Történeti áttekintés. *Zene-művészeti dolgozatok 1999.* 139–159.
- Robert Townson angol utazó 18. századi följegyzései a magyarországi táncokról. *Néprajzi Közlemények 15–17.*
- Kaposi Edit kutatói tevékenységéről. In Kaposi Edit: *Bodrogköz táncai és táncélete 1946–1948.* Budapest, 238–244.
- Maác László 1929–1998. (Nekrológ) *Néprajzi Hírek 28.* 57–60.
- Táncművészet. In Szentpéteri József (szerk.): *Magyar kódex 1. Az Árpádok világa. Magyar művelődéstörténet a kezdetektől 1301-ig.* Budapest, 269–274.
- Táncművészet. In Szentpéteri József (szerk.): *Magyar kódex 2. Lovagkor és reneszánsz. Magyar művelődéstörténet 1301–1526.* Budapest, 275–284.

2000

- Tánc történet. In Szentpéteri József (szerk.): *Magyar kódex 3. Szultán és császár birodalmában. Magyar művelődéstörténet 1526–1790*. Budapest, 289–294.
- Tánc történet. In Szentpéteri József (szerk.): *Magyar kódex 4. Reformkor és kiegyezés. Magyar művelődéstörténet 1790–1867*. Budapest, 271–281.
- Tánc és zenei hagyományok. In Kapros Márta (szerk.): *Nógrád megye népművészete*. Balasgyarmat, 327–348.
- Táncábrázolások az abszolutizmus- és a kiegyezés korabeli kottás kiadványok címlapjain. In Szabó Júlia (szerk.): *Magyarországi kottacímlapok (1848–1867). A Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjteményének kiállítása*. Budapest, 13–23.

2001

- Tánc történet. In Szentpéteri József (szerk.): *Magyar kódex 5. Az Osztrák–Magyar Monarchia. Magyar művelődéstörténet 1967–1918*. Budapest, 256–263.
- Tánc történet. In Szentpéteri József (szerk.): *Magyar kódex 6. Magyarok a 20. században. Magyar művelődéstörténet 1918–2000*. Budapest, 242–250.
- About Folkdance Research in Hungary. In Mihály Hoppál–Eszter Csonka-Takács (eds.): *Ethnology in Hungary. Institutional Background*. Budapest: European Folklore Institute, 77–83.
- Connections Between Dance and Dance Music: Summary of Hungarian Research. *Yearbook for Traditional Music* 33: 159–165.
- Egy megmozdul, száz megrándul. Lakodalmi táncaink. In Györgyi Erzsébet (szerk.): *Lakodalmi szokások. Mátkaság, menyegző*. Budapest, 114–123.
- A magyarországi cigányság tánc kultúrájának kutatása. In Bódi Zsuzsanna (szerk.): *Cigány néprajzi tanulmányok* 10. 110–114. Budapest.
- Néptánc. In L. Kapitány Orsolya–Imrő Judit (szerk.): *Somogy megye népművészete*. Kaposvár, 477–494.

2002

- Authenticity and Culture. In László Felföldi–Theresa J. Buckland (eds.): *Authenticity: Whose Tradition?* Budapest, European Folklore Institute, 110–129.
- A táncjal kapcsolatos ideológiák kutatása a Bánság hagyományos kultúrájában. In Bodó Barna (szerk.): *Tradiție și interculturalitate – Hagomány és interkulturalitás – Tradition and Interculturality*. Timișoara, 73–85.
- Az előadó-központú néptánc kutatás szempontjai és problémái. *Zenatudományi dolgozatok* 2001–2002. 289–295.
- Dance Knowledge. To Cognitive Approach in Folk Dance Research. In Anne Margrete Fiskvik–Egil Bakka (eds.): *Dance Knowledge – Dansekunnskap*. International Conference on Cognitive Aspects of Dance. Proceedings 6th NOFOD Conference, Trondheim January 10–13. 2002. Trondheim, 13–20.
- Az egységkutatás lehetőségei és perspektívái a magyar néptánc kutatásban. Ph.D. disszertáció. Budapest. ELTE Néprajzi Intézet könyvtára.

2003

Plesne tradicije Szrba u Pomorisju. Szamouprava Szrba u Madarszkoj. Budimpesta.
Gondolatok az összehasonlító módszerről. *Zenetudományi dolgozatok* 2003. 487–496.

2005

A táncfolklorisztikai adatok leírásának és kiadásának terve és szabályai az egyéniségi elv figyelembevételével. *Zenetudományi dolgozatok* 2005. 243–258.

Considerations and Problems in Performer-Centered Folk Dance Research. In Elsie Ivancich Dunin–Anne von Bibra Wharton–László Felföldi (eds.): *Dance and Society. Dancer as a Cultural Performer*. 22nd Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, Szeged, Hungary, 2002. Budapest, 24–32.

TÁRSSZERZŐKKEL KÉSZÜLT TANULMÁNYOK, CIKKEK CO-AUTHORED ESSAYS, STUDIES, ARTICLES

FELFÖLDI László–MARTIN György

1978 *Táncélet, néptánc és népzene*. In Juhász Antal (id., szerk.): *Sándorfalva története és népelete*. Sándorfalva, 341–364.

FELFÖLDI László–PAPP Géza

2004 Magyar táncok – az ungarescától a csárdásig. In Kárpáti János (szerk.): *Képes magyar zenetörténet*. Budapest, 128–139.

SZERKESZTÉSEK EDITORSHIPS

György Martin–Ernö Pesovár–László Felföldi, et al. (eds.)

1986 *Monographie Internationale de la Danse Populaire – International Monograph on Folk Dance* 1. Budapest.

Ernö Pesovár–László Felföldi–Judit Solymosi, et al. (eds.)

1987 *Monographie Internationale de la Danse Populaire – International Monograph on Folk Dance* 2. Budapest.

Zenetudományi dolgozatok

1988, 1989, 1990–1991. (Az MTA Zenetudományi Intézet évkönyve, társszerkesztő Lázár Katalin).

Felföldi László (szerk.)

1993 *Martin György emlékezete*. Visszaemlékezések és tanulmányok születésének hatvanadik évfordulójára. Budapest.

Acta Ethnographica Hungarica Tom. 39. Vol. 1–2. (vendégszerk.)

1995 *Essays on Folk Dance and Folk Music from Central and Eastern Europe*. (Proceedings of the Conference Commemorating the 60th Anniversary of György Martin's Birth. Budapest, 1992 February.) Budapest.

ECTC Bulletin, Budapest

1995 Number 1.

1998 Number 4.

Felföldi László–Pesovár Ernő (szerk.)

1997 *A magyar nép és nemzetiségeinek táncgyománya*. Budapest.

Felföldi László–Gombos András (szerk.)

1997 *Kardos István (1897–1984) – A népművészet táncos–énekes mestere*. Apátfalva.1998 *Nyisztor György (1922–1987) – A népművészet táncos mestere*. Apátfalva.

Felföldi László–Pesovár Ernő (szerk.)

1997 *A magyar nép és nemzetiségeinek táncgyománya*. (Második, javított kiadás). Budapest.

Felföldi László–Karácsony Zoltán (szerk.)

1998 *A magyar nép táncgyománya*. Budapest [CD-ROM] (= külön kiadásban Felföldi László–Karácsony Zoltán 1999)

Felföldi László–Karácsony Zoltán (szerk.)

1999 *A magyar néptáncgyományok eredeti táncos felvételekkel*. Budapest [CD-ROM] (=Felföldi László–Karácsony Zoltán 1998)

László Felföldi–Ildikó Sándor (eds.)

1999 *Multicultural Europe: Illusion or Reality*. Bibliotheca Traditionis Europae 1. Budapest.

Virágölgyi Márta–Felföldi László (szerk.)

2000 *A széki hangszeres népzene*. Tanulmányok. Budapest.

Felföldi László–Gombos András (összeáll., szerk.)

2001 *A népművészet táncos mesterei*. Budapest.

László Felföldi–András Gombos (eds.)

2001 *Living Human Treasures in Hungary. Folk Dance*. Budapest.

László Felföldi and Theresa J. Buckland (eds.)

2002 *Authenticity: Whose Tradition?* Budapest.

Elsie Ivancich Dunin–Anne von Bibra Wharton–László Felföldi (eds.)

2005 *Dance and Society. Dancer as a Cultural Performer*. 22nd Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, Szeged, Hungary, 2002. Budapest, 24–32.

Felföldi László–Karácsony Zoltán (szerk.)

2006 *Magyar táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény II/A*. Budapest.

Adrienne L. Kaeppler–Elsie Ivancich Dunin (eds.) and László Felföldi (editorial assistance)

2007 *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Budapest.

TANULMÁNYKÖTETEK ÖSSZEÁLLÍTÁSA, SZÖVEGGONDOZÁS,
JEGYZETAPPARÁTUS KÉSZÍTÉSE
PREPARATION OF VOLUMES OF ESSAYS AND STUDIES,
REVIEW OF TEXTS, PREPARATION OF FORMAT FOR NOTES

MARTIN György

1985 Peasant Dance Traditions and National Dance Types in East-Central Europe in the 16th–19th Centuries. *Ethnologia Europea* XV. 117–128.

Martin György

1988 Bag táncai és táncélete. In Korkes Zsuzsa (szerk.): *Bag – Néprajzi tanulmányok* II. kötet. 219–294. Aszód.

Hoppál Mihály (szerk.)

1990 *Magyar Néprajz VI. Népzene, néptánc, népi játék* (Pesovár Ernő vendégszerk.) Budapest. (Martin György írásainak gondozása.)

Martin György

1990 *Táncok a 16–17. században*. In Bárdos Kornél (szerk.): *Magyarország zenetörténete* II. Budapest, 530–557.

Hofer Tamás (szerk.)

1991 *Ethnographia* Martin György emlékszáma. (Táncos tanulmányok összegyűjtése, fordítás, fordíttatás.)

Szekeres Márta (szerk.)

1991 *Studia Musicologica* XXXIII. (Az ICTM Ethnochoreológiai Csoport 16. szimpóziuma anyagának összegyűjtése) Budapest.

Martin György

1995 *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Budapest. (Átdolgozott, bővített kiadás + előszó.)

Kaposi Edit

1999 *Bodrogek táncai és táncélete*. Budapest.

Felföldi László összeállítása alapján ellenőrizte, kiegészítette és szerkesztette / László Felföldi's list was checked, expanded on and edited by CSONKA-TAKÁCS Eszter, PÁLFY Gyula, SZŐKÉNÉ KÁROLYI Annamária.

TÁNCHAGYOMÁNY:
ÁTADÁS ÉS ÁTVÉTEL

GONDOLATOK A TÁNCRÓL ÉS A TÁNCLEDVÉRŐL

Andrásfalvy BERTALAN

Az ember egyéni, személyes és közösségi, társadalmi igényeinek, szükségleteinek kielégítésére létrehozott eszközök és módozatok alkotják egy-egy nép kultúráját. Az emberek életét biztosító táplálkozás szükségletet jelent. Amivel és ahogyan ezt a szükségletét kielégíti az adott népesség, az ennek a népnek gazdálkodási és táplálkozási kultúrája. Ha ezt a kultúrát vizsgáljuk, olyan jelenségekre, módszerekre, szokásokra találunk, melyek amellet, hogy biztosítják a táplálékot, közben egy sor nehezen megfogalmazható szükségletet is kielégítenek. Bizonyos ételek, étkezési alkalmak, ezzel kapcsolatos szokások biztosítják és szabályozzák a társadalmi kapcsolatokat, kielégítenek érzelmi igényeket is. Egy halotti tor nemcsak táplálkozási alkalom, hanem a rokonság és barátok, esetenként a közösség szegényeinek meghívását, a velük való kapcsolatok ápolását is jelenti, miközben az elhunyt hozzátartozói úgy érzik, hogy az elhunyt emlékét méltó ünneplésben is részesítik. Amikor egy édesanya csecsemőjét a szoptatás után felemeli, ütemesen rázogatja, mozzgatja, höccöggeti, nemcsak a mohón lenyelt levegőtől szabadítja meg a kicsit a büfögtetésével (ami nélkül veszedelembe is kerülhet, ha fekvve felbukja a lenyelt tejet), hanem a ritmus, a szép szavak és dallamok, a beszélt és énekelt, a zenei anyanyelv eszköztárával is kezdi megismertetni magzatát. A későbbiekben erre egyre több alkalommal lehet szüksége, a másokkal való kapcsolat megteremtésében, gondolatainak, érzelmeinek kifejezésében, megfogalmazásában. Valójában még nem tudjuk, hogy az embernek születésétől haláláig hány és miféle szükségletét kell kielégítenie, hogy megközelítőleg emberhez méltó, teljes élete legyen. Mert vannak egészen rejtett, nehezen megfogalmazható szükségletek is. Nem tudjuk, hogy mennyi mosolyra, érintésre, ölelésre, melegre, szép szóra, dalra, mozzgatásra van szüksége egy kisgyermeknek, hogy felserdült korára megtalálja helyét a társak között, a társadalomban, a párját egy közös, családi életre. Nem tudjuk még, hogy egy felnőtt ember kétségei, elmagányosodása, csalódásai, sikertelenségei milyen gyermekkori szükségletének kielégítetlenségére vezethetők vissza. Egy nép kultúrájának e rejtett összetevőit csak az egész kultúra néprajzi szemléletű, teljességre törekvő leírása, minden részletre kiterjedő vizsgálata tárhatja fel, mely minden kis részlet, mozzanat értelmét, célját is firtatja, és okát-értelmét keresi. Egy egészségesebb, minden szükségletet kielégítő társadalom, nevelés, oktatás kialakítására kell felhasználnunk a múlt, a hagyomány tapasztalatait.

Hol van a helye a táncnak az emberi szükségletek egymásba fonódó rendszerében? Meghatározható az a szükséglet, melyet csak táncsal lehet kielégíteni? E szükséglet kielégítlenségéből miféle bajok, tökéletlenségek, hiánybetegségek származhatnak? Ezekre a bonyolult, szokatlan kérdésekre keressük a választ a következőkben. Válaszunkhoz előlegezzük azt, hogy bizonyára fontos, egyetemes, minden társadalomban megtalálható szükségletet elégíthetett ki a tánc, ha az eddig megismert kultúrákban mindenütt megtaláljuk, bár mégis beszélhetünk egy adott társadalmon belüli táncatlan vagy tánc nélküli rétegekről, csoportokról és korszakokról, mint ahogy ismerünk törvényeket, rendelkezéseket a tánc tiltására is. Vizsgálatunk természetesen elsősorban a magyar társadalom és történetére terjedhet csak ki.

Táncnak nevezzük az ütemes, általában énekre, zenére végzett szabályozott testmozgást. A magyar nyelvben a tánc szó csak a 16. században terjed el és lesz közönséges használatú ebben az értelemben. Ez a tény, a késői megjelenése, önmagában is felveti azt, hogy nyilván valami, akkor új, eddig nem ismert jelenségre, vagy mozgásfajtára vonatkozott a tánc szó. Ráadásul ezt a német nyelvterületről kaptuk, ismertük meg, mert a magyar tánc szó kétségtelenül a német Tanz szó átvétele, és eleinte csak a királyi udvar és a főurak táncait jelentette. Valószínűleg más közép- és kelet-európai nyelv is innen vette, mint például a *tanec* (szlovák, cseh, orosz), *tanssi*, *tanhu* (finn), *tants* (észti). Ugyanakkor a magyar nyelvben igen gazdag a különféle táncos mozgások megnevezése. Például a tomb, tombni vagy tombolni ige feltűnik egyik nyelvemlékünkben is: a 16. század elejéről való körmöcbányai táncszóban (*Haza jött firjed, tombj Kató!*). Ez még az 1950-es években is használatos volt Hollókőn, amint egy mulatságban hallottam; a táncosokat nézegető egyik legény társának azt mondta: *Gyere, tombjunk egyet!* A Sárközben a 60-as, 70-es években is így hívták egymást a lányok a leány körtáncba, a karikázóba: *Gyere, játszunk egyet!* Ebben a többrészes karikázótáncban a leglassúbb volt a csillegő, ami még az első háború előtt elmaradt, azután jött a lépő, a futó, majd az ugró, és mindegyik más és más tempójú és dallamú volt. Neveztek még a Duna mentén, a Dél-Dunántúlon és a Szerémségben ezt a körtáncot, illetve annak különböző részeit *szédibabázásnak*, *sergésnek*, *szédülésnek*, *sifitelésnek*, *karéjnak*, *karéjozásnak*, *fércelésnek*, *kocsikalának*, *rezának* is – amint a táncot lejtik, ugorják, lépik és járják. Ezekre, főként asszonyok, leányok járta karikázóra, körtáncokra nem mondták azt régebben, hogy az tánc. A katolikusoknál szigorú böjti tánctilalom így nem is vonatkozott ezekre. Dunafalván (Dunaszekcső egykori szállásain kialakult falu, Szekcsővel szemben, a Duna túloldalán) böjti ugrósnak is neveztek ezt a karikázót, s még az 1950-es évekig tavasszal, a nagyböjti időben a lányok a Duna töltésén járták.

A magyar tánc szóval tehát egy addig ismeretlen táncfélének és -módnak adtak nevet, mely egy új szükséglet kielégítését jelentette. Ez pedig a páros, a férfi nővel lejtett tánc volt. Tudjuk, hogy ezek a páros táncok Európa-szerte csak a 16. században terjedtek el a királyi és főúri udvarokból kiindulva. Arbeau, a francia király hoppmestere erről írásban is tudósít minket 1588-ból. Azt írja, hogy akkoriban egyre többször felbomlik a *branle*, a körtánc, egy kis ideig mindenki választott párjával forog, majd ismét összeáll a lánc vagy körtánc, és annak lassúbb ütemére táncolnak tovább. Ez a táncforma már egy újabban jelentkező igény kielégítésére is való; a férfi nővel való külön táncára, egymás érintésének, testi közelségbe kerülése vágyának, eddig tiltott kielégítését szolgálja. Ma is kielégíti ezt a szükségletet a tánc. Én felkérhetek egy bálban egy eddig ismeretlen lányt is, akinek tánc köz-

ben megfoghatom a kezét, átkarolhatom a derekát, amit egyébként botrány nélkül nem tehetnék meg.¹

Ez a tánc tehát az addig elfogadott kör- vagy lánctáncból válik ki, születik meg, valahogy úgy, ahogy néhány gyermekjátékunkból mai napig is láthatjuk. Az énekes körtánc egyszerre megáll, a kör közepén álló gyermek választ magának egy párt a körből és azzal gyorsabb ütemre forogni kezd, míg a többiek is párt választva forognak a dallam végéig, majd újra visszaáll a kör és forogni kezd a karikázó. A páros táncok Nyugatról elterjednek Közép-Európában is, de Kelet-Európába, Európa görögkeleti kereszténységének területére csak a 20. században nyomulnak be. Ott szinte napjainkig megmaradnak nemzeti táncokként a *hórák*, *szirbák* (románok), a *kólok* (szerbek, horvátok), *horovodok* (oroszok körében); míg Nyugaton is fennmaradt néhány helyen a széleken (például a Far-Oer szigeteken, Spanyolországban) és szinte mindenütt a gyermekjátékokban.

Nálunk magyaroknál a Kárpátok túli területek magyarsága körében, a csángóknál Moldvában nem táncolhattak a fiatalok párosan még 60–70 évvel ezelőtt sem, ez ugyancsak üldözendő erkölcsstelenségnek számított. Megmaradt azonban a magyar nyelvterületen belül a körtánc, elsősorban gyermekjátékokban, a Duna mentén és Szerémségben, a Dél-Dunántúlon, az északi, felföldi részekben és a Galga mentén a leány körtáncokban, országszerte bálokon és a lakodalmakban a táncszünetekben, amikor főként az asszonyok körbefogódzva csúrdásoltak. A körtánc, a lánctánc más igényt, szükségletet elégít ki, mint a páros. A párostánc egyéni párkapcsolatot szolgál, a körtánc vagy lánctánc egy közösséghez kapcsol engem. Az összefogódzott körtánc, a közös énekkel és ritmussal szabályozott egyszerre mozgás és lépés az összetartozás élményét adja, a szolidaritást fejezi ki. Erre az élményre, erősítésre mindenkinek szüksége van, hogy ne magányosodjon el, ne érezze magát kirekesztve; hanem valahová tartozónak, ahol szerepe, feladata van és erre a többieknek is szüksége van. Erre a megtartó, bátorító érzésre már az Ókorban is tudatosan építettek. A spártai görögök minden csata előtt egymás biztatására körtáncot jártak. Ez békeidőben is fontos volt, mert így ebben gyakorolták a harc fogásait is. Ez volt a *pyrrikhion*. Xenophon Anabázisában leírja, hogy messze Keletről hazafelé igyekvő, magára hagyott görög sereg harcosai pihenés idején táncal lelkesítették egymást.² Emlékszem, néhány évvel ezelőtt, a császárné felkelésekor egy riporter járt fővárosunkban. Egy idős embert mutatott a képernyőn, aki a főtéren harcos, lelkesítő, valószínű hőseneket mondott, majd hívóan kitérte kezét, melybe csakhamar egyre több ember kapaszkodott bele, és lánctáncot, majd kört formálva együtt énekelve lassú lépésű táncba kezdett.

Amikor a két román fejedelem egy országgá egyesült a 19. század végén, a felső vezetés elrendelte, hogy a katonák minden vasárnap közös, nagy körben táncoljanak a *hora de unire*-t, az egyesülés körtáncát. A körtánc nem csak az egységet, az egymáshoz tartozást fejezte ki, hanem a tiszteletadás, a közös öröm kimutatása is. Ezért táncoltak az ószövetségi Izrael asszonyai az Úr tiszteletére körtáncot. Etiópiában a kopt papok ma is körbe táncolnak szentisztelet előtt és a spanyol templomokban az oltári szentség előtt a gyermekek. Portugál és spanyol templomi búcsúk alkalmával a névadó szent, a templom patrónusának szobrát

¹ Bővebben MARTIN 1979. 12–21.

² LENKAIOSZ 1959. 9.

táncolva hordozzák körül. Fra Angelico 15. századi festményén a szenteket és üdvözlőket egy nagy, mennyei körtáncban mutatja be.³

Ebbe, az Európa-szerte általános kör- és lánctánc kultúrába tör be hirtelen a páros táncok divatja. Kezdi a királyi udvarok, a szigorú erkölcsi törvényekkel nem törődő főurak. Így történt nálunk is, amint azt Szerémi György emlékiratában olvashatjuk. A gyászos kimenettelű mohácsi csata után Szapolyai György ezekkel a szavakkal támadott a menekülő ifjú II. Lajos királyra: *Te bestye táncos király, tönkretetted Magyarországot!* Valóban, a király budai udvara híres volt lakomáiról és végtelen, léha, táncos multságairól. Amikor tehát a 16. század magyar reformátorai nagy buzgalommal fordulnak a tánc ördöge, a tánc pestise ellen, Decsi Csombor Gáspártól, Szegedi Kis Istvántól Gyulai Mihályig és Heltai Gáspárig, nem a körtáncot, hanem ezt a szemérmetlen, buja páros táncot ítélik el. Az 1576-os hercegszőlősi zsinat 30. cikkelye kimondja, hogy „a tánc, miképpen hogy keresztyén és tisztességes emberhez nem illik, ezenképpen senkinek szabadná nem hagyatik (...) Az tanítóknak pedig ha valamelyik vagy önmaga, vagy háza népe táncoland, tisztitül megfosztatik.”⁴

Van egy másik, kevésbé ismert lélektani oka annak, hogy a 16. és 17. században, de még a 18. század elején is – éppen akkor, amikor az állandó háborúskodásban az ország három részre szakadt –, a magyarság féktelen táncszeretetével vonja magára Európa figyelmét. Tinódi Sebestyén is énekelt arról, hogy akkor annyira bolondjai voltak a táncnak hazánkban, hogy muzsikaszó nélkül is szívesen ugráltak: *Két rossz tálat ők zörgetnek, tombolnak, szöknek!* Ez a társadalomnak, egy ország szétzúllásának, kilátástalanságának következménye; ha már úgyis minden mindegy, legalább kitomboljuk magunkat. Gyulai Mihály idézi e korból egy nagytekintélyű embernek hazánkról tett latin nyelvű nyilatkozatát. Ez magyarul így hangzik: „soha nem láttam, se nem hallottam olyan országot, mely nagyobb örömmel és táncolással készül elpusztulni, mint Magyarország.”⁵ Erre a magatartásra hadd idézzek egy Mátyás királyról szóló anekdotát, melyet még gyermekkoromban hallottam Sopron megyében. Mátyás király szigorúan megadóztatta a népet. Ez után kiküldte embereit, hogy figyeljék meg és számoljanak be neki arról, hogy a nép hogyan tűri a nagy adókat. A kiküldöttek jelentették Mátyásnak, hogy a nép sír, ri panaszodik. Mátyás király erre még több adót vetett ki. Megint kiküldte embereit, akik jelentették: a nép nagyon el van keseredve, jajgat és panaszodik. Erre még több adót vetett ki megint. A kiküldöttek most már azt jelentették, hogy a nép a kocsmában iszik, mulat, mást nem is csinál. No akkor baj van, mondta Mátyás király, most már vissza kell venni az adóból!

A táncot – most általános jelentésével értve – az emberi kapcsolatteremtés legfontosabb, legközvetlenebb eszközének tartjuk. Egyáltalán a közösségbe tartozást, a szolidaritást fejezi ki, és annak élményét adja, különösen a körtáncokban. A férfi és nő páros táncja leszűkíti a kapcsolatteremtést a párra. Ugyanakkor az egymás megismerésének sajátos lehetőségét adja, amit a beszéd, a társalgás nem adhat meg. Aki nem tud kapcsolatot teremteni, az elmagányosodik, kiszolgáltatottá válik, és ezzel egyre nő önzése is. Pedig emberi kapcsolatokra mindenkinek nagy szüksége van, a valakikhez tartozás, a szeretet parancsa, azt adni és kapni életfontosságú. Különösen nálunk és ma, amikor a magyarországi népesség egészségét tük-

³ MARTIN 1979. 12.

⁴ RÉTHEI PRIKKEL 1924. 9–19.

⁵ RÉTHEI PRIKKEL 1924. 11.

rőző mutatók arról tanúskodnak, hogy szinte minden betegségben, a szív és érrendszeriekben, az emésztő szervek, a gyomor- és májbetegségek tekintetében, de még a rákbetegségek halálozási arányában is, betegebbek vagyunk minden európai nemzetnél. A depressziósok, az erőszakos halálban, öngyilkosságban elhunytak aránya duplája az európai átlagnak. Mindez a magyar társadalomban a szorongásra vezethető vissza. A szorongás oka pedig az, hogy nincsenek, vagy elégtelenek a kapcsolataink, nincsenek, vagy kevesek a szolidaritás érzését adó, megtartó közösségek hazánkban. A szorongó emberen minden baj és betegség erőt vehet, védtelenné válik velük szemben. A mai, modern, globális és megtartó kapcsolatok nélküli világ önmagában is kedvez a szorongás kialakulásának, de minden politikai, gazdasági és kulturális hatalom érdekelt a szorongás-keltésben. Hiszen csak a szorongó embert lehet könnyen befolyásolni, megijeszteni, manipulálni, vele mindent megetetni, átvitt értelemben is. Minden diktatúra szigorúan betiltott a párton és az ahhoz tartozó szakszervezeteken kívül minden más társaságot, közösséget, egyletet, szövetséget. A legnagyobb bűn a szervezkedés volt. A diktatúrák megbukása után, az ún. demokráciákban nem lehet tiltani már a gyülekezést, a közösségek alkotásának jogát. A közvetlen rendőri beavatkozás helyett más módszerekkel kell megakadályozni azt, hogy az emberek közösségekbe tömörüljenek, és onnan erőt meríthessenek önálló vélemények megalkotására vagy képviselésére. Az önzést, az egyéni szabadságot kell magasztalni, önmegvalósításra kell bízni az embert, feleslegesnek, az egyént gúzsbakötőnek, elavultnak kell bélyegezni minden kötöttséget, közösséget, a családtól kezdve a nemzetig. Így válhat csak szorongóvá, jó adófizető és engedelmes fogyasztóvá a társadalom.⁶

A tánc tehát, mint minden más művészet – az ének, a muzsika, a játék –, a közösség alkotás, a közösségbe tartozás élményét adó eszköz, és erre nevelni, gyakoroltatni kell a gyermekeket. A tánc, a játék (játék lehetett az ütemes, zenére járt mozgásnak, a mai általános értelemben vett táncnak a régi neve) közösségre nevel, közösséget alkot, a közösség élményét adja. De csak az olyan játék, ami nem versengésre, nem egymás legyőzésére való. Ma játék a neve minden, a más legyőzésének élményét ígérő tevékenységnek, legyen az sport, társasjáték vagy tréfás vetélkedő. Sőt, a művészetekből is vetélkedés lett, mert van már ének-, tánc- és szavalóverseny, vetélkednek a hangszeres művészek és a költők is. A hagyományos népi játékokban nincs győztes és legyőzött, nincs első és másod osztályú csapat, nincs bajnok és sztár. A közösség élménye a fontos. A kisgyermekben még megfigyelhető ez az ösztönös, minden vetélkedéstől irtózó magatartás. Társasjátékban vesztes gyermek sír, mert igazságtalannak tartja, hogy azért szégyenítik meg, mert nem tudott hatost dobni a kockával. De milyen, látható nagy örömmel fogja meg a kezét annak, aki bevonja őt egy párválasztós, táncos körjátékba, milyen büszkén tölti be szerepét és örvend, ha befogadják a nagyobbak a maguk körébe. Három evangélista is leírja azt a jelenetet, hogy Jézus a gyermeket állítja az apostolok elé, mondván, ha nem lesztek olyanok, mint ez a gyermek, nem juttok be a mennyek országába. A sok magyarázat és értelmezés közül kiemelném azt, hogy erre akkor került sor, amikor a Mester észrevette, hogy háta mögött vetélkednek a tanítványok, hogy ki lesz az első a mennyben, ki ülhet majd a Mester jobbján. Akkor fordul feléjük az Úr és megfeddi őket: Tikóztetek ne úgy legyen! Aki első akar lenni köztetek, legyen mindannyiőtök szolgálja! Az etnológia bizonyítja, hogy a legősibb, államot nem alkotó, mostaná-

* KOPP-SKRABSKI 1995. 7–9.

ra az őserőbe, vagy a Kalahári sivatagba visszaszorított népek, például a dél-afrikai busmanok, a Maláj-szigeten lakó szemangok vagy a tűzföldi indiánok közt nincsen vetélkedés, sem a játékban, sem a valóságban: vezetőik azok az emberek, akik a legönzettelenebbül szolgálják az egész közösséget. Ezzel szemben áll az emberi önzés és hatalomvágy. Alfred Adler, a bécsi pszichológus írja, hogy az az ember, aki gyermekkorában nem tanult meg szépet és jót alkotni, az egész életében a másokon gyakorolt erőszakban, a hatalomban keresi boldogságát. Mi jót és szépet alkothat egy gyermek? Egy szép játék, ének, tánc, egy rongybaba, egy rajz, egy virágcsokor szép és jó. Művészet, vetélkedés nélkül. Kodály Zoltán e táncos, énekes népi gyermekjátékokról ezt írta: „Ez ősi játékok fenntartása elsőrendű kulturális és nemzeti érdek. Egyrészt valóságos tárházai a tudatalatti magyarságnak. Tudatalatti elemeknek eddig még alig méltatott nagy szerepe van a nemzeti jelleg kialakulásában. Aki nem játszott gyermekkorában e játékokat, annyival is kevésbé magyar. Benne a nemzethez tartozás sokágú, bonyolult érzése feltétlenül szegényebb, hiányosabb. Egy csomó jellegzetesen magyar testmozdulat, szólás, hanglejtés, forma, dallam kimaradt lelki életének építőanyagából. A nevelésnek oda kell törekednie, hogy ez a szó: magyar vagyok, minél gazdagabb tartalmat, minél több életet, szint jelentsen mindenkinek, egyénileg is, különben vajmi könnyen üres frázissá szárad. Másrészt nagy e játékok tisztán emberi értéke is, fokozzák a társas érzést, életörömet. A mai gyermek koravénsége ellen nincs jobb orvosság.” Hozzátehetjük, a szorongás ellen sincs.⁷

Az elmondottakból kitűnik, hogy a tánc, a játék, az ének, a muzsikálás, egyáltalán a művészeti nevelés létfontosságú szükségletek kielégítését szolgálja. Erre a kultúrára nevelni, tanítani kell az ifjúságot. Kezdődik az anya kiseddél való játékával, folytatódik a kicsik énekes, táncos gyermekjátékaival, a különféle táncok megtanításával, hogy táncos kedve, közösségi élménye, párja, családja, társasága és hazája legyen majd mindenkinek. Hogy mindenki szorongásmentes, teljes életet élhessen.

IRODALOM

ANDRÁSFALVY Bertalan

2002 A művészeti nevelésről, a néphagyomány szerepéről a jövő műveltségében. *Hogyan tovább* 4. A Győr-Moson-Sopron Megyei Pedagógiai Intézet.

KOPP Mária-SKRABSKI Árpád

1995 *Magyar lelkiállapot*. Budapest.

MARTIN György

1979 *A magyar körtánc*. Budapest.

RÉTEI PRIKKEL Marián

1924 *A magyarság táncai*. Budapest.

⁷ ANDRÁSFALVY 2002. 7–9.

THOUGHTS ABOUT DANCE AND THE MOOD TO DANCE

Bertalan ANDRÁSFALVY

The word for „dance” in Hungarian [tánc] was adopted from the German language. It came into general use in the 16th century and nowadays means a general, rhythmical, regulated movement. When the word „dance” first came into use in Hungarian, it meant a new movement form: the couple dances, as opposed to the meaning of this word around the world at the time – which was round and chain dances. The couple dances spread only in the territory of European Western Christianity until the 20th century, but they were prohibited there also at first. Dance is a tool for making contact between human beings, it gives the experience of community, fills important human needs; and should therefore definitely be included in school curriculum and education.



A KALOTASZEGI CIGÁNYMUZSIKUSOK TÁNCALKOTÓ ÉS -ALAKÍTÓ SZEREPÉNEK VIZSGÁLATÁRÓL¹

Szemponatok az erdélyi hagyományörző cigányzenészek táncstudásának kutatásához

KÖNCZEI Csongor

A 20. század második felében működő, tradicionális hangszeres népzenei/tánczenei játszó, bizonyos, meghatározott településekre – mind lakhelyként, mind muzsikálási területként, mind muzsikálási stílusként – koncentrálnak, egymással körülírható társadalmi és kulturális hálózatban élők² kalotaszegi cigánymuzsikusok tánc kultúrájának kutatásában³ alapvető a hagyományörző cigányzenészek táncalkotó és táncalakító szerepének vizsgálata, amelyik a következő hipotézissal bizonyítására törekszik:

¹ Elhangzott Kolozsváron, 2005. november 17-én, a Kriza János Néprajzi Társaság által szervezett *Az erdélyi cigányok kultúrája és társadalma* konferencián. A tanulmány megírását a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma támogatta, a 2005–2006-os Fülöp Viktor Táncművészeti ösztöndíj által.

² A kalotaszegi cigánymuzsikusok táncalkotó és táncalakító szerepének vizsgálata szervesen kapcsolódik a kalotaszegi cigányzenészek társadalmi és kulturális hálózatáról írandó doktori disszertáció témájához, a problémakör kulturális vetületeivel foglalkozó fejezetének egyik alpontját alkotva.

³ Az elmúlt években már több munkámban foglalkoztam az itt felvetett kérdéskörrel (többek között ez volt a második magiszteri dolgozatom témája is), kutatásaim egy része nyomtatásban is megjelent (KÖNCZEI 1997. és 2000). Ez utóbbi tanulmányom bevezetőjében írom: „Az a tény, hogy a tradicionális népzenei játszó hivatásos falusi zenészek többsége jó táncos is egyben, közismertnek tekinthető a magyar néptánc kutatásban. Minden tánc tanulásának egyik előfeltétele a táncdallamok ismerete, és ez a zenei tudással rendelkező muzsikusok számára eleve adatott. Mivel a táncdallamok ismerete elsősorban a táncbéli zárlatok helyének felismerése, illetve a tánc tagolása miatt fontos, megállapítható, hogy a zenészek ritmikailag mindig rendkívül pontosan táncolnak, és táncszerkesztésük az átlagosnál bonyolultabb, fantáziadúsabb. Így általában a falusi muzsikusok táncstudása kiemelkedő, és megbecsülésnek örvend saját közegeiben. Gyakori látvány bizonyos táncalkalmak esetében, hogy a zenész – önként vagy kérésre – feláll táncolni. Ezért szokták a gyűjtések alkalmával – bevált módszerként – a zenészt is meg-táncoltatni” (KÖNCZEI 2000. 294).

⁴ Mivel napjainkban nemcsak a tradíciónak, hanem saját magának a zenésztársadalomnak mint szakmai résztvevőnek az eltűnésével is számolnunk kell.

- A kialakult hagyományos „zenészvilág” jelenleg úgy alakul át, hogy csak a tartalom változik, a forma kevésbé, amennyiben az átalakulás folyamatának a végkifejletét nem egy teljes körű felbomlásban észleljük.⁴
- A kalotaszegi cigányzenészek nemcsak őrizték és közvetítették, hanem közvetett és közvetlen módszerekkel alkották is a tánczenei hagyományt. Ezért a folyamatos változást valószínű, hogy ők maguk is előidézték, többek között azért is, mert folyamatosan meg akartak felelni a piaci követelményeknek.
- És mivel alakították is a tánczenei hagyományt, befolyásolták magát az adott tánc kultúrát is.

A következőkben röviden felvázolom a kérdéskör néhány olyan alapproblémáját, amely felvetését és tárgyalását elengedhetetlenül szükségesnek tartom, és amely tulajdonképpen indokolttá teszi magát a kutatást:

1. *A zene és tánc összefüggéseire vonatkozó népi tudásanyag* vizsgálatának fontosságára először Martin György hívta fel a figyelmet.⁵ Martin egyrészt kiemeli, hogy a kérdéskört nem a hivatásszerűen muzsikáló cigányzenészek szemszögéből közelíti meg,⁶ másrészt hiányolja, hogy kora népzene-kutatása „nem adott még megfelelő képet a zenei hagyományban élők általános zenei ismereteiről, különösen arról nem, hogy milyen zenei fogalmak milyen terminusokkal élnek parasztságunk körében. A népi zenei terminológia kutatásának szükségességére utaltak ugyan, s az egyes monográfiák tartalmazznak is erre vonatkozó elszórt adatokat, de nagyobb terjedelmű, rendszerezett közlés még nem történt. Különösen hiányolható ez a vizsgálat a muzsikálással hivatásszerűen, tudatosan foglalkozó zenészek körében, de a nem zenész közönség vizsgálata sem érdektelen.”⁷ Az általam kiemelt szövegrésszel teljesen egyetértve, úgy gondolom, hogy a zene és tánc összefüggéseire vonatkozó tudásanyag vizsgálatában elengedhetetlen kitérni a hivatásos falusi zenészek szemszögéből való láttatásra is, és nemcsak a paraszti tudásanyagra támaszkodni. És hatványozottan érvényes ez a kitűnő tánc-tudással rendelkező, táncos egyéniségeknek tekinthető cigánymuzikusokra.

2. *A kérdéskör társadalmi-gazdasági vonatkozásainak vizsgálata* megvilágíthatja a hivatásos falusi zenész működésének igen erőteljes társadalmi és gazdasági vetületeit. A zenészhivatás eleve nagyobb mozgékonytságot, alkalmazkodást, ugyanakkor bizonyos fokú önállóságot is követel. Egy adott közösségen belüli státusz, megítélés, gazdasági kapcsolatrendszer kettős tükör: egyaránt mutatja a zenész működési terét, illetve a közösség zenei – adott esetekben táncbeli – igényeinek jellegét.⁸

⁵ MARTIN 1977a.

⁶ MARTIN 1977a. 357. „Egy monografikus táncos egyéniségvizsgálat fejezeteként két összefonódó – eddig elhanyagolt – kérdéshez nyújtunk adalékot: 1. *A zene és tánc összefüggésére vonatkozó paraszti tudatanyaghoz* és 2. az ezzel kapcsolatos *népi terminus technikusokhoz*. E kérdéseket nem a hivatásszerűen muzsikáló cigányzenész szemszögéből közelítjük meg, hanem a hangszeres zene legfőbb közönségét jelentő paraszttáncos véleményei és gyakorlata alapján.”

⁷ MARTIN 1977a. 358.

⁸ A hivatásos falusi zenészek jelenlegi magyar etnomuzikológiai kutatása kevésbé, vagy csak érintőlegesen tárgyalja a kérdéskör társadalmi és gazdasági vetületeit. Lásd PÁVAI 1993b. 173–174. vagy SÁROSI 1996. 11–19.

⁹ Egyetérték Pávai István alábbi meghatározásával: „Hivatásos népzene-szűznek tekinthetünk minden olyan hangszerjátékost, akit fizetség ellenében rendszeresen igénybe vesz a faluközösség, még akkor is, ha nem kizárólag ebből él” (PÁVAI 1993a. 173).

3. *A hagyományörzés elméleti és gyakorlati alapvetéseinek* kutatása tisztázhatja a cigánymuzsikusok szűkebb és tágabb közösségekre kiható hagyományörző és egyben -újító szerepét. A jelenlegi magyar népzene-kutatás szerint a hivatásos falusi zenészek⁹ a saját közösségükön belül „anyagi érdekelttségüknél fogva jobban őrzik a zenei hagyományt: olyan dallamokat is megtartanak emlékezetükben, amelyeket a közösség többsége már nem ismer, hátha még kérni fogja multság alkalmával valaki. Ugyanakkor ők veszik át elsőként az újonnan megjelenő darabokat is, mert ha nem tartják a lépést a 'divattal', többet nem fogadják meg őket muzsikálni” – írja Pávai István.¹⁰ Sárosi Bálint szerint: „A cigányzenész szakmában minden iskolázásnál és módszerességnél többet ér, hogy generációkon át öröklik a mesterséget, s azt a velejáró megélhetési kockázattal együtt is szívesebben vállalják, mint egyéb foglalkozást. Ismereteiket pedig leginkább magából az élő gyakorlatból merítik. Az új dolgot gyorsan ellesik, ha van kitől; vagy sietnek azt akár külső segítséggel elsajátítani. E gyorsaságukban előnyt biztosít számukra a célszerűség: csak azt tanulják, amire szükségük van, nem többet annál.”¹¹ „A kelet-európai cigányság tánc- és zenefolklorja az itt élő népekével több évszázados szimbiózisban alakult. Hagyományaik a kelet-európai népek kultúrájának akkor is szerves részét jelentik, ha szétszórt településeik, etnikai-nyelvi sokféleségük, sajátos társadalmi helyzetük miatt nem alakíthattak ki önálló nyelvi, kulturális, területi egységet, s így nem szólhattak bele a viharos történelmi táj amúgy is bonyolult nemzetiségi kérdéseibe” – írja Martin György, aki szintén hasonlóan értékelt a cigányság hagyományörző és egyben újító szerepét: „A cigányság mégis fontos és többértű – megőrző, színező és összekötő – szerepet játszott a befogadó népek kulturális életében. Nemcsak a régebbi, feledésbe merült hagyományok hű őrzői, hanem az újkori nemzeti kultúrák képezéséhez, színezéséhez is hozzájárultak, s emellett még kulturális összekötő, közvetítő szerepük is figyelemre méltó.”¹²

Az idézett megállapításokkal bizonyos mértékben egyet érthetünk, sőt ez az együttes hagyományörző és újító jelleg meghatározza a cigánymuzsikusok táncos tudását is: általában olyan táncokat is ismernek, amelyeket közösségük már rég elfelejtett, viszont minél polgárosultabb, „modernebb” muzsikusok, annál kevesebb a valószínűsége, hogy tudnak táncolni. Viszont szerintem ezen megállapítások csak egy bizonyos mértékig tekinthetők érvényesnek: az elmúlt évtizedekben felgyorsuló modernizációs folyamatok, a hagyomány szinte teljes körű bomlását az általam kutatott zenészgenerációk már nem tudták követni. Ez azt jelenti, hogy sokkal szélesebb és összetettebb társadalmi és kulturális folyamatok hatá-

¹⁰ PÁVAI 1993a. 173.

¹¹ SÁROSI 1996. 50. Itt megjegyzem, és a családrekonstrukciós módszerrel végzett bogártelki kutatásaim bizonyítják, hogy – a jelenlegi népzene-kutatásban (és a köztudatban is) élő elképzelésekkel ellentétben – a cigánymuzsikus életpálya éppen úgy egy választott életpálya, mint bármelyik más, tehát egy cigányzenész családban sem születik mindenki eleve zenésznek, még akkor sem, ha természetesen a feltételek adottak. Ezért a piaci követelmények (esetünkben például zenészfőlöslég vagy -hiány megléte) sokkal fontosabbak az életpályák alakításában, mint egy adott szakma hagyományozódása.

¹² Martin ugyanakkor megkülönbözteti a nem-zenész és a zenész cigányok hagyományörző és -újító szerepét: „A régi magyar zene- és tánc-kultúra bizonyos archaikus rétegeit, típusait sokszor az elmaradottabb nem-zenész cigányok őrizték meg napjainkig s a zenészek pedig az új magyar zene és táncstílus kialakításában és gyors népszerűsítésében vállaltak jelentős szerepet. Hasonló a funkciójuk a román, délszláv, szlovák és orosz hagyományok megőrzésében és alakításában is” (MARTIN 1980. 67).

rozzák meg a hagyományörzést és -újítást, mint ahogyan azt a kutatás magyarázni próbálta: ezért nem biztos, hogy mindig a periférián tárgyalt hivatásos cigányzenész egy adott kutatási mintán a leghagyományörzőbb, vagy éppen ellenkezőleg, a legújítóbb.

A hagyományozódás kérdéskörével kiemelten foglalkozik a jelenlegi magyar történeti és összehasonlító néptánc kutatás „főáramának” tartott egyéniségvizsgálat is. Ismét Martin idézve: „A népi alkotások életének, funkciójának és jelentésének vizsgálata keretében egyik fontos feladat a hagyományozó-alkotó egyéniség tudati megnyilvánulásainak, vélekedéseinek vizsgálata is. A folklór-alkotásokkal kapcsolatos intencionális adatanyag nemcsak az egyéniség és közösség viszonyának általános kutatásához vagy a paraszti tudat egyes tartományainak feltárásához nélkülözhetetlen forrás, hanem az egyes alkotások elemzéséhez is. A hagyományozó-alkotó-előadó véleményeinek – vagyis a reprodukáló és újraalkotó folyamat tudati tényeinek – vizsgálata nélkül az egyes alkotások értelmezése is mellékvágányra futhat.”¹³ A hagyományozódás kérdéséhez kapcsolódik tehát a „tudás” átadásának a problematikája is, vagyis a felvetett kutatás esetében, hogy a zenei tudás átadásának folyamata milyen mértékben befolyásolja a táncos tudás átadását. Ennek megválaszolásához szükséges először ismertetni magát a vizsgálat tárgyát képező „tudást”, azaz feltenni azt a kérdést, hogy mit is táncoltak a kutatás tárgyát képező cigánymuzsikuskok?¹⁴

Cigánytáncokat? Martin György szerint „Erdélyben nincs olyan mély és éles fejlődési fáziskülönbség, s társadalmi elszigeteltség a cigányság és a parasztság között, mint a Kárpát-medence más részein. Az erdélyi kultúra fejlett, de sokáig zárt, hagyományos keretében a cigányság tánc és zenehagyománya a parasztsággal szorosabb összefüggésben és szervezettebb, egymást gazdagítóbb kölcsönhatásban fejlődött, mint a Kárpát-medence más, az újabb divatok számára nyitottabb, gyorsabban átalakuló tájain. A cigányság Erdélyben a parasztság minden tánc típusát és zenestílusát ismerve mintegy sajátjaként alkalmazza. Sokszor virtuózabb, gazdagabb változatokban, vagy éppen az archaikusabb formákat tovább őrizve alakította ki a táncok és dallamok cigányos előadású verzióit, amelyek felismerhetően megtartották rokonságukat az erdélyi román és magyar tánc- és dallamtípusokkal. Az erdélyi táncnevek és a zenei terminológia jól tükrözi, a népi tudat hogyan regisztrálja a cigányság szerepét a tánc és dallamkészlet megőrzésében, gazdagításában. Az erdélyi parasztság által használt tánc- és műfaj-elnevezések között gyakoriak például: cigányos, lassú és sűrű cigánytánc, cigány legényes, cigány verbunk, cigány csárdás, cigány keserves, țigăneasca, țigănește rar, țigănește iute, bărbunc țigănesc, ceardaș țigănesc stb.”¹⁵ Ugyanakkor Martin is az erdélyi cigányság jellegzetes táncaként a sok helyen „csingerálásnak” nevezett cigánycsárdást említi: „a cigánycsárdás főleg a friss – régies, összefogódzás nélkül táncolt, gazdagon figurált formája. Erdélyben a cigányok jellegzetes táncaként cigányos dallamokra járnak. A Mezőségen és Marosszéken a cigánycsárdás elnevezést a magyarok és románok is (țigăneasca) alkalmazzák páros táncukra. A cigánycsárdás korábban másutt is (például Ka-

¹³ MARTIN 1977a. 357.

¹⁴ Az elmúlt évtizedekben folyamatosan változó, és gyakorlatilag napjainkra felbomló tánc hagyományról lévén szó, a kalotaszegi cigánymuzsikuskok tánc kultúrájáról immár csak múlt időben beszélhetünk.

¹⁵ MARTIN 1980. 71–72.

¹⁶ MARTIN 1977b. 425.

lotaszegen és Alsó-Fehér megyében) a páros tánc régebb formáit jelölte, miként a 18–19. század fordulójának történeti forrásai is olykor így említik.¹⁶

Martin kiemeli, hogy az erdélyi cigányság tánc- és zenekultúrája – a régió multietnikus és multikulturális vonatkozásai miatt – eltérő a Kárpátokon túli, illetve a magyar alföldi cigányokétól, külön kihangsúlyozva a jellemző hangszeres zenekultúrájukat.¹⁷ „Az erdélyi cigányok táncaihoz a fejlett erdélyi hangszeres zene cigány verziói, műfajai és dallamtípusai járulnak, s ebből csak kevés a közös még a szomszédos Alföld-széli, partiumi oláh cigányokéval” – írja,¹⁸ majd ismét értékeli az erdélyi cigánymuzsikuskok hagyományörző szerepét: „A magyarországi és erdélyi zenész cigányok dallamkészletének, előadásmódjának részleges egyezése elsősorban az új magyar tánczenei stílus – a verbunk és csárdás zene – tekintetében nyilvánul meg. Az erdélyi cigányok a régiesebb, műfajilag sokrétűbb hangszeres stílusok és típusok ismerői, nem úgy mint csupán az új magyar zenestílusra korlátozódó magyarországi zenésztársaik.”¹⁹

Vagy kalotaszegi táncokat? Mivel a zene-tánc, a zenész-táncos viszony kölcsönös és szoros kapcsolatokat feltételez, természetes, hogy egy cigánymuzsikuskok tánctudását meghatározza az általa kiszolgált kisebb-nagyobb közösség tánckultúrája is. Például „egy falusi zenész tánctudását meghatározza a saját közössége is, hiszen elsősorban vizuális úton tartva a kapcsolatot a táncosokkal, igen sokat tanul tőlük. Így megállapítható tény, hogy egy zárt közösségben élő cigánymuzsikuskok táncbéli improvizálását, táncszerkesztését sokkal jobban

¹⁷ „Az erdélyi cigányság tánc- és zenekultúrája éppúgy különbözik a Kárpátokon túli (munténiai, olteniai, moldvai) cigányokétól, mint a magyar alfölditől. Az erdélyi román és magyar kultúrával való szoros összefonódás és kölcsönhatás miatt az erdélyi oláh cigányság minden nyelvi és etnikai rokonsága ellenére eltér a déli-keleti és nyugati-északi rokonaitól. A javarészt hangszeres zenekultúrájú erdélyi cigányok pl. nem alkalmazzák azt a virtuóz vokális éneklési-pergetési és szájbögöző technikát, ami a tánczenei kísérlet kezdetleges, önálló fokát megtartó alföldi és magyarországi oláh cigányokra oly jellemző. Emellett táncdallam készletükben is csekély vagy igen új keletű az érintkezés” (MARTIN 1980. 72).

¹⁸ Noha a téma etnikus vonatkozásaival külön alpontra foglalkozik a jelen tanulmány, itt, az idézett Martin szövegekkel kapcsolatban megfogalmazódott bennem néhány kérdésfeltevés: ha „a fejlett erdélyi hangszeres zene” az elmúlt másfél évszázadban dokumentálhatóan túlnyomó többségben cigány etnikumúak muzsikáltak, azaz örökölték és alakították, akkor milyen lehet ennek a hangszeres zenének a „nem cigány” verziója? És mi és miért tekinthető az általuk muzsikált erdélyi tradicionális hangszeres népzeneben „cigányos” dallamnak? Egyáltalán lehetséges-e az erdélyi hangszeres népzenei kultúrában külső, akár tudományos szempontok alapján is „tisztá” etnikus verziókat megkülönböztetni?

¹⁹ MARTIN 1980. 72.

²⁰ KÖNCZEI 2000. 300.

²¹ „Kalotaszeg a régi közép-erdélyi tánckultúra magas fokra fejlesztésével, valamint az új tánc- és zenestílus viszonylag korai, szerves beolvadásával tűnik ki környezetéből; a régi és új stílus ötvözetének egyik eleme sem jellemzi ennyire feltűnően s arányosan a többi erdélyi táncdialektust. A régi férfítáncok közép-erdélyi típusa, a legényes itt érte el fejlődésének csúcspontját, s az új stílus itt vált a tánckultúra szerves részévé. A táncbéli individualizmus magas foka érvényesül a legényesben: a szólótánc kiemelkedő előadói egyéniségeire olyan formagazdagság, fejlett táncművészet, kifinomult előadókészség és alkotói öntudat jellemző, amellyel másutt alig találkozunk. A népművészet minden területén érvényesülő, a külsőségekre sokat adó, reprezentáló, végsőkéig kifinomult kalotaszegi ízlés a tánckultúrát is áthatja. A kalotaszegi táncművészet társanyaga a legényes, a lassú és friss csárdás. Ezekből épül fel a leggyeszerűbb, általános helyi táncművészet, az ún. pár. A legényes (vagy figurás, csúrdöngölő, verbunk, nyolcas, fiata, ropogós) néven élő cikluskezdő szóló férfítánc a vidék minden falujában fellelhető, s erdélyi viszonylatban is a leggazdagabb formakincsű, legfejlettebb férfítáncművészet. Ma már csak az idősebb nemzedék kiváló táncos egyéniségei ismerik, de inaktikán még általános a használata. A férfítánc kíséreteként a leányok körbefogóza, lent-

meghatározza az adott hagyományos táncélet, mint például egy nagyobb közönségnek, avagy több közösségnek muzsikáló cigányzenész táncudását.²⁰

Kalotaszegi táncfolklorisztikai leírásában Martin, miután röviden összefoglalja a kalotaszegi tánckészlet főbb jellemzőit és törzssanyagát,²¹ közlésre bocsát néhány, a felvetett téma szempontjából fontosnak tekinthető adatot: „A tánckészlet további darabjai nem minden falura jellemzőek, s csupán egyéni vagy alkalmoszerű az előfordulásuk. A verbunk nem önálló táncműként, hanem egyes elemeivel épült be a kalotaszegi tánc kultúrába: a lakodalmi kíséző, a hérészes dallamai mindig jellegzetes verbunkdallamok, a lassú csárdás zenekíséretét is gyakran színezik. Önálló táncként csak úgy fordul elő, *hogy a negyedes metrumú verbunkzenére mintegy ráhúzzák a legényest (Méra)*. A kalotaszegi románság lassú férfitáncát (feciorește rară) a vegyes lakosságú volt kisnemesi falvak magyarsága (például Szucság), *valamint a cigányság is táncolja.*”²² Az általam kiemelt adatok azért fontosak, mivel – noha Martin konkrétan nem nevesíti, viszont a magyar történeti tánc kutatás empirikus tapasztalatai ezt mutatják – a sűrű legényes verbunkzenére való rátáncolása Mérán a helybeli „Árus” cigánymuzsikus család tagjaihoz (elsősorban Berki Ferenc Árushoz)²³ kapcsolható, úgyszintén a Nádas menti román ritka legényes cigányok általi táncolása is főképp a (például az említett) cigánymuzsikusokra vonatkozatható. És ezek az adatok rávillantanak a kalotaszegi cigánymuzsikusok tánc kultúrájának egyik alapvető sajátosságára: az etnikus összetevő másodlagosságára.

4. *A kérdéskör etnikus vonatkozásainak vizsgálata.* Az erdélyi hivatásos falusi zenészek több nemzetiség tánczeneigényét is ki tudják elégíteni, függetlenül attól, hogy ők maguk milyen nemzetiségűek, így tulajdonképpen mind a zenei, mind a táncos tudásuk révén különböző kultúrák közvetítői, kapcsolattartói és nem utolsósorban alkotói is. Ugyanakkor ezeknek a muzsikusoknak túlnyomó többsége cigány etnikumú, ezért fontos megvizsgálni azokat az etnikus sajátosságokat is, amelyek befolyásolják és formálják ezt a közvetítő szerepet, és amelyek meghatározóak mind zenei, mind táncos tudásukra.

hangsúlyosan forogva csujogatnak. A legényes abbe felépítésű, szinkópás kezdőformulájú és // vagy // / zárlatú pontjai a legfejlettebb Nádas menti változatokra jellemzőek. A férfitánc zenéje Erdélyben itt éri el a legnagyobb gazdagságát: eddig 30 dallamtípusról tudunk. [Itt megjegyzem, hogy az idézett időmeghatározásokat az 1960–1970-es évekre, azaz Martin György gyűjtőútjainak korszakára, s nem a jelenlegi helyzetre kell vonatkoztatni!] A *lassú és sebes csárdás* vagy szaporát a kalotaszegi falvakban viszonylag egységesen, s a magyarországihoz igazodó gyors tempóban (= 180–220) táncolják. A csárdás formagazdagsága eltérő: Inaktelkén, Vistán, Magyarlónán például szegényesebb, Mérán, Bogártelkén, Tordaszentlászlón gazdagabb a tánc motívumkészlete. A lassú és friss részben azonos motívumokat alkalmaznak: a kétlépéses, a sima fenthangsúlyos forgást, a félfordulás kopogókat, a nő kar alatti kiforgatását, a partnerek egymástól elváló rövid kifordulásait, s néha (Mérán) a legény emelve ugratását. A férfi figurázás közben a legényes egyszerűbb, főként csapásoló motívumait járja, mialatt a leány sarkon forog, hosszabb figurázás esetén pedig a táncot abbahagyva félrehúzódva várakozik. Gyakran két vagy több férfi összeállva, egymáshoz igazodva figurázik. A lassú csárdás zenéjében uralkodnak az új stílusú és népies műdalok, de olykor régi lassúk és verbunkos darabok is előfordulnak benne. A szapora vegyes eredetű dallamaira főként a 8 ütemes periódusok jellemzőek” (MARTIN 1990. 433).

²² MARTIN 1990. 433–434.

²³ Az említett mérái cigánymuzsikus „verbunkját” külön elemzem egy készülő tanulmányomban: *Verbunk-e a mérái „Árus verbunk”? A mérái Berki Ferenc Árus három táncfolyamatának összehasonlító tipológiai elemzése* címmel.

Az általam kutatott kalotaszegi cigánymuzsikuskok nyelvileg három (cigány, magyar, román), zeneileg négy (zsidó is), és táncban is három „nyelvet” beszélnek, anyanyelvi szinten. S ezt egy adott cigánymuzsikusk is, meg környezete, szűkebb-nagyobb közössége is tudatosan és jól megállapíthatóan teszi: így, ha egy cigányzenész (például Berki Ferenc Árus vagy a testvére, Berki Béla Árus) Mérán magyar legényest táncol, akkor ő magyarul táncoló cigány, ha meg román ritka legényest, akkor ő románul táncoló cigány, ha meg csingerál, akkor cigányul táncoló cigány.

Ez a tényállás felvet egy kettős irányultságú kérdést: egyrészt, hogy van-e és ha igen, akkor mi tekinthető „etnikus” táncnak? A jelen tanulmány szerzője szerint annyiban etnikus egy tánc, amennyiben azt a táncoló személy vagy közösség (vagy, sajnos, adott esetekben maga a külső szemlélő, akár kutató is!) annak tartja. A zene- és tánc kultúrában nem léteznek „fajtiszta”, „ősi”, csak egy bizonyos etnikumra vonatkoztatható és „visszavezethető” népzenei darabok vagy táncok, hiszen ezek vagy időben, vagy térben folyamatosan keverednek, Bartók Béla szavaival élve „keresztveződnek”.²⁴ Másrészt, hogy pontosan egy többnemzeti-ségű és multikulturális közegben – ahol elsősorban pontosan az említett cigányzenészek működése által – biztosítva van az állandó átjárhatóság és kölcsönhatás,²⁵ beszélhetünk-e egyáltalán etnikus táncról, vagy inkább csak helyi, regionális, bizonyos esetekben nagyobb tájegységet felölelő táncokról, táncdivatokról, táncdialektusokról?

És akkor végül mit is táncolnak a kalotaszegi cigánymuzsikuskok? Elsősorban azt mondhatjuk, hogy saját, egyéni táncfolyamataik révén saját, egyéni táncukat, ugyanúgy, mint akármelyik táncos Kalotaszegen. Ugyanakkor zenészként egyrészt ismerve és „beszélve” a vidék valamennyi tánc típusát (függetlenül annak etnikus voltától), másrészt otthonosan mozogva a tudatos alkotás és rögtönzés talaján, egyben talán a legfontosabb (és ez idáig kevésbé, vagy csak kísérőjelenségeként kutatott) alkotói is voltak ennek a szűkebben kalotaszegi, tágabban közép-erdélyi tánc hagyománynak.

5. A tudatos alkotás és rögtönzés vizsgálata feltételezi: a zenei és táncbeli improvizálások összefüggéseinek elemzését, szervesen kapcsolódik a cigánymuzsikuskok tánc kultúrájának morfológiai és tipológiai kutatásához, elsősorban arra a kérdésre adva választ, hogy milyen mértékben befolyásolja „táncoló muzsikuskaink” táncszerkesztését az a tény, hogy hi-

²⁴ „Az egyes nemzetek népzeneinek összehasonlítása azután tisztán megvilágosította, hogy itt a dallamok állandó csereberéje van folyamatban; állandó keresztveződés és visszakeresztveződés, amely évszázadok óta tart már” (BARTÓK 1942. 86).

Bartók megállapítja, hogy ezek a kölcsönhatások elősegítik a zenei kultúrák folyamatos gazdagodását: „A keleti-európai népzene jelenlegi helyzete a következőkben foglalható össze: az egyes népek népzenei között való összekapcsolódás eredményeképpen a dallamok és a dallamtípusok óriási méretű gazdagsága támadt. A zenei eredményeképpen kialakult „faji tisztátalanság” tehát határozottan jótékony hatású” (BARTÓK 1942. 88).

²⁵ „Az etnikai sajátosságok elmosódásához hozzájárult Erdélyben az a tény is, hogy a népi tánczenét jobbra fordított cigányzenészek szolgáltatták. Ezáltal olyan zenészdinasztiák jöttek létre, amelyek etnikumtól függetlenül ellátták egy-egy vidéket táncmuzsikával” (PÁVAI 1993b. 7).

²⁶ Emül részletesen lásd KÖNCZEI 2000. 294–300. Hivatkozott írásomban a népzenei és néptáncbeli improvizálások összefüggéseit a következőképpen foglaltam össze: „Egy táncolni tudó falusi zenész táncbeli improvizálásában nyilvánvalóan érvényesül a zenei improvizálás ismerete, mivel magától értetődően érzékeli tudja a zenei, illetve táncbeli periódusok (sorok-pontok) közötti kapcsolatokat. Ugyanakkor a már említett dallam-alkatrészek és zenei modellek általi alkotás szintén meghatározó tényező lehet egy muzsikusk táncszerkesztési folyamatában” (KÖNCZEI 2000. 297).

vatásuk révén ismerik a tánczenét. A hivatásos falusi zenészek tudatosabban és nagyobb ambícióval variálnak, ezért érdekes és fontos elemezni a zenei és táncbeli improvizációk összefüggéseit.²⁶

A fentiekben megpróbáltam röviden ismertetni néhány olyan kutatási problémát, amely alapján szerintem vizsgálható, majd leírható és elemezhető a kalotaszegi (erdélyi) cigánymuzsikusok táncalkotó és -alakító szerepe. Összegzésként, a felállított hipotézissor mentén felsorolható további három, a cigánymuzsikusok táncalkotó hatására vonatkozó kutatási irányvonal:

- Az MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Osztályának Archívumában tárolt kalotaszegi táncdokumentumfilmek jegyzőkönyveiben olvastam több hasonló bejegyzést: „ezt a figurát egy cigánytól tanulta...” Úgy vélem, hogy a kérdéskör egyik érdekes további kutatási területe lehet megvizsgálni a cigánymuzsikusok táncának visszahatását a magyarok vagy románok táncára.
- A tárgyalt kalotaszegi cigánymuzsikusok közül többen is, mint például a mérrei Berki Ferenc „Árus” primás-bőgős vagy Berki Béla „Árus” kontrás-harmonikás, a győrővásárhelyi Nónika Miklós „Hitler” primás, a bogártelki Boros Gyula bőgős vagy Gyurka Berci primás-kisbőgős igen kiváló tánc tudással rendelkező táncos egyéniségeknek számítanak. Ezért az etnokoreológia fontos feladata lehet nemcsak a vidék magyar vagy román, hanem cigánymuzsikus táncos egyéniségeinek kutatása is, hiszen elengedhetetlen megvizsgálni ezeknek hatását közösségük tánc kultúrájára.²⁷
- A vizsgált cigánymuzsikusok tánc tudásával szemben megállapítható, hogy a kalotaszegi nem zenész cigányok tánc kultúrájára nem igen jellemző a különböző etnikumok tánc típusai közötti könnyű átjárhatóság, mint a muzsikusok esetében: érdemes volna a továbbiakban megvizsgálni és összehasonlítani a kalotaszegi nem zenész és zenész cigányok tánc tudását, tánc kultúráját, táncalkotási folyamatait.

IRODALOM

- BARTÓK Béla
1942 Faji tisztaság a zenében. In Bartók Béla: *A népzeneről*. Budapest, 85–90.
- KÖNCZEI Csongor
1997 Generáció- és stílusváltás a kalotaszegi cigánymuzsikusok családjában. *Művelődés* L. 2. 34–37. Kolozsvár.
2000 A zenei és táncbeli improvizációk összefüggéséről. Táncoló muzsikuskok. In Czégényi Dóra–Keszeg Vilmos (szerk.): *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve VIII*. Kolozsvár, 294–300.
- MARTIN György
1977a A táncos és a zene. Tánczenei terminológia Kalotaszegen. *Népi Kultúra – Népi Társadalom. A Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Kutatóintézetének Évkönyve IX*. Budapest, 357–389.
1977b Cigánycsárdás. In Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon I*. Budapest, 425.
1980 A cigányság hagyományai és szerepe a kelet-európai népek tánc kultúrájában. *Zenetudományi Dolgozatok*. Budapest, 67–71.
1990 Kalotaszeg. In Dömötör Tekla (főszerk.): *Magyar Néprajz VI. – Népzene, néptánc, népi játék*. Budapest, 432–434.
2004 Mátyás István „Mundruc”. *Egy kalotaszegi táncos egyéniség vizsgálata*. Budapest.

²⁷ Egy ilyen jellegű kutatás alapja, kiindulópontja és forrásértékű modellje lehet Martin György tudománytörténeti jelentőségű monográfiája Mátyás István „Mundruc”-ról.

PÁVAI István

1993a *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*. Budapest.

1993b Interetnikus kapcsolatok az erdélyi népi tánczenében. *Néprajzi Látóhatár* II. 4. 1–20. Debrecen.

SÁROSI Bálint

1996 *A hangszeres magyar népzene*. Budapest.

THE ROLE OF GYPSY MUSICIANS IN THE CREATION AND DEVELOPMENT
OF TRADITIONAL DANCE IN THE KALOTASZEG REGION OF TRANSYLVANIA

Aspects of Research on the Dance Related Knowledge of the Traditional Gypsy Musicians
in Transylvania

Csongor KÖNCZEI

Research on the dance culture of Gypsy musicians in the Kalotaszeg Region of Transylvania, who were active in the second half of the 20th century playing traditional instrumental folk/dance music, concentrates on well defined locations and life in overlapping social and cultural networks. Place of residence, sphere of playing and musical style are all taken into consideration. In this process it is essential to examine the role of the traditional Gypsy musicians in dance creation and development. This study briefly expounds some research issues, through which the Kalotaszeg Gypsy musicians' role in dance creation and development can be studied, then described and analyzed.

AZÉRT JÖTTEM IDE KARIKÁZNI...

A nagybőjti karikázó tartalmi elemzése

RATKÓ Lujza

Az énekes női körtáncot a szakirodalom rituális gyökerű táncként tartja számon, arra viszont nem igazán ad magyarázatot, hogy pontosan miben is rejlik ritualitása, s melyek azok a jellemzői, amelyekben tetten érhető e tartalmi, szemantikai többlet. Ennek a kérdésnek a megválaszolására a tánc kutatás megszokott – zenei, formai és tartalmi-funkcionális – elemzési módszerei nem bizonyultak megfelelőnek, ezért ezek helyett egy olyan, *szorosán vett* tartalmi elemzésre van szükség, amely a népi kultúra sajátos, nem racionális gondolkodását és analogikus-szimbolikus kifejezőmódját alapul véve képes a tudomány racionális-analitikus módszereinél mélyebbre hatolni, és feltárni a paraszti műveltség mélyén rejlő értelmet.¹ Egy ilyen valóban *tartalmi* elemzés lényege – a fent említett tartalmi-funkcionális elemzéssel szemben, amely a tánc kutatás eddigi gyakorlatában mindössze funkcionális vizsgálatot takar – annak a belső jelentésvilágnak a feltárása, amely szakrális-rituális eredetéből következően egykor minden táncban megvolt, de amely a táncok profanizálódásának, szórakozási műfajjá válásának következtében a legtöbb esetben már rég elhomályosult. Ez a belső tartalom manapság elsősorban azokban a táncokban érhető tetten, amelyek valamilyen szokáshoz kapcsolódtak – hiszen ezek a szokás gondolatvilágába illeszkedve eleve valamilyen jelentéssel telítődtek. Ennek az értelemnek a felfejtéséhez mindenekelőtt a szokásnak azokat az állandósult elemeit célszerű megvizsgálnunk, amelyek évről évre visszatérően következetesen ismétlődnek, majd ezután következhet magának a táncnak az elemzése: legelemibb mozgás- és térformáinak, koreográfiai jellemzőinek értelmezése.

¹ A néptánc tartalmi elemzésének elvi alapvetését, szempontrendszerének kidolgozását lásd RATKÓ 2002.

A NAGYBÖJTI SZOKÁSKÖR

Az általunk vizsgált nagybőjti karikázó sajátos, önálló szokáskörnek tekinthető környezetben maradt fent, melynek legfőbb jellemzői:

1. a körtánc mellett öt különböző játéktípus (párválasztó körjáték, falujárás, hintázás, páros fogócska és labdázás) kapcsolódott hozzá az egész magyar nyelvterületen;
2. leginkább a nagybőjti vasárnapokon, ünnepnapokon és húsvét napjain játszották őket;
3. a körtánc és játék mindig a falu utcáin és jelentős pontjain: a templom és a fészületek környékén, útkereszteződéseken, a főtéri kútnál vagy kocsmá előtt, vízparton, hídon, faluszéli magaslaton, legelőn vagy játszóhelyen zajlott;
4. a szokás főszereplői serdülő és felnőtt fiatalok, elsősorban lányok voltak.

Ez a körtánc- és játékhagyomány tehát esztendőről esztendőre mindig ugyanabban az időszakban, mindig meghatározott helyszíneken és meghatározott szereplőkkel, vagyis lényegileg változatlan körülmények között ismétlődött, ami nyilvánvalóan nem magyarázható véletlen egybeesések sorozatával, hanem valamiféle háttérben működő értelmet, rendező elvként funkcionáló gondolatíságot feltételez. E három állandó tényező tradicionális szemzögből történő elemzése igazolja ennek a belső intelligibilitásnak a meglétét.

1. Az *időszak* sajátos kettősséget rejt magában: egyfelől a természet tavaszi újra-éledésének, a vegetáció megújulásának az időszaka, másfelől pedig a nagybőjt bűnbánati periódusa, amelynek aszketikus jellege visszafogja, lefékezi az időszakra jellemző tavaszi életörömöt. Ez az ellentmondás azonban látszólagos, ugyanis a két ellenkező előjelű folyamat ugyanabba az irányba mutat: ahogy a játékok harsány jókedve a természetben lejátszódó folyamatok emberi sikra való kivetülése, s a húsvéti locsolkodás mágikus termékenységvarázsló aktusában kicsúcsosodva a vegetáció feltámadását idézi meg, ugyanígy a nagybőjti aszkézis szakrális/vallási síkon ugyancsak a Feltámadást, azaz Krisztus halálból való feltámadását készíti elő.
2. A *helyszínek* a falu szakrális vagy mágikus jelentőségű terei, s mint ilyenek, jelentőségüknel fogva kiemelik a hétköznapiság szintjéről az ott zajló játékot és táncot.
3. A *szereplők* azok a fiatalok, akik életük tavaszát élik, s akiknek a leginkább szól a tavasz üzenete: a szerelemre, párválasztásra való felhívás – s a főszereplő lányok nemcsak életkoruk, hanem nemük révén is analógiába hozhatók a tavasszal és a természet újjászületésével, hiszen leendő anyaként a termékenységnek, az élet megújulásának lehetőségét rejtik magukban.

A három állandó tényező belső jelentései a szokáskör egészének fényében – akár egy kirakós játék kockái – értelmes egésszé állnak össze, amelynek lényege, hogy természeti, emberi és szakrális síkon egymásnak megfelelő, egymással szorosan összefüggő folyamatok zajlanak le. A szakrális időszakban, szakrális vagy mágikus helyszíneken járt rituális jelentőségű körtáncok és játékok a tavasz átélésének, a tavaszi életérzésre való ráhangolódásnak az eszközei, s mindegyik a természet újjászületéséről, a vegetáció megújulásáról „szól” a maga sajátos nyelvén.

A NAGYBŐJTI KARIKÁZÓ²

A nagybőjtben előforduló játéktípusokkal összevetve az énekes leánykörtánc az egyetlen, amely nem játékként, hanem táncként kapcsolódik a bőjti hagyomány egészébe. Annál érdekesebb, hogy a népi felfogás szerint éppen azért volt nagybőjt táncitálcas idején is gyakorolható, mert nem tekintették igazán táncnak. Ennek részletesebb indoklására nem rendelkezünk adatokkal, de nyilvánvaló, hogy az improvizatív jellegű, gyakran igen bonyolult motivikájú páros, szólisztikus és egyéb táncokhoz képest egyneműsége (csak lányok járták), kötöttsége (mindenki ugyanazt táncolta), egyszerű lépésanyaga, valamint a hangszeres zenekíséret hiánya miatt alakulhatott ki a karikázóról ez az általános vélemény. Ezt a nézetet támasztja alá az is, hogy az énekes női körtáncra csak a legritkábban alkalmazták a „tánc” terminológiát (*kerek-tánc, körbetánc, karikatánc*), helyette olyan – a térformára, a mozgás típusára vagy dallamának kezdő sorára utaló – kifejezésekkel jelölték, mint például a *karikázó, karéjozás, kerekcskés; lépő, futó, rezálás, sergés; kocsikala* stb. Ezzel teljes mértékben összhangban volt az a gyakorlat is, hogy a leírások szerint a lányok a lassú részt hosszan, számtalan versszakot egymás után énekelve járták, s csak ritkán és rövid időre váltották fel a táncszerűbb, gyorsabb forgó vagy ugrós résszel – vagyis nem annyira a tánc, mint inkább az éneklés volt az elsődleges.³ A karikázó hangulata is más volt, mint a páros táncé: sohasem mulató, inkább mindig lírai. Az egy dallamra énekelt szerelmi témájú strófák vég nélküli ismételtetése, az ünneplő ruhás lányok „végtelen nyugalomban hullámzó mozgása”⁴, a kör állandó, lassú forgása egyfajta ünnepélyességet kölcsönzött a körtáncnak. Éppen ez a „monumentális monotonia” (Hamvas Béla), ez a fajta szertartásosság világít rá, hogy mi a *valódi oka* a karikázó páros táncról való elkülönítésének s nagybőjti alkalmazhatóságának: az a *rituális karakter*, amely eredeti jelentése elhomályosulásának ellenére, a szórakoztatási funkció előtérbe kerülésével is megőrződött. Pesovár Ernő szép és találó megfogalmazása szerint a karikázó „több, mint a mai értelemben vett tánc. Szakrális időszakban, a természet megtűnésének, az élet feltámadásának apokrif szertartása, profán zsolttára”.⁵ A körtánc tehát *formailag* – zenei kíséretét, motivikáját, fogásmódjait stb. tekintve – valóban kevesebb, mint a páros tánc; *tartalmát* illetően – jelentése, funkciója tekintetében – azonban jóval több annál.

A tánc történeti kutatás eddigi eredményei alapján a leánykörtánc régi és új stílusú táncaink között egyfajta átmenetet képvisel, amennyiben alapjellemzőiben a régi réteg sajátosságait mutatja, ugyanakkor viszont bizonyos vonásaiban az új stílusú páros tánc, a csárdás erőteljes hatása ismerhető fel. Archaikus jegyei mindenekelőtt a zárt körforma, az egyszólamú énekkíséret, az egyneműség és a gyakori rituális vagy szertartásos szerepkör, de régi voltára utalnak a speciális karikázódallamok, valamint a körmozgás egyes típusai: az egyszerű nyitó-záró lépéssel vagy ingamozgással (Féőer-lépés) történő lassú, rendszerint nagyrányú forgás és a szűkülő-táguló lélegzőmozgás is. Az új stílus hatása elsősorban dalla-

² A tanulmány „A nagybőjti játék- és tánc hagyomány” című nagyobb lélegzetű értekezés egy fejezetének rövidített változata.

³ MARTIN 1979. 84.

⁴ AKT 312.

⁵ PESOVÁR 1993. 37.

maiban és motívumkincsében érvényesült: az új stílusú népdalok részben vagy teljesen kiszorították a régi stílusúakat, illetve a karikázódalokat, a legegyszerűbb alaplépések mellett vagy azokat helyettesítve pedig megjelent a páros tánc egyes és kettes csárdáslépése, oda-vissza forgása, valamint több más figurája. Az új stílus zenei és motívikai hatása a lassú és friss csárdás tempójához, előadásmódjához való hasonlúlással – például a rugózás megjelenésével – is együtt járt. Szintén az új vonásokhoz tartozó jelenség, hogy a karikázó nagybőjti szerepköre újabakkal egészült ki: bálakban és lakodalmakban táncrendkezdő⁶ és zeneszűnetet kitöltő funkcióban, valamint multság nélküli vasárnapok és ünnepnapok, fonók táncaként is gyakran előfordult. Több vidéken éppen ez a funkcióváltása, s a tavaszi ünnepkörtől való függetlenedése segítette elő fennmaradását a nagybőjti szokáskör megszűnése után is.

Ezek után nézzük meg, melyek azok a tényezők, amelyek alapján az énekes női körtánc fontos eleme lehetett a magyar nyelvterület kora tavaszi hagyományának, vizsgáljuk meg, miféle jelentése, funkciója volt az adott szokáson belül. Mindenekelőtt induljunk ki a tánc térformájából, a körből. A kör nemcsak a táncban, hanem általában az emberiség kultúrtörténetében is a legősibb formák egyike; az archaikus és tradicionális társadalmak egyik alapjele, ősi szimbóluma, amely több jelentésréteget is magában foglal. Az égitestek látszólagos körpályájának, a Nap és a Hold gömb alakjának megjelenítésével kozmikus tartalmakat hordoz, de formájának tökéletessége és önmagába zárttsága folytán a harmónia, a tökéletesség, a zárttság, védettség szimbóluma is. Az önmagába visszatérő megszakítatlan vonal a periodikusan ismétlődő mozgást illetve időt, a folytonosságot, állandóságot, végtelenséget és örökkévalóságot idézi meg, s ugyanakkor az egységet, egyneműséget, egyenrangúságot is jelképezi. A körnek ezek a jelentései fejeződnek ki – hol nyilvánvalóbban, hol elhomályosult tartalommal – a települések, szent helyek és az ezeket körülvevő falak kör alaprajzában, de például egyes kör alakú viseletdarabok (öv, karperec, gyűrű) hordásában, illetve a különböző körjátékokban és körtáncokban is.⁷ A körforma archaikus jelentésköre és az emberi történelem kezdetéhez visszanyúló gyökerei magyarázzák, hogy igen gyakran mágikus, rituális cselekmények, varázslatok elemeként jelenik meg nemcsak az ősi vonásokat őrző törzsi kultúrákban, hanem az európai népi kultúrákban is. A megkerülés, körüljárás, körül táncolás az óvó-védő vagy gyógyító rítusok, a birtokbavételt vagy rontást célzó mágikus cselekmények fontos mozzanata.⁸ Nem véletlen, hogy a rituális táncok többsége éppen

⁶ A szakirodalomban „tánckezdőként” ismert funkció pontosabb megnevezése – bár ennek önálló funkcióként való tételezése csak akkor lenne igazán indokolt, ha például „táncrendvégző” funkcióról is beszélünk.

⁷ PÁL-ÚJVÁRI 1997. 282–284.

⁸ A magyar néphitben a körüljárás, körülfutás, körülszántás, megkerékítés vagy a körülkerítés egyéb módjai révén létrehozott mágikus körnek elsősorban védő, óvó jelentése van, melynek célja a rossz, a gonosz kirekesztése, vagy éppenséggel bezárása a körbe; ugyanakkor kifejezhet birtokbavételt, illetve a körüljárt középponthoz való tartozást is. Gondoljunk itt a keresztútnál boszorkányságot tanuló jelölt vagy a lucaszék köré húzott mágikus körre, a tavaszi vetés vagy a frissen behantolt sír körüljárására, az ifjú pár megkerülésére a lakodalomban, a megkerékítéssel történő gyógyításra (a betegség, rontás ilyen módon történő levételére), vagy például arra, hogy a menyecske a tűzhely vagy az asztal körüljárásával fejezte ki új otthonához való tartozását (DÖMÖTÖR 1980. 309). A védelmező mágikus kör talán legszebb táncos példája a sárközi menyasszony körül járt karikázó: a teljes lakodalmi díszben pompázó menyasszonyt ünneplő ruhás leánybarátai körül fogják, és énekelve, lassú körforgással kísérik végig az utcán a templomig. Mind a kör közepén egyedül sétáló menyasszony, mind pedig a folyamatosan forgó kör vonulására a méltóságteljes lassúság, ünnepélyesség jellemző (LAJTHA-GÖNYEY 1937. 100).

körtánc. A körforma ősi szimbolikája, a körtánc kultúrtörténeti jelentősége s a recens európai táncművelésben betöltött szerepe, valamint a táncművelés történeti kutatás eredményei egyértelműen azt bizonyítják, hogy a körtánc *eredendően* rituális szerepkörű volt.⁹ Ez a megállapítás egyébként nemcsak a körtáncra, hanem általában a táncra is igaz. Jól alátámasztja ezt a magyar táncanyag is, amelyben szinte csak rituális vagy szertartásos szerepkörben fordul elő körtánc: a nagybőjti – s azon belül a mágikus jelentőségű virágvasárnapi kiszéjáráshoz is kapcsolódó – karikázó; a lakodalom szertartásrendjében a menyasszony, az új pár vagy a lakodalmas ház körültáncolása és a hajnaltűz-tánc; a jeles napi szokások keretén belül a májusfa, a pünkösdi királyné, a szentiváni tűz körüli tánc, a betlehemes játék és a regölés egyszerű pásztortánc, a hétfalusi csángók farsangi *boricatánca*, az avató jellegű bodnártánc és körverbunk, valamint a halotti körtáncok. Ezek többsége már nem női, hanem vegyes, illetve csak férfiak által járt körtánc. A táncrendkezdő funkcióban és a mulatságok zeneszűnőiben járt karikázóról, valamint a körcsárdásról és a hangszeres erdélyi körtáncokról a táncművelés egyértelműen megállapította, hogy a páros tánc vagy a szóló férfítánc hatására kialakult, elsősorban mulatsági szerepkörű másodlagos fejlemények.¹⁰ Vagyis a magyar hagyomány a körtáncot olyan állapotában őrizte meg (mindenekelőtt az egynemű, énekszóra járt, meghatározott alkalmakhoz kötött körtáncokról, illetve – nyomokban – egyes énekes-táncos körjátékokról van szó), amelyben még – esetleges újabb, szórakoztató karaktere ellenére is – tetten érhető a rituális eredet.

A nagybőjthöz kapcsolódó énekes női körtánc ritualitásának – a meghatározott időszakhoz és helyhez, valamint szereplőkhöz való kötöttségén kívül – több összetevője is van. Az egyik ilyen lényeges elem a kör *zárt jellege*, amelyből a táncosok teljes egyenrangúsága, valamint a lazább vagy szorosabb összefogódzásból kifolyólag a tánc teljes egyöntetűsége következik. Az egyszerű kézfogás esetében a kapcsolat lazasága és az egymás mellett állók közötti meglehetősen nagy távolság viszonylag szabad mozgást tesz lehetővé a körívől eltérő – például befelé-kifelé – irányban is. Egészen más a helyzet viszont a körtáncok leggyakrabban használt összefogódzási módja, az elől illetve hátul keresztezett kézfogás esetében; ennél a táncosok nem a mellettük állóval, hanem második szomszédjukkal fognak kezét, ami által jelentősen megrövidül a táncosok közötti távolság, s ezzel együtt jóval korlátozottabbá válik mozgásterük nemcsak a körív mentén, hanem saját tengelyükhöz viszonyítva is. A szorosabb fogásmód ugyanis a felsőtestet csaknem teljes mértékben a körhöz „rögzíti” (csupán kisebb mértékű forgatást tesz lehetővé), ami által a test alsó részének (csípő, láb) mozgásszabadsága is nagymértékben csökken. Továbbmelve, míg a lánckörtáncok egyéb típusaiban mindig vannak kitüntetett helyek (például a sor eleje) és kitüntetett helyzetű táncosok (például a sor élén álló táncvezető), addig a körben mindenki egyenlő, az egyes pozíciók hierarchiája megszűnik, s az egyéni kezdeményezés, a magyar néptáncra általánosan jellemző improvizálás teljes mértékben lehetetlenné válik. A karikázó ilyen módon a *személytelen kollektivitás* tánca, melyben a résztvevők „egyetlen hanggá” és „egyetlen testté” egyesülve működnek fel a közösségi célban: a rítus beteljesítésében. A rítus ugyanis nem tűri a személyességet; végzője a rituálé pontos végrehajtása során szakrális időbe és térbe kerül át, s így a hétköznapi, profán létezés síkja fölé emelkedve kilép individualitásából (természetesen

⁹ WOSIEN 1974. 20; MARTIN 1979. 291.

¹⁰ PESOVÁR é. n. 58.

akkor is, ha egyedül végzi a ritust), s csupán személytelen eszközévé válik egy magasabb rend, egy személyfölötti törvény érvényesülésének.

A személytelen kollektivitás alapvető jegyével szoros összefüggésben a nagybőjtös karikázó igen fontos és ritualitásának szempontjából is meghatározó sajátossága, hogy alapvetően *női műfaj* – a másik nem részvétele ugyanis a körtáncban igen ritka és esetleges, vélhetően a páros tánc, illetve a körcsárdás hatására kialakult újabb jelenség. A nemek szerinti elkülönülés a lánckörtáncok vonatkozásában másutt sem ismeretlen; legjobb példái az egy-nemű szlovák és orosz női karikázók mellett e tánc típus mai hazájában, a Balkán-félszigeten találhatók, ahol mulatsági funkcióban is kizárólag ezek a táncformák élnek. Itt – azon túl, hogy a nagybőjti lánckörtánc ugyancsak jellegzetesen női műfaj – általánosan előfordul, hogy a férfiak–nők külön láncot alkotva táncolnak, vagy ha együtt is járják, akkor sem vegyülnek össze: a férfiak elöl, a nők hátul helyezkednek el a sorban.¹¹ A tánc történeti kutatás szerint a vegyes formák kialakulása mind a Balkánon, mind a kelet-európai népeknél viszonylag új, modern jelenség, a régiesebb formát mindenütt az egy-nemű kör- és lánctáncok képviselik.¹² Hozzátehetnénk még, hogy a nemek elkülönülése nem pusztán a régiesség fokmérője, hanem minden bizonnyal egyik legősibb – a férfi és női nem principiális különbségeiből eredeztethető, s a lánckörtáncok gyökereihez visszanyúló – sajátossága lehet e tánc típusnak.

Nagybőjti szokásanyagunkra visszatérve a körtáncnak mindenekelőtt van néhány olyan formai jellegzetessége, amely kizárja, hogy férfiak gyakorolják. Egyik ilyen lényeges eleme a fentebb már taglalt szoros összefogódzás, amely a mozgástér erőteljes korlátozásával az individualitás feloldódását eredményezi. A magyar férfítánctól – amely alapvetően individuális, szólisztikus és improvizatív karakterű, s amely még a páros táncban is irányító szerepű – teljességgel idegen a körtáncnak ez a beolvasztó s a szabad improvizálást kizáró jellege. Nem véletlen, hogy a férfi körtáncok túlnyomó többségét összefogódzás nélkül járják, még akkor is, ha a tánc teljesen egyöntetű. Csupán elszórtan fordul elő – a szigetközi Halászi két-részes körverbunkjában, az úgynevezett *Bertóké verbunk* lassú részében – a váll- vagy felkarfogás, amely egyébként valamivel nagyobb mozgásszabadságot biztosít a táncosok részére, mint a karikázó keresztezett kézfogása.¹³ Ahogy nehéz elképzelni a férfiak esetében egy nőkéhez hasonló, szoros testi közelséget eredményező összefogódzást s az ezzel együtt járó monoton egyszerűségű táncot, éppúgy elképzelhetetlen az egyszerűségi karikázódalokhoz hasonló rituális „karének” az ő vonatkozásukban.

Vannak azonban ennél mélyebben fekvő, lényegi okai is a karikázó női jellegének – nevezetesen azok a tartalmi tényezők, amelyek a bőjti körtánc jelentését, rituális értelmét meghatározzák. Ugyanis mind a születés és halál örök körforgása, az élet ciklikussága, mind a természet megújulása és termékenysége, mind pedig a tavasz üzenete, a szerelem – mind minden termékenység kiindulópontja – jellegzetesen a női princípiumhoz kapcsolódó jeletéskör. Az örökös megújulás és az élet megújítása a női nem privilégiuma, éppen ezért alkalmas az analogikus gondolkodás szerint a vegetáció vonatkozásában is hasonló szerepkör

¹¹ WOLFRAM 1951. 92.

¹² MARTIN 1980. 55–56.

¹³ LÁNYI–MARTIN–PESOVÁR 1983. 102–103.

betöltésére.¹⁴ Ezért természetes az, hogy az egész nagybőjti szokáskör elsősorban a női nemre épül, s a férfiaknak csak másodlagos szerep jut benne. Ebből a lényegi összefüggésből következik az is, hogy a nagybőjti körtánc vonatkozásában nem annyira a *körforma*, mint inkább a folytonos *körforgás* a lényeg: a statikus kör az önmagában nyugvó, változatlan teljességet és tökéletességet reprezentálja, ilyen módon tehát nem kapcsolható a tavaszi szokáskör gondolatiságához, s ezzel összefüggésben a női nemhez sem; sokkal inkább az állandóan ismétlődő, kiindulási pontjához minduntalan visszatérő körmozgás az, ami tökéletes megidézője, szimbóluma lehet a természet – és tágabb értelemben az egész világrend – szakadatlan változásának, örökös megújulásának.

A körtánc rituális karaktere bizonyos mozgásformáiban ugyancsak tetten érhető. Már csak következetesen visszatérő volta miatt sem tekinthetjük véletlennek, hogy az adatok többsége – különösen a karikázó lassú részében – napirányú jobbra keringésről szól. A jobb és bal irány ugyanis a tradicionális kultúrákban nem egyenértékű, fontos minőségi különbség van a kettő között: a jobbhoz a Nappal, a férfi princípiummal kapcsolatos pozitív, a balhoz pedig a Holddal, a női princípiummal összefüggő negatív értelmű jelentések tapadnak.¹⁵ A jobbra forgás az analogikus gondolkodás szerint a Nap mozgását és az égitestek járását idézi meg, s ilyen módon megfelel a természet rendjének, a világ normális működésének – a különböző kultikus cselekményekben előforduló napirányú körüljárás vagy bármiféle körülkerítés tehát az élet és a természet előrevivő, pozitív erőinek megerősítését célozza, a természet „ritmusába” való bekapcsolódást szolgálja. Ez ad magyarázatot arra a kérdésre is, hogy a körtáncok többségének forgásiránya miért jobbra tartó világszerte¹⁶ – ez a tény egyébként újabb bizonyítékként is szolgál a körtánc alapvetően rituális karakterére; az eredendően kultikus-rituális rendeltetésű tánc ugyanis még teljes mértékben profanizálódva is szórakoztató funkciójúvá válva is megőrzött valamit – ha csupán formai vonatkozásban is – eredeti szimbolikus jelentőségéből. Ezzel összefüggésben érthető meg az is, hogy a halottkultusszal kapcsolatos táncok, például az ókori és középkori halottas táncok vagy a recens balkáni halotti kólók miért a szokásostól eltérő irányba, vagyis balra forognak.¹⁷ A legkülönbözőbb mitológiákban a bal oldal, a bal kéz legtöbbször a túlvilággal van kapcsolatban, ami a földi világ tükörképe, s ahol éppen ezért minden fordítottan jelentkezik.¹⁸ Végső soron tehát a jobb az életnek, a világ működésének természetes iránya, míg a bal az élet természetes rendjével ellentétesen a halál felé mutat. A táncutatás a körtáncok mozgásirányát elsősorban asztronómiai tényezőkre, a Nap és az égitestek pályáját szimbolizálni akaró

¹⁴ Gondoljunk arra, hogy a női ciklusok váltakozása, a nők termékenysége milyen szoros analógiában van a minduntalan megújuló vegetációval, az önmagát mindig újratermő-újratermelő természettel: a nő a születés–növekedés–virágzás–hanyaglás–meghalás–újjaszületés szakadatlan körforgásában rejlő „földi halhatatlanság” képviselője. Nem véletlen, hogy a legkülönbözőbb mitológiákban a természet – „anyatermészet” – istene mindig nő, s ugyanígy a termékenységnak és a szerelemnek is mindig istennője van.

¹⁵ Pál–ÚJVÁRI 1997. 226. A magyar nyelv is őrzi – még ha manapság nem is vagyunk már tisztában vele – a jobb és a bal irány minőségi különbségeit, gondoljunk a két szó általános, nem irányt jelző jelentéseire: a „jobb” a „jó” lakosság formája, míg a „bal” szó összetett vagy képzett formáihoz számtalan negatív értelmű jelentés tapad például *balfelet, balsors, balfogás, ballépés, balsiker, balszerencse, baljós, balga, balul üt ki stb.*)

¹⁶ SACHS 1937. 147; MARTIN 1979. 258.

¹⁷ MARTIN 1979. 11, 302–303.

¹⁸ TOKAREV 1988. 40–41.

szándékra vezet vissza¹⁹ – ezzel szemben úgy véljük, hogy a domináló jobbra forgás jelentése csak a fent vázolt tágabb összefüggésekben ragadható meg a maga teljességében.

Szűkebb témánkat tekintve a nagybőjti leánykarikázó forgásirányának értelmezésekor figyelembe kell vennünk a gyakorlásának időszakával, helyszínével és a szereplők csoportjával kapcsolatos, fentebb már említett tényezőket is. Mindezeket összevéve világossá válik, hogy a serdülő és fiatal lányok által a falu kitüntetett pontjain gyakorolt tavaszi szokáskörnek miért lényeges, sőt nélkülözhetetlen mozzanata a jobbra keringő körtánc: a kör napirányú forgása ugyanis a tavaszi megújulás energiáinak, az élet erőinek a mozgás szimbolikus nyelvén történő megfogalmazása. Ugyanakkor a táncolók – s rajtuk keresztül az a faluközösség, amelynek a tánc „szól” – éppen rituális táncuk által részeseivé is lesznek a világ kozmikus rendjének, a rítus „bekapcsolja” őket az élet folytonos körforgásába. A kör folyamatos keringése ugyanis analógiásan megidézi a születés és a halál örökösén visszatérő ciklikusságát, az élet, a természet szakadatlan pusztulását–megújulását.

A körtánc egyéb archaikus elemei, így a kört szűkítő és tágító lélegzőmozgás ugyanebbe a jelentéskörbe kapcsolódik; a kört szinte élővé varázsoló lüktetésnek – ha lehet így mondani – még fokozottabb, erőteljesebb „gerjesztő” hatása van, mint az egyszerű forgásnak. A minduntalan nekilóduló majd megtorpanó archaikus Feröer-lépés talán a születés–megújulás előrelendítő, és a halál–pusztulás hátrahúzó erőinek tánc nyelvén megfogalmazott szimbóluma. Szintén csak feltételezni tudjuk, hogy a körforma ősi óvó–védő jelentése nyilvánul meg abban a gyakorlatban, hogy ha több koncentrikus körben folyik a tánc, akkor mindig a legfiatalabbak vannak legbelül, az idősebbek pedig korosztályuk szerint egyre kijebb helyezkednek el.

A körtánchoz kapcsolódó dalok ugyancsak fontos tényezői a tánc tavaszi szerepkörének, rituális funkciójának, ugyanis a szövegek túlnyomó többsége a tavasz legfőbb, központi jelentőségű témájáról, a szerelemről szól: a szeretőtartás és a szerelem boldogságának vagy keserveinek lírai megéneklésétől kezdve az összeéneklő jellegű párosítókon, évődő legénysúfolókon keresztül az olykor pajzán hangvételű, szokimondó dalokig, vagy éppen séggyel a gyakran erotikus értelmű szerelmi virágnyelv szimbolikus kifejezőmódjáig e téma minden változata előfordul.²⁰ Nem pusztán a régies, csak körtánchoz énekelt speciális karikázódallamokra jellemző ez, hanem azokra az új stílusú csárdásdallamokra is, amelyek egyes vidékeken (elsősorban a Kalocsa környéki falvakban, illetve az északi körtáncdialektus területén) a páros tánc hatásaként kiszorították a régi kísérodalokat. Ez a szerelemmel, párválasztással kapcsolatos mondanivaló – teljes összhangban a karikázó fentebb kifejtett mélyebb jelentésével – mind a nagybőjti szokáskör általános rituális jelentésének, mind pedig a szereplők életkorának is tökéletesen megfelel. A természet és a lélek megújulását jelentő tavaszi időszak üzenete ugyanis az emberi élet vonatkozásában éppen a szerelemre, a párválasztásra, termékenységre való felhívás; s ez egyben a résztvevő serdülők és fiatalok életének is legfontosabb, központi kérdése, hiszen ennek a korosztálynak nem pusztán lehetősége, hanem egyenesen *feladata* is a pár megtalálása. A karikázódalok tehát tulajdonképpen a tavasz üzenetét közvetítik, ami ilyen módon: a lányok szerelmi énekén keresztül jut el nemcsak az arra legilletékesebb legényekhez, hanem a faluközösség egészéhez is – vagyis

¹⁹ DÖMÖTÖR 1974. 151; MARTIN 1979. 11.

²⁰ MARTIN 1979. 41–177.

ezek a dalok éppúgy szerves és fontos elemeit jelentik a tavaszi rituális körtáncnak, mint annak többi tényezője.

Ugyanakkor lényeges megjegyeznünk, hogy ez a szerelemmel-párválasztással kapcsolatos jelentéskör vélhetően másodlagos fejleményként alakulhatott ki nemcsak a karikázókkal, hanem a bőjti szokásanyag egészével kapcsolatban is; a tavaszi rítusok, szertartások ugyanis eredendően a természetre, a vegetáció termékenységére vonatkozhattak, s az emberi termékenység és nemiség csak ezen belül kaphatott szerepet. Igen valószínű, hogy az eredeti rituális jelentés elhomályosulásával, a szokáskör profanizálódásával kerülhetett előtérbe s válhatott meghatározó jelentőségűvé ez az egyébként másodlagos jelentéskör. Jól igazolja ezt a feltételezésünket a szláv népek nagybőjti hagyománya, amelyben az énekes körtáncok, falujáró vonulások recens formái még nagyrészt eredeti tavaszköszöntő, tavaszébresztő szerepkörükben maradtak fenn, s a tavaszhívogató *vesznyankák* (tavaszénekek) profanizálódása, évdődő, tréfalkozó hangnemű, szerelmi témájú dalokká alakulása közvetlenül is tetten érhető.²¹

Összegezve a nagybőjti énekes női körtáncról leírtakat: a tavasz üzenetét kiéneklő és kíváncsoló lányok karikázója az élet ciklikusan visszatérő újjászületésének szimbóluma, a természetben lezajló folyamatokba való bekapcsolódásnak az eszköze, ami az emberi élet vonatkozásában a szerelemre, párválasztásra való „felhívással” jelent egyet. Meghatározott időszakhoz, helyszínekhez és szereplőkhöz kötött – tehát szokásként való – gyakorlásában jelentésének elhomályosulása és a szórakoztatási funkció elsődlegessé válása ellenére is számos vonatkozásban megőrizte rituális karakterét, s éppen ezért a szórakozásnak egy ünnepelesebb, szertartásosabb típusát képviseli, mint az egyéb időszakokban járt körtáncok.

IRODALOM

- MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Osztályának Kézirattára
 BACSINSZKAJA, N. M.
 1951 *Russzkije horovodi i horovodnije pesnyi*. Moszkva–Leningrád.
 DÖMÖTÖR Tekla
 1974 *A népszokások költészete*. Budapest.
 1980 Körüljárás. In Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon* III. Budapest, 309.
 KATZAROVA, Raina Kukudova–DJENEV, Kiril
 1958 *Bulgarian Folk Dances*. Sofia.
 LAITRA László–GÖNYEY Sándor
 1957 Tánc. In *A Magyarság Néprajza* 4. Budapest, 80–149.
 LÓRINTZ Ágoston–MARTIN György–PESOVÁR Ernő
 1983 *A körverbunk története, típusai és rokonsága*. Budapest.
 MARTIN György
 1979 *A magyar körtánc és európai rokonsága*. Budapest.
 1980 Körtáncok, lánc táncok. In Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptánc-hagyományok*. Budapest, 45–91.
 1990 Körtánc. In Dömötör Tekla (főszerk.): *Magyar Néprajz VI. – Népzene, néptánc, népi játék*. Budapest, 280–295.
 MCCLAIN, Ernest G.
 1995 Circle. In Mircea Eliade (ed.): *Encyclopedia of Religion* III. New York, 505–509.

²¹ BACSINSZKAJA 1951; KATZAROVA–DJENEV 1958.

- PÁL József–ÚJVÁRI Edit (szerk.)
1997 *Szimbólumtár. Jelképek, témák az egyetemes és magyar kultúrából*. Budapest.
- PESOVÁR Ernő
é. n. Tánc kutatás és tánc hagyomány Zala megyében. In Bodai József (szerk.): *Tánc kutatás és tánc hagyomány a Dél-Dunántúlon*. Néptáncosok könyvtára. Budapest, 50–60.
- RATKÓ Lujza
2002 A néptánc tartalmi elemzése. In Almássy Katalin–Istvánovits Eszter (szerk.): *A nyíregyházi Jósza András Múzeum Évkönyve XLIV*. Nyíregyháza, 257–265.
- SACHS, Curt
1937 *World History of the Dance*. New York.
- TOKAREV, Sz. A. (főszerk.)
1988 *Mitológiai enciklopédia* 1–2. kötet. Budapest.
- WOLFRAM, Richard
1951 *Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa*. Salzburg.
- WOSIEN, Maria-Gabriele
1974 *Sacred Dance. Encounter with the Gods*. New York, Avon Books.

“I CAME TO DO THE CIRCLE DANCE BECAUSE...”

An Analysis of the Hungarian Lenten Circle Dance

Lujza RATKÓ

According to the professional literature, the Hungarian women's singing circle dance is a dance of ritual origin. However, it remains unclear exactly how this ritual aspect is inherent in the dance, and which of its characteristic features represent this extra semantic layer. In order to answer this question an analysis of the content of its ritual nature and semantic constituents needs to be made; an analysis of the particular not-rational reasoning of its folk culture and its analogical-symbolic mode of expression. A more in-depth examination is necessary than rational-analytical scientific methods can provide – since we are interested in exploring the deeper meaning hidden in this peasant culture. This study, through the example of the Hungarian women's circle dance done during the Lenten period, presents such a 'diagnosis-of-meaning' analysis. First it brings to light the intelligible nature of the constant elements of the Lenten rituals repeated from year to year; then the traditional symbolism of these circle dances is explored in terms of their elementary forms of movement, spatial arrangements and choreographic features.

PARASZTI TÁNC-TERMINOLÓGIA – TÁNCOS TUDAT

DÓKA Krisztina

Tanulmányomban egy maroszéki falu, Jobbágytelke¹ táncsal kapcsolatos nyelvi anyagát, terminológiáját, valamint az ebben tükröződő ismereteket és tudati sajátosságokat vizsgálom. Célom a közösség táncról való gondolkodásának, vélekedéseinek, illetve a táncsal kapcsolatos terminusainak, kategóriáinak és ezek értelmezéseinek a bemutatása. Dolgozomban elsősorban saját terepmunkám² eredményeire (az adatközlőkkel készített interjúkra, táncfelvételekre, adatközlőkkel való együttáncolásokra, tanítási szituációban és különböző táncalkalmak során végzett megfigyelésekre), valamint kisebb részben a falu tánc kultúrájára vonatkozó archívumi anyagokra támaszkodom. Az interjúk alkalmával kérdéseket tettem fel a tánc-készlettel, táncrenddel, tánc-tudással, a táncok mozgásanyagával, improvizációval, páros viszonyokkal, illetve általában a táncos alkotással kapcsolatban.

KUTATÁSTÖRTÉNET

Már a magyar néptánc-kutatás kezdeteinél megjelent a tánc terminológiájának vizsgálata, mint kutatási téma. Réthei Prikkel Marián 1906-ban „A magyar táncnyelv”³ című írásában áttekintést adott a magyar néptáncra vonatkozó nyelvi anyagról. Írásában összegyűjtötte általában a tánc és a táncolás, illetve az egyes táncok különböző elnevezéseit, a tánc-
hoz kap-

¹ Jobbágytelke (Símbrás) a történelmi Maros-szék északnyugati szélén, a mai romániai Maros megyében (jelenkorban Mureș) található. Marosvásárhelytől 24 kilométerre, a Nyáradba futó Hódos-patak mellett fekszik. Ma közigazgatásilag Székelyhodoshoz tartozik. Lakóinak túlnyomó többsége magyar nemzetiségű és római katolikus vallású. (Lélekszám 1910-ben 1091; 1941-ben 1234; anyanyelv 1910-ben 100% magyar, 1941-ben magyar 1232 (99,8%); vallás: 1910-ben római katolikus 1076, 1941-ben 1209 (97,9%). Lélekszám 1992-ben 861.) Lakói napjainkban elsősorban mezőgazdasággal és háziiparral (szalmafonás) foglalkoznak. A faluról lásd ORBÁN 1869. 87; BÉNYÓ 1977; BARABÁS 1978; TAMÁS-NÉ SZABÓ 1995; SZABÓ 1998.

² Jobbágytelkén 2003–2007 között Molnár Péterrel végeztem terepmunkát a falu tánc kultúrájára vonatkozóan. Ennek keretében az 1920-as és az 1950-es évek között született adatközlők körében a helyi tánc-terminológiával és a táncosok tudati megnyilvánulásával kapcsolatban is gyűjtöttünk anyagot.

³ RÉTHEI PRIKKEK 1906.

csolódó szólásokat és közmondásokat, valamint a táncos szokások nyelvi anyagából is közül. Nagyobb terjedelmű, átfogó összefoglalás a témáról azóta sem látott napvilágot.

Seprődi János 1909-ben megjelent, a marosszéki Kibéd táncgyománnyát bemutató tanulmánya ebből a szempontból is máig figyelemreméltó megállapításokat tartalmaz. Dolgozatában kitér a helyi népi táncterminológiára, a különböző táncnevekre és névadási szokásokra. Így megállapítja, hogy a faluban használatos sok táncnév csupán néhány táncot takar, hogy különböző jelzők önállóan táncnévként is szerepelnek, valamint, hogy ugyanannak a táncnak régi és újabb elnevezése párhuzamosan él.⁴

A magyar néptánc kognitív szemléletű vizsgálatának kezdeményezőjeként Martin György e területen is korszakalkotó kutatásokat végzett.⁵ A tánc- és zenekutatás fontos területének tartotta a paraszti terminológia, valamint a különböző táncos és zenei megnyilvánulások tudati háttérének vizsgálatát: „A népi alkotások életének, funkciójának és jelentésének vizsgálata keretében egyik fontos feladat a hagyományozó–alkotó egyéniség tudati megnyilvánulásainak, vélekedéseink vizsgálata is.”⁶

A magyar néptáncra és annak zenéjére vonatkozó népi tudás, valamint a paraszti táncos, tánczenei terminológia gyűjtése és feldolgozása egyik fontos területe volt Martin munkásságának. 1977-ben megjelent tanulmányában egy kalotaszegi táncos (Mátyás István 'Mundruc') zenére és táncra, illetve e kettő összefüggéseire vonatkozó nyelvi anyagát és tudati megnyilvánulásait mutatja be, s egyben a vizsgált tánc- és zeneterminológia jelentésfejlődését rajzolja fel.⁷ Vizsgálatai a népzenei kutatás területén is új utat nyitottak, mivel a magyar etnomuzikológiában a témára vonatkozóan, tanulmányát megelőzően csak szórványosan jelentek meg közlések.⁸

Martin a paraszti terminológia vizsgálatára több helyen is felhívta a figyelmet, illetve kutatásai során mindig figyelmet szentelt e témának, így például a táncok elemzésének és rendszerezésének, a gyűjtés és kutatás kérdéseinek kapcsán, a magyar néptánc dialektusaival, történeti típusaival foglalkozó munkáiban, de ugyanígy az egyéniségvizsgálatokban is.⁹

E szemléletet követi Karácsony Zoltán, amikor egy györgyfalvi férfi legényes táncait bemutató írásában a strukturális elemzés mellett a férfi táncra és zenéjére vonatkozó nyelvi megnyilvánulásait is tárgyalja.¹⁰ Karácsony másik tanulmányában a témánk szempontjából fontos forrástípusra irányítja a figyelmet, egy inaktelki férfi táncra vonatkozó írásos visszaemlékezéseit mutatja be.¹¹

A boricatáncot elemző 1989-es dolgozatában Könczei Csilla a táncoshoz kapcsolódó nyelvi anyag figyelembevételével értelmezi a táncot. A táncosok verbalizációját szem előtt tart-

⁴ SEPRÓDI 1909; 1974. 145–149.

⁵ A kognitív néprajzi–antropológiai kutatásokhoz lásd többek között BICZÓ é. n.; HONIGMANN 1976; PLÉH 1996; TYLER 1969; VOIGT 1979; WILHELM 1994.

⁶ MARTIN 1977. 357.

⁷ MARTIN 1977.

⁸ Népi zenei terminológiára vonatkozó adatok lásd VARGYAS 1941; JÁRDÁNYI 1943; DINCSEK 1943; LAJTHA 1954a; 1954b; 1955; 1962; HALMOS 1959; KALLÓS 1960; SÁROSI 1998 stb. A paraszti zenei terminológiáról a közzelmuftban a népdalénekes Berecz András tollából jelent meg önálló kötet (BERECZ 2004).

⁹ MARTIN 1970–72; 1979a; 1979b; 2004.

¹⁰ KARÁCSONY 2000.

¹¹ KARÁCSONY 1995.

va határozza meg a táncos jeleket és jelentéseiket, a tánc különböző egységeit.¹² A tánc textológiai megközelítésének lehetőségeiről írt dolgozatában szintén kitér az alkotóktól származó táncsal kapcsolatos verbalizáció fontosságára. Véleménye szerint csak ezeken keresztül érthetjük meg a táncról való gondolkodást és az alkotás folyamatát.¹³

Ratkó Lujza nyírségi monográfiájában külön figyelmet szentel az egyes jelenségekre vonatkozó terminológiák pontos rögzítésének, valamint az adatközlőktől származó megnyilvánulások, az egyes jelenségekről kinyilvánított vélemények, meglátások közzétételére és értelmezésére. Emellett külön jegyzékben adja közre a táncsal kapcsolatos szavakat és kifejezéseket.¹⁴

Legutóbb az egyéniségkutatás kapcsán Felföldi László hívta fel a figyelmet az adatközlők saját tánc kultúrájukról való tudásának és meglátásainak vizsgálatára. Tanulmányában kitér a kognitív jellegű tánc kutatás egyik fontos problémájára: „A nehézséget az jelenti, hogy az előadók táncra vonatkozó tudása nem csak a táncsal kapcsolatos élményekből, a táncra vonatkozó ideológiákból stb. áll, hanem a memóriában tárolt mozgássémákból és a táncalkotást segítő ideálokból, amelyek nehezen verbalizálhatók. Ezekre fizikai megjelenésük formáiból, magukból a táncformákból tudunk következtetni.”¹⁵

A TÁRGYKÖRÖK ÉS A HOZZÁJUK KAPCSOLÓDÓ NYELVI ANYAG

A nyelvi anyag vizsgálatánál több kérdésre kerestem a választ. Az adatközlőknek milyen táncra vonatkozó fogalmaik, kategóriáik vannak? A közösségi nyelvhasználatban milyen táncos jelenségeknek van neve? Mik ezek a terminusok és hogyan használják őket? Mi a névadás „logikája”, illetve milyen elgondolásokat tükröz? Milyen táncos jelenségeket, elemeket szemlélnék egy egységben, és miket választanak külön? Milyen a különböző egységek egymáshoz való viszonya? Általában a verbalizáció során mit ragadnak ki, mit hangsúlyoznak? Egyáltalán milyen elgondolásaik vannak saját táncaikról?

A tánc fogalma

A tánc¹⁶ és a táncolás fogalmára a következő kifejezéseket használták: *tánc, táncol, ropja, ropja megy, lép.*

A fentiek közül a *tánc* szó egyszerre jelent általában táncos mozgást (mint folyamatot és produktumot), egy konkrét táncot, a tánc dallamát, illetve magát a tánc alkalmát minden táncsal kapcsolódó jelenséggel.¹⁷ A tánc mint terminus használata jól mutatja, hogy az adat-

¹² KÖNCZEI 1989.

¹³ KÖNCZEI 1993.

¹⁴ RATKÓ 1996.

¹⁵ FELFÖLDI 2002. 292.

¹⁶ A tánc terminus jelentéseit lásd később.

¹⁷ A tánc szó jelentéséhez és történetéhez vö. MARTIN 1979a. 329.

közlők a táncot, a táncolást és a hozzá fűződő más elemeket (zenét, cselekményt stb.) szinkretikusan szemlélik. Egy egységben élik meg, egységes egészként fogják fel, például a táncot és szokáskörétét (vö. a *tánc* mint alkalom jelentést). Ugyanígy a tánc és zene fogalmának összemosódására utal, hogy a táncalkalmak megnevezésére a *tánc* és a *bál* kifejezések mellett alkalmilag használják a *nóta* és a *zene* szavakat is.

Táncstudás, táncideál, stílus

Az adatközlők a „Ki a jó táncos?” kérdésre szinte kivétel nélkül megnevezték a zenéhez való igazodás készségét. Számukra különösen fontosak az olyan veleszületett adottságok, mint a *jó hallás*, *zenehallás*, a ritmusérzék.

„Énekelni nem tudott, de táncolni úgy tudott. Há *hallása* vót!”¹⁸

A jó táncos igazodik a zenéhez, annak tempójához, alapülkítéséhez. Aki jól táncolt, az „*nótára* tudott”, „*nótára* megy”, „tudja a *taktusokat*”.

A rossz táncosnak nincs ritmusérzéke, nem a zenére mozog.

„Ez a *nóta* mellett a földet megtapossa.”¹⁹

Az ügyetlen táncosnak az adatközlők által említett leggyakoribb jelzői: *botlábú*, *falábú*, *ballábú*, *kéballábú*. A táncstudásra vonatkozó megjegyzések túlnyomó része a lábra, mint testrészre vonatkozott. Az adatközlők megnyilvánulásaiából az derül ki, hogy számukra a tánc során a lábnak kiemelt szerepe van még a páros táncok esetében is.²⁰ Az általunk vizsgált szövegek tanúsága szerint a lábmozgás elsődleges, például a tartással, a törzsmozgással, vagy a kézmozgással szemben.²¹ A merevséget, a merev lábat különösen csúnyának tartják.

„Ha nem ing az a láb ügyesen, akkor olyan merev még, mint a *falábú*”.²²

A jó táncosnak viszont „a *lába beszélt*”.²³ Másrésztől a jó és rossz táncost jellemezve hangsúlyozottan használják a *könnyű táncú*–*nehéz táncú* oppozíciót. A szép, ideális tánc fő jellemzője a zenéhez való igazodás, az ügyes (a kellően laza és zenében történő) lábmozgás mellett a könnyedség (a természetes, könnyed, de rendezett mozgás).

„Hát vótak olyanok is, hogy jó termete vót, s olyan könnyűek vótak hogy. Mégis olyan *nehéz táncú* vót.”²⁴

A páros táncokkal kapcsolatban a legidősebb adatközlők fontosnak tartották, hogy *simán* kell táncolni. Egy az 1920-as években született adatközlőnk egy általunk levetített filmfelvételt kommentálva a saját generációjának és a mai fiataloknak a táncát összehasonlítva kihangsúlyozta, hogy a forgatósbán (illetve a helyi táncokban) „régén nem *szöktek*” (nem ugrottak). A látott forgatósbán az erőteljes vertikális mozgást nem tartotta szépnek. Egy másik idős adatközlőnk ezt így fogalmazta meg:

¹⁸ MBo

¹⁹ MBo

²⁰ A lábmozgás más táncművészetekben korántsem minden esetben ilyen központi eleme a táncnak. Lásd például a klasszikus indiai táncokat.

²¹ A testtechnikákról, a test használatának társadalmi meghatározottságáról lásd MAUSS 2000. 425–446.

²² BB

²³ KZs

²⁴ MBo

„Hát egyenesen [kellett tartani magukat], *simán* táncolni. Az táncolt ügyesen, aki *könnyű táncú* volt, s mégis *simán* tudott táncolni.”²⁵

Az általuk hangsúlyozott másik fontos jegy a rendezettség és a viszonylag zárt mozgás, például, hogy a táncos ne lépjen túl nagyot, ne „kaszáljon” a kezével. A helyiek számára kevésbé volt fontos, csak célzott kérdéseinkre (Hogyan kell tartani magukat? Fontos-e, hogy milyen a tartása?) válaszolva említették a testtartást. Az *egyenes* háttal történően táncolást szépnek tartották, ezzel szemben a *görbe* hátat csúnyának.

Az ideális tánc kapcsán csak másodlagosan említettek meg olyan tanult technikákat, mint a forgás. A tánchoz tartozó technikákat véleményük szerint a közösség tagjainak többsége el tudja sajátítani, ez nem jelent nagyobb nehézséget. A táncideál szempontjából az adatközlők számára szintén csak másodlagosak a testi adottságok. Elsősorban az alacsonyabb és vékony alkatúakat tartják ügyesebb táncosoknak.²⁶

A fentiekből kirajzolódik egy ideálisnak tartott táncstílus, melyet a közösség tagjai (a vizsgált generációk) követendőnek tartanak, és melyhez igyekeznek igazítani táncukat. Ezek szerint fontos számukra a zenével való összhang, a nem túl nagy vertikális mozgás, a zártabb, rendezett és könnyed táncolás.

Az improvizáció és az együtt-táncolás

A saját hagyományos táncaikról való elgondolás részei a kötetlenség, a szabad motívumválasztás és az egyéni jelleg, mint fontos sajátosságok.²⁷

„Akkor kinek milyen lába volt, s amilyen kedve volt, aszerint járta, külön-külön, nem összefüggően.”²⁸

„Mindenki a sajátját járta akkor.”²⁹

„Úgy vegyesen táncótak. Egyik jártatott, másik forgatott. Úgy nem vót megszabva.”³⁰

„Olyan vót, mint a zabszem a zsákba.”³¹

„Ki úgy érezte, az már fogott neki, s forgatott. Ennek nem vót szabálya, hogy mikor csinálom.”³²

„Ki hogy érezte a saját idejét. Há mi is vótunk úgy, hogy akkó húzták a csárdást, összeáttunk négyen, vagy ötön, haton, kezdtünk...”³³

A páros improvizációra vonatkozó kérdéseinkre adott egybehangzó válaszokból kiderül, hogy számukra egyértelmű a férfi páros táncban betöltött irányító szerepe. A férfi *viszi*, vezeti a táncot, és a nőnek kell igazodni a férfi mozgásához. Ez az igazodás véleményük szerint a nő számára nem jelent különösebb nehézséget. A helyi adatközlőkkel való együtt-táncolás

²⁵ BM

²⁶ Erre vonatkozóan nem végeztünk kutatásokat, de ez a kép valószínűleg egybevág a helyi szépségideállal.

²⁷ Az improvizációról lásd MARTIN 1980b.

²⁸ KZs

²⁹ BÁ

³⁰ MBe

³¹ MBo

³² MBe

³³ MBo

fontos tapasztalata, hogy a férfiak általában nem vezetik, forgatják erőteljesen párjukat. Csúspán kisebb, jelzésszerű mozdulatokkal irányítják a nőt, indítják a forgatásokat, kifordításokat. Ez a jelzésszerűség két dologból is adódhat. Egyrészt az egymással táncoló helyiek számára a páros tánc viszonylag zárt, nem túl sok mozgásformából álló motívumkészlete egyszerű, néhány szerkezeti sémát követő felépítése kisebb számú választási lehetőséget eredményez, így a férfi táncja jól követhető. Még ennél is fontosabb azonban, hogy a páros leggyakrabban összeszokottak, az együtt-táncolók jól ismerik egymás motívumkészletét, táncszerkesztését, illetve általában a mozgását, így könnyen összehangolják táncukat. Emellett a kisebb mozdulatok egyben megfelelnek a helyi táncideál részét képező visszafogott viszonylag zárt mozgásnak.

A hagyományos táncok fontos velejárójának tartják az egymáshoz való igazodást, a páros együtt-táncolásából, az összekapaszkodásból, a viszonylag zárt fogásból adódó „kötöttség”. Az újabb diszkótáncok kapcsán a következőképpen írták le a páros viszony változását, fellazulását:

„Most külön táncol mindenki magának, s mindenki úgy szökdösik, ahogy tud. Most nem rángassák egymást, de akkor meg kellett ölelni, s úgy kellett forgatást táncolni. Nem lehet úgy, hogy egymás mellé állunk szökdösünk. Egymással szembe, akkor forogni kellett, úgy fogni.”³⁴

A táncciklus

A táncciklust³⁵ mint a tánc legnagyobb formai egységét a közösség kultúrájában számoltartják. Önálló fogalomként él, melynek legfőbb sajátosságaiént nevezik meg, hogy táncol meg határozott sorozatából áll, egy párral szokták végigtáncolni, és szünettől szünetig tart. Különböző neveket használnak a fogalom megjelölésére. A táncciklus helyi elnevezései: *szakasztás, nóta, tánc, táncrend, program*. Ezek közül a leggyakrabban használt elnevezés a *szakasztás*,³⁶ amelynek ez az első és legfontosabb jelentése.

„Harmadnapján este a házasemberek is eljöttek a táncba, és egy *szakasztást* kaptak különök is.”³⁷

Ezenkívül használják még a *nóta*³⁸ (*egy nóta*), ritkábban *tánc*³⁹ (*egy tánc*) terminusokat is, amelyeknek nem ez az elsődleges jelentése, ezek értelme a szövegkontextusból válik nyilvánvalóvá.

„Húshagyó kedden a házasembereknek adtak külön egy *nótát*. Az nem kellett fizessen. Húshagyó kedden. Az *házasembernóta* volt.”⁴⁰

³⁴ KZs

³⁵ A vidék táncciklusáról, illetve általában a táncciklus fogalmáról lásd SEPRÖDI 1909; MARTIN 1970; 1978; 1980a. A táncciklus elnevezései Kalotaszegen, Mezőségen, Marosszéken *pár*. Általánosan elterjedtek viszont a *egy tánc, egy nóta* kifejezések.

³⁶ A *szakasztás* további jelentéseit lásd később. A *szakasztás* terminussal mint a táncciklusra vonatkozó megnevezéssel már Seprődi tanulmányában is találkozunk (SEPRÖDI 1974. 147–148).

³⁷ BALLA 2001.

³⁸ A terminus további jelentéseit lásd később.

³⁹ A terminus további jelentéseit lásd később.

⁴⁰ BT

„Megkezdődött a jártatással, utána forgatás, s akkó kezdtek csárdás. S akkó jött a négyes, jött a gólya. Ez minden *táncba* megvót. S akkó jött megint utána a forgatós, azt mondták serény.”⁴¹

Újabb keletű elnevezések a *táncrend*, illetve a *program*. Ezek használata összefügg azzal a polgári, városi eredetű, a faluban az 1950-es években megjelenő szokással, hogy az új táncok elterjedésével részben a nótakérések, táncrendelések és az ebből fakadó verekedések elkerülése végett, a táncterem falára kitették az előre meghatározott táncrendet, programot, amelyet a szervezők próbáltak betartatni.

A táncrend felépítéséről, a táncok sorrendjéről az adatközlők általában határozott tudással rendelkeznek.

„Először táncoltunk serént, úgy mondjuk forgatóst... Utána a lassút. Utána megint egy forgatóst. Utána megint egy csárdást, egy vármegyét.”⁴²

„A tánc rendje forgatóst, lassú, forgatóst, szöktetős, vagy csárdás, ahogy Jobbágytelkén mondják, négyes, hatos, nyolcas, gólya, vármegye, vagyis a serén.”⁴³

A tánccikluson belüli tempóbeli kontrasztot, váltásokat szinte minden adatközlő fontosnak tartotta.

„[A táncok rendje] lassú, gyorsabb, gólya, négyes, csárdás, utána a serény”⁴⁴

Mások már csak nagyvonalakban tudják elmagyarázni, leginkább csak a táncciklus „váltást” tudják, például hogy a forgatóst (ez alatt ebben az esetben minden hagyományos táncot értenek) a kezdő és a befejező tánc, és az újabb táncok a táncrend közepén kerülnek eltáncolásra.

Mindenképpen számításba kell vennünk, hogy mára a tánc kultúra átalakulásával megkezdődött a táncok sorrendjére és elnevezéseire vonatkozó tudás. Az 1950-es években született (az átalakuló hagyományos tánc kultúrában még aktívan részt vevő) generációnak már jóval kevesebbé határozottak az ide vonatkozó ismeretei. Emellett számolnunk kell a hagyományörvélés, a faluban az 1940-es évek óta működő táncgyűttes hatásaival. Az intézményes környezetben zajló oktatás, a hazai és külföldi fesztiválok, zsűrizések, más csoportok műsorai a terminológiára is hatást gyakorolhattak. Így például, tudatosíthatták a sorrendet, a sokféle elnevezés közül rögzülhettek bizonyos nevek (például a *csárdás* a szöktetősre), míg mások a táncokba szorultak (például *szöktetős*), illetve újabb elnevezések is megjelenhettek (*gyors forgatóst* a vármegyére).

„Akkor csak azt mondták a serény. Azután jött osztán, hogy modernizáltunk *gyors forgatóst*, mikor már kezdtük versenyekre járni.”⁴⁵

⁴¹ MBo

⁴² SK

⁴³ BA²

⁴⁴ KZs

⁴⁵ KZs

A táncok és sajátosságaik

A helyi tánckészletben⁴⁶ a következő táncokat találjuk: szóló, illetve csoportos férfítánc: a *verbunk*; régies forgós-forgatós karakterű páros táncok: a *forgatós és a vármegye*; a lassú csárdás felé mutató *jártatós*; a gyors csárdás jellegű *szöktetős*; és a polgári táncok: a *négyes* és a *gólya*. Egy újabb időszak divattáncaként jelentek meg a *keringő*, a *tangó* és a *dzsessz* (fox). (A továbbiakban szó lesz e táncok sokféle elnevezéséről, de a közérthetőség kedvéért a fenti elnevezéseket fogom terminus technikusként használni.)

A következőkben, a táncciklusban elfoglalt sorrendjükben mutatom be a táncokat és a rájuk vonatkozó nyelvi-tudati anyagot.

A verbunk

Új stílusú férfítánc. A Martin által „marosszéki verbunk” néven leírt tánc típus helyi változata, amely átmenetet jelent az ugrós–legényes és a verbunk között.⁴⁷ Az adatközlők visszaemlékezéseiből tudunk a korábban a falu hagyományában is meglévő férfítáncról. A szóbeli közlések alapján a század elején tánckezdő férfítáncként, később bemutató funkcióban, táncszünetben, illetve lakodalomban csoportosan, illetve szóló formában táncolták.

„Emlékszem, hogy volt olyan, aki [...] eljárta a verbunkot az egész lakodalom előtt. Ha egy megkezdte, a másik állt melléje. Kettő is járta. Lakodalom közbe, amíg még nem voltak felkelve az asztaltól, még nem kezdtek táncolni.”⁴⁸

A verbunk önálló táncként való eltűnése után még egy darabig megtalálhatjuk a férfiak páros táncot bevezető pár nélküli figurázását. „Aztán körbe állottak, körbe vagy hármat-négyet fordultak, tapsoltak, és akkor, na hívta mindegyik, akinek szeretője volt a szeretőjét, akinek nem volt, hívta, akit kapott, na, akit ő kedvelt.”⁴⁹

A második világháború után a verbunk lassan teljesen eltűnt a helyi tánckészletből. Mára a hagyományos verbunk fogalma a jobbágytelkiek tudatában keveredik a helyi táncegyüttes által táncolt, konstruált verbunkkal.

„Még most is, ha az együttes szerepel, még most is van verbunkolás.”⁵⁰

„Az csak verbunk volt, de nem voltak ilyen összefüggő figurák. Már mikor a tánc csoportban táncoltunk, akkor egyformán kellett táncolni.”⁵¹

Elnevezése: *verbunk*⁵²

Mozgáskincse: A verbunk jellemzésekor az adatközlők a következő, általuk a táncra jellemzőnek tartott mozgásformákat különítették el:

⁴⁶ A vidék táncairól lásd SEPRÓDI 1909; MARTIN 1970; 1970–72. 238–241; 1979b. 505–506, 515–516; 1980a; LAJTHA 1955; PESOVÁR 1967. 120.

⁴⁷ A terminus további jelentéseit lásd később. A marosszéki verbunkról lásd SEPRÓDI 1974. 149–152; MARTIN 1970. 106–107; 1970–72. 60–63; 1979b. 505–506.

⁴⁸ BM

⁴⁹ SK

⁵⁰ BÁ

⁵¹ KZs

⁵² A terminus további jelentéseit lásd később. A *csürdöngölő* kifejezés szóló férfítánc értelemben nem került elő. A név helyi jelentése: 1. 'szöktetős', 2. 'a szöktetős körformában táncolt dobogató rész'.

Döngettek, verték a lábukat, verték, dobogott – dobogtatás

Szöktek, szökött balra – szökött jobbra, felszöktek, felszöktek magosra, szökdöstek – ugrás

Csapta, odacsaptak, csapták a lábukat, csapta meg a lábát, csapták a csizmájuk szarát, ütötték a bokájukat, verte a csizma szarát – csapásolás

Bokázott, bokázás, bokázós, összeütötték a bokájokat – bokázás

Pattog(t)atott – csettingetés (ujjal)

Az improvizációt, a kötetlenséget is a verbunk fő jellegzetességeként jelölték meg.

„Akkor, kinek milyen lába volt, s milyen kedve volt, aszerint járta, külön, külön nem összefüggően.”⁵³

A páros táncokkal összehasonlítva a virtuózabb figurázást tartották a verbunk legfontosabb sajátosságának:

Kijárták a lábukkal – figuráztak

„Verték többen. [A párosban] mindenki csak tapos, mer annak van hímje ... a verbunknak.”⁵⁴

A jártatós

Jártatós karakterű, a lassú csárdás felé mutató páros tánc.⁵⁵ Mozgásanyaga és zenéje alapján rokonságot mutat a régi páros táncokkal.⁵⁶ Zenéje a régi és az új stílus közötti átmeneti állapotot tükrözi. Kísérődallamai: kisebb részben régi stílusú lassú dallamok, jaj-nóták, nagyobb részt új stílusú népdalok, műcsárdások, cigánydalok. Kísérete 4/4-es, kissé másodhangsúlyos lassú düvő, tempója: ♩ = 160–180. A táncrendben első helyen, vagy a forgatás után második helyen szerepel. Mindkét esetben egy forgatós követi.

Elnevezései: *jártatós, jártatás, lassú jártatás, lassú, lassú nóta, lassú forgatós*.

A tánc leggyakoribb megnevezései: a *jártató, jártatós, jártatás* és a *lassú*. Használják még a *lassú jártatós* és a *lassú forgatós* kifejezéseket, melyek közül az utóbbi esetben a táncciklus első két táncát egységesen *forгатósként* értelmezik, így ezeket egymáshoz képest *lassú forгатósként* és *gyors forгатósként* jelölik meg. Előfordulnak még a *lassú tánc* és újabb névként a *lassú csárdás* elnevezések. A fiatalabb adatközlők már gyakran egységesen *forгатás* vagy *csárdás* név alatt emlegetik a táncrend hagyományos improvizatív páros táncait.

A forгатós

Régi közepes tempójú forgós-forгатós páros tánc.⁵⁷ Martin tipológiájában „marosszéki forгатós” néven, annak lassabb változataként mutatja be. Dallamanyaga 2/4-es, tetrapódikus sorokból építkező, tizenhatod mozgású, kanásztánc-ardeleana típusú, vokális és hangszeres

⁵³ KZs

⁵⁴ BM

⁵⁵ A terminus további jelentéseit lásd később.

⁵⁶ A visszaemlékezések alapján következtethetünk egy csupán egyszerű jártatásokból, lassú lépegetésekből álló régi lassú táncra, amelynek elsősorban az éneklés lehetett a fő funkciója.

⁵⁷ A terminus további jelentéseit lásd később.

eredetű dallamokból áll. Kísérete: gyors düvő. Tempója: ♩ = 92–102. A táncrendben a jártatós után másodikként, vagy azt közrefogva első és harmadik táncként szerepel.

Elnevezései: *forgató, forgatás, forgató, gyors forgató, serény, csárdás, (sebes, gyors gyors tánc)*. A tánc leggyakoribb nevei a *forgató* és a *serény*, melyek mellett használják még a *forgatás, forgató, gyors forgató* elnevezéseket is. Alkalmi megjelölések a *gyors gyors tánc, gyorsabb, gyorsabb nóta*. Egyetlen adatunk van a *sebes* táncnévre, mely például a szomszédos Felső-Maros mentén – a jobbágytelki vármegyének megfelelő táncra vonatkozóan – használatban van. Újabban a *csárdás* elnevezés is elterjedt a forgós-forgatós táncok (forgató, vármegye) megnevezésére.

A jártatós és a forgató mozgásanyaga

A jártatós és a forgató zenei anyaga (dallamai, ritmuskísérete) jól elkülöníthető egymástól. Feltételezhető, hogy korábban a mozgásanyag is élesen elvált, a jártatósra végig a tánc folyamán a lassú vezetgetések, egyszerű lépések lehettek jellemzőek. Gondoljunk itt például a székeli lassúra.⁵⁸ Erre a régies zenei (vö. régies kísérődallamait) és mozgásanyagra épülhetett rá az újabb lassú csárdás, amely elsősorban zeneileg hatott.

A forgatósra, mint a táncciklus jártatóst követő táncára ezzel szemben a gyors páros forgások és forgatások jellemzőek. Mára a két tánc mozgásanyaga egybeolvadt és a kétlépéses sel történő ráhangolódás után már a lassú zenére is forognak és forgatnak, csupán a tempóból származnak szerkesztésbeli különbségek.

„A lassú nótával [kezdték a táncot]. Jártatták egy kicsit, s akkor osztán kezdték forgatni... De vót olyan, aki ahogy megfogta a leányt, már abba a helybe forgott is. Lassabban mer ugye a lassú nóta, az lassú nóta.”⁵⁹

Ugyanez a forgós-forgató mozgáskincs jelenik meg a vármegyében, illetve a körscárdás forma és motívumai mellett a szöktetésben is. Adatközlőink az improvizatív páros táncok (a jártatós, a forgató és a vármegye) főbb részeként a *jártatást/jártatást* és a *forgatást/forgatást* nevezték meg. E kétfajta mozgást gyakorlatilag szembeállították egymással, mint fogalompárt, a nem forgást, azaz a forgás hiányát és a forgást egymással szemben fogalmazták meg. A *jártatós* és a *forgató* táncnévként, és mint általában a fenti táncok egy-egy szakaszának megjelölése keveredik egymással, a két fogalom tudatukban nem válik élesen ketté.

A jártatás alatt a nő vezetgetését, egyszerű lépő mozgásokat értenek, elsősorban csárdáslépést. A jártatásra a következő kifejezéseket használták: *jártatás, jártatós, taposás, totyogott, járta, a lassút járta, jártatott, jártatott kettőt erről-kettőt arról, kettőt erre-kettőt arra*.

A jártatós a táncra való ráhangolódásra, alkalmanként pihenésre szolgál.

„Az unalmas legény az *lejártatta* az egész szakaszt. Nem tudott forogni, vagy nem akarta azt a leányt felvenni, s az ment. Akkó má nem táncolt jó kedvvel, akkó má nem is forogott, akkó má *jártatott*.”⁶⁰

⁵⁸ MARTIN 1970–72. 57–58, 228; 1979. 509–512.

⁵⁹ BM

⁶⁰ BM

Ezt követi a forgós-forgató rész, melyet *forogató*, *forogató* néven neveznek. Ezt az egységet még kisebb részekre osztják: a nő átvetése, páros forgás, a nő forgatása.

Az átvetőst⁶¹ *hánytorgatás*, *hánytorgatózás* néven tartják számon, és a páros forgás bevezetéseként alkalmazzák.

A páros forgás elnevezései: *forogás*, *serény*, *forogott körbe*, *forogott vele*. A páros forgást irányváltások szakítják meg, melyek történhetnek egyszerű lépésekkel zárt fogásban, vagy a nőt elengedve, annak egyszeri kiforgatásával. A tánc mára leegyszerűsödött, elsősorban átvetőkből, páros forgásból és irányváltó kiforgatásokból áll.

A nő forgatását *forogás*, *forogató*, *kifordítás*, *kezde forogtatni*, *forog* megfogalmazásokkal jelölték.

A jártató és a forogató, mint táncművelet mozgásanyagának egybeolvadása ellenére a két tánc közötti váltást észlelik, mint tempógyorsulást érzékelik:

„Kezdődött egy másik akkor, és gyorsabban húzta.”⁶²

„Kicsit gyorsabban.”⁶³

„S akko gyorsabban kellett forogni.”⁶⁴

„Előbb jártatott egy darabig, s ha nem, má rögtön forogott. Olyan lassú, előbb olyan zene volt, s utána aztán gyorsabb. Úgy változtatta a zenész.”⁶⁵

„Egy kicsit úgy lassú jártatás, s akkor, mikor a zene fordul, akkor osztán már érti mind-egyik tudja, hogy... A zene viszi aztán, hogy milyen hangon.”⁶⁶

A táncok értelmezését vizsgálva megállapíthattuk, hogy a verbalizációk egyszerű mozgásmintákat tükröznek. Egyik adatközlőnk tanítási szituációban a következő módon tagolta a jártatót: A táncon belül 3 nagyobb egységet nevezett meg: A tánc kezdetekor: 1. a *jártatás* kesztes csárdás lépésekkel történő vezetgetés), 2. a *hánytorgatás* (a nő folyamatos, többszöri átvetése), 3. a *serény* (a páros forgás). Ezt követően a *hánytorgatás* és a *serény* mint fő részek váltogatták egymást. Az irányváltást nem nevezte meg, nem tekintette önálló egységnek.

A táncok tagolódására vonatkozó szövegek, illetve kifejezések tanúsága szerint az adatközlők nem önálló motívumokban, hanem a pár együtt-táncolása szempontjából azonos „funkciójú”, azonos vagy hasonló motívumok sorozatából álló nagyobb egységekben gondolkodnak. Általában a szimmetrikusan ismételt motívumot tekintik egy egységnek. Erre vannak az olyan megjelölések is, mint például *kettőt erre-kettőt arra*, *idedob-odadob*, *do-oda ide s tova*.⁶⁷

A mozgásegységek elkülönítésénél az adatközlők a táncosok (a férfi és a nő) közötti interakciónak, illetve a páros viszonyoknak a megváltozását veszik figyelembe.

A jártatásnál a vezetgetés és a zárt szembenállás a jellemző. Egy ezt követő *hánytorgatás* miatt az előző viszonyt félig nyitott fogás váltja fel, és a nőnek a férfi egyik oldalról másik oldalra történő átvetése. A következő kifordításnál a fogás egy rövid időre teljesen nyitottá válik, de már folytatódik is zárt fogásban történő páros forgásban. Az irányváltó kifordítást

⁶¹ LÉNYI LÁNYI 1962.

⁶² WÉB

⁶³ WÉB

⁶⁴ WÉB

⁶⁵ WÉB

⁶⁶ WÉB

⁶⁷ BK

⁶⁸ WÉB MARTIN 1977. 373; KARÁCSONY 2000. 120; KÖNCZEI 1993. 63.

alkalmanként megnevezték, ilyenkor mint önálló egységet különítették el. Máskor mint két nagyobb egység közötti átmeneti elemet, nem emelik ki.

A páros táncokra vonatkozó nyelvi anyagban megfogalmazott egyszerű mozgássémánál összetettebb mozgásgondolatokról árulkodik a tánc fizikai megvalósulása. A verbalizáció azonban nem terjed ki minden apró részletre, csak főbb vonalaiban vázolja fel a táncot.⁶⁸

A nyelvi anyag tanulsága esetünkben mindenképpen az, hogy az adatközlők saját páros táncukról nem motívumokban, hanem ennél nagyobb mozgásformákban gondolkodnak. A páros tánc lényegét nem egyénileg kivitelezett mozgásformákban, hanem a férfi által irányított páros együttmozgások sorozatában, a viszonyok váltakozásában látják.⁶⁹

A szöktető

Új stílusú, gyors tempójú páros tánc. Martin által „cigánycsárdás” néven leírt tánc típus.⁷⁰ A helyi tánciklus leggyorsabb darabja. Tempója: ♩ = 178–200, kísérete: gyors esztam. Dallamanyaga: vegyes, régi hangszeres darabok, cigány, román, valamint műzenei eredetű dallamok. A modern táncok megjelenésekor azok a négyes és a golya helyére épültek be, ilyenkor a szöktető gyakran kimaradt a táncrendből.

Elnevezései:

Szöktető/szöktetős, csárdás

A *szöktető* a régebbi elnevezés, mára már főként csak az idősebb adatközlők használják, a fiatalabbak leggyakrabban *csárdás* néven emlegetik a táncot.

Mozgásanyaga:

Adatközlőink a tánc főbb formáinak a körben táncolást (ezt önmagában is nevezik *csárdás*nak) és a párosan táncolást nevezték meg, amelyeket a táncosok szabadon variálhattak. A körben táncolásnál (körécsárdás) fő elemként a kör kétirányú forgását, illetve a helyben figurázást (dobogó motívumok) jelölték meg.

„Összeáttak így négyen körbe, ötön, hat pár is, s akkor úgy körbe járták. S a fiúk így verbunkoltak, így járták, s a lányok utána, s forogtak, akkó vissza, megint túlfelő, s vissza.”⁷¹

Párosan a körön belül és kívül is táncolhattak. Párosan lehetett egyszerűen *jártatni* (egyszerű lépő mozgás), táncolták a forgató mozgásanyagát (páros forgás, forgatás), vagy figurázhattak (*verbunk*).

A tánc jellemzésekor a következő motívumokat nevezték meg:

Jártatás, jártatott – egyszerű lépő mozgások

Döngetős, verbunk, verbunkol, verték a lábuk, dobogtattunk – dobogó-kopogó figurázások

„Csárdásban azt a *döngetőt* jártuk.”⁷²

„Aki akarta az körbe át, legén lejánnyal. S akkor aztán ne *verték* a csárdásra a *lábuk*.”⁷³

⁶⁸ Fontos lenne a további kutatások során konkrét táncfolyamatoknak és azok verbalizációjának összevetése.

⁶⁹ A páros táncok elemzésének és lejegyzésének problematikája kapcsán hasonló gondolatokat fogalmazott meg Kőnczei Csilla (KÖNCZEI 1993. 55).

⁷⁰ Lásd MARTIN 1970. 108–109.

⁷¹ BM

⁷² MBo

⁷³ MA

Szökött – ugrás

„Volt olyan, akik ketten csak úgy járta, s úgy *szökött*.”⁷⁴

Körbe forogtak – a kör forgatása, keringés

A vármegye

Régi gyors tempójú páros tánc, a táncrend záró tánca. Martin típusleírásában a „marosszéki forogtós”⁷⁵ gyorsabb változataként szerepel. Dallamanyaga 2/4-es, tetrapódikus sorokból építkező, tizenhatod mozgású, kanásztánc-ardeleana típusú, vokális és hangszeres eredetű dallamokból áll. Kísérete: gyors düvő. Tempója: ♩ = 102–112

Elnevezései:

Vármegye, serén/serény, serény forogtós, serény csárdás, gyors forogtós

A tánc leggyakoribb megnevezései a *vármegye* és a *serény*. Ezek közül feltehetően régebbi terminus a *vármegye*. Emellett használják még a *serény forogtós* kifejezést, illetve legújabbban a *serény csárdás* és a *gyors forogtós* nevet.

Mozgásanyaga:

A táncra vonatkozó szóbeli közlések szerint a vármegye korábban a táncrend csúcspontját jelentette. Az adatközlők a táncrenden belüli tempóbeli és dinamikai fokozódásra hívták fel a figyelmet. A tánc legfőbb jellegzetességeiként a gyors tempót (erre utal a legtöbb elnevezés is: *serény, serény forogtós, serény csárdás, gyors csárdás*) és a sok forgást és a táncszök kiabálását nevezték meg. A táncot a táncrendben elfoglalt helyével, tempójával, mozgásformáival, hangulatával, vagy valamely jellegzetes dallamával (például Szeretnék szántani, hat ökröt hajtani) határozták meg.

„Az volt az utolsó, a serény tánc.”⁷⁶

„az a vármegye, az az igazi forogtós. Mikor aztán behúzza a zenész, hogy na vége van. Úgy megjazzadnak.”⁷⁷

„Utána jött a vármegye. Úgy hívtuk a vármegyét. Aztán a vármegyére, arra mindenki úgy megbolondult, úgy mindenki forgott, aki csak tudott kettőt lépni.”⁷⁸

„S utána jött a gólya, a négyes, a csárdás, s a vármegye. Akkó úgy meg volt mindenki műrva, akkor énekeltek, s kiabáltak.”⁷⁹

„Akkó, mikó behúzza, hogy a vármegye, amelyik olyan igazi gyorsan forog.”⁸⁰

⁷⁴ MBo

⁷⁵ MARTIN 1979b. 515–516.

⁷⁶ BK

⁷⁷ BK

⁷⁸ BM

⁷⁹ BM

⁸⁰ BK

*Folklorizálódott polgári társastáncok**Négyes, hatos, nyolcas*

Polgári eredetű páros táncok, szabályozott szerkezetű, kör formában táncolják. A táncciklus közepén általában a szöktetés után a gólyával együtt szerepelnek. Kísérődallamaik nyugat-európai eredetűek. Mindhárom tánchoz egy-egy dallam kapcsolódik, melyeket mindig ebben a sorrendben lehúzás nélkül játszanak el. Tempója: ♩ = 85–92

Elnevezései:

Négyes; négyes, hatos, nyolcas; egy-a-kettő; egy-a-kettő-három-négy

A táncokat egyszerre tekintik egy táncnak és különálló részek sorozatának:

„S vót az egy-a-kettő, s akkor a gólya. Ez örökkéig el vót húzva.”⁸¹

„Négyes, hatos, nyolcas. Ezeket mind végighúzták.”⁸²

„Négyes, hatos, nyolcas az sorozatos volt.”⁸³

Gólya

Polgári eredetű, szabályozott szerkezetű páros tánc. Mindig a négyessel együtt szerepel. Egyetlen kísérődallama nyugat-európai, feltételezhetően német eredetű. Kísérete: gyors esztam. Tempója: ♩ = 158–165

A négyes és a gólya a szöktetés után, vagy néha előtte, a táncrend közepén a hagyományos táncok közé ékelődve helyezkedik el. Nem játsszák el minden táncrendben őket, egy-egy táncalkalommal csupán néhányszor kerül rájuk sor.

Elnevezése: *gólya*

A modern táncok

A *keringő*, a *tangó* és a *dzsessz* (a fox helyi változata) itt is megjelennek mint új divattáncok. Kíséretük néhány könnyűzenei táncdallam. A táncciklusban a négyes, hatos, nyolcas és a gólya helyét foglalták el.

E táncok verbalizációja jól jelzi az új, „modern” táncokkal szembeni kezdeti idegenkedést, és az ezektől való elhatárolódást:

„Tangó. Nem kell nekünk úri nóta.”⁸⁴

„Aztán ezek a többi gyors neked menjek, ne menjek, nem tudom, hogy mondják ezt.”⁸⁵

„[Régen] nem vót ez a csissz-csossz.”⁸⁶

Saját hagyományos táncokkal összehasonlítva a legfőbb különbségként a tempóbeli és a dinamikai eltérést nevezték meg.

⁸¹ MA

⁸² MBe

⁸³ KZs

⁸⁴ MBo

⁸⁵ SZs

⁸⁶ MBo

„Előtte csak azok a kemén táncok voltak, akkor beléizzadtak a táncba.”⁸⁷

A táncok elnevezései

A különböző táncok elnevezésénél fontos jelenség, hogy a táncot és zenéjét egy egységben szemlélik, erre utal, hogy a nevek egyszerre jelentenek konkrét táncokat, annak zenéjét, illetve ennek egyes dallamait.⁸⁸

Az egyes táncokra a más vidékeken is általános gyakorlatnak megfelelően különböző sokféle korú és eredetű elnevezést használnak, ugyanakkor egy elnevezés alatt több táncot is érthetnek. Ezek a terminusok generációnként változhatnak, különböző időszakokban más-más név lehet használatban, illetve népszerű. Így például a záró táncra használt *vármegye* kifejezés háttérbe szorult, helyette a *serény* elnevezés került előtérbe.

Az adatközlőktől rögzített szövegekben a táncok megjelölése első látásra következtelentek látszott. A részletesen feldolgozott anyagból azonban kiderült, hogy az elnevezések használata egyrészt kontextusfüggő (vagyis meghatározó, hogy mivel kapcsolatban esik szó a táncról), másrészt sok esetben a nevek viszonyokat jelölnek, illetve a tánc jellegzetességeire utalnak. Vagyis, ha az első táncot *lassú* névvel jelölték (Itt tulajdonképpen egy önállósult jelzőről van szó.), akkor ehhez képest a másodikat *gyors* vagy *serény* névvel vagy jelzős összetétellel nevezték meg. Itt a tempókülönbség alapján történik a megjelölés. De ha ugyanerről a két táncról beszélve az elsőt a jellegzetes mozgás alapján *jártatós*nak nevezték, a másikat ehhez képest általában *forгатós*ként említették. Az előbbi fogalompárnál a megnevezésnek a lassú-gyors oppozíció az alapja, az utóbbinál a lépés és a forgás szembeállítása. Tempóbeli párhuzamosság az alapja a forгатós és a vármegye egy névvel történő megjelölésének (*serény*). Emellett nevezik a jártatóst *lassú forгатós*nak a forгатóst *gyors* vagy *serény forгатós*nak, vagy újabban mind a kettőt *forгатós*nak (forgós-forгатós karaktere alapján).⁸⁹ Az utóbbi esetben mozgásanyagának hasonlósága alapján a két táncot egy egységben szemlélik. A hagyományos improvizatív páros táncokat szintén nevezik újabban egységesen *forгатónak*, illetve *csárdás(ok)*nak.

„Akkó nem vót tangó, mint most. Akkó nem vót. Csak a csárdásokat jártuk.”⁹⁰

A fentiek alapján megállapíthatjuk, hogy a táncok fontos sajátosságának azok jellegzetes mozgását és tempóját tekintik.

⁸⁷ KZs

⁸⁸ Vö. PÁVAI 1993. 176.

⁸⁹ Vö. SEPRÓDI 1974. 146.

⁹⁰ MI

Az improvizatív páros táncok elnevezései

Táncok	Nevek			
	Zene – tempó	Tánc és zene (tempó és mozgásforma)	Tánc – mozgásforma	Egyéb
Jártatós	Lassú	Lassú jártatós/ lassú forgatós	Jártató/ jártatós/ jártatás	
Forgató	Serény	Gyors forgató	Forgató/ forgatás	
Szöktető			Szöktető/ szöktetés	Csárdás
Vármegye	Serény			Vármegye

A hagyományos táncokkal ellentétben az újabb, folklorizálódott táncok esetében ugyanarra a táncra általában kevesebb táncnevet használnak. A megnevezés itt is utalhat a tánchoz kapcsolódó dal szövegére, például *golya*, vagy mozgásanyagára, motívumára, például *négyes*, *hatos*, *nyolcas*.

Mozgásformák, motívumok

Az adatközlőktől származó szövegeket vizsgálva, arra a kérdésre is kerestem a választ, hogy vajon milyen kompozicionális egységeket látnak el a táncosok verbális megnevezésekkel.

Adatközlőink a táncnál kisebb mozgásegységekre a *figura* elnevezést használták.⁹¹

„Még abba is a házások külön, más *figurát* jártak.”⁹²

„Különböző *figurákat* jártak.”⁹³

A beszélgetések során adatközlőink a következő mozgásformákat verbalizálták:

Jártatás

Jártat, jártatás, kettőt erre – kettőt arra, kettőt erről – kettőt arról, csárdás lépés, tapos. to pog

„Nem forgott inkább, hanem csak így *jártatott, kettőt erre, s kettőt arra.*”⁹⁴

„Ha elfáradt, *taposott.*”⁹⁵

„Aki nem tudott, abba úgy is ment. *Topogott, akármi.*”⁹⁶

⁹¹ A *figura* terminushoz vö. MARTIN 1977. 373–375; KARÁCSONY 2000. 118.

⁹² BA¹

⁹³ KZs

⁹⁴ SE

⁹⁵ KZs

⁹⁶ BM

A jártatás fogalmába egyaránt beleértik általában a lassú lépő mozgást, a nő vezetgetését, valamint a kétlépést mint motívumot. A *topog*, illetve gyakran a *tapos* megnevezést is pejoratív értelemben használják.

Ugrás

Szökik, szökdös

„Volt olyan, akik ketten csak úgy járta, s úgy szökött.”⁹⁷

A *szökik* kifejezéssel egyfelől mindenféle ugrást jelölnek, másfelől általában az erőteljes vertikális mozgást.

Dobbantás

Dobogtat, veri, veri a lábát, denget, dönget, döngetőt jár, verbunkol

„Csárdásban azt a döngetőt jártuk.”⁹⁸

„Aki akarta az körbe át, legén lejánnyal. S akkor aztán ne verték a csárdásra a lábuk.”⁹⁹

A fenti kifejezések alatt általában dobbantás, toppantást értenek, valamint a szöktetés egy konkrét motívumát.

Bokázó

Bokázik, bokájukat ütötték össze, csattogtatja a csizmáját, csattog a csizmája

„Míg a fiú bokázott, verbunkolt, s a leány járta előtte.”¹⁰⁰

Csemintés (ujjal)

Pattog(t)at

„Hát énekeltek akkor is, aztán még pattogattak, kinek milyen kedve volt, rikoltgattak.”¹⁰¹

Csapásolás

Csap, odacsap, csapja (meg) a lábát, üti a bokáját, üti a lábát, megüti a csizmát, a csizma marát verte, megtapsolja a csizmáját

„A párosban is csapta meg a lábát.”¹⁰²

„Egy-két részegember a vége felé felállott, szökdöstek, ütötték a bokájukat.”¹⁰³

⁹⁷ MBo

⁹⁸ MBo

⁹⁹ MA

¹⁰⁰ MBo

¹⁰¹ SK

¹⁰² BM

¹⁰³ KZs

„Megtapsolta a csizmáját, má vissza is vót fordúva.”¹⁰⁴

Átvetős¹⁰⁵

Hánytorgató/hánytorgató, hánytorgatás, hánytorgatózás, *dob, dob ide-oda, idedob-oda-dob, dobja el, dobja jobbról balra, dobálja, dobol ide s tova, dobolós*

„Innet dobja ide, s innet oda, úgy, mint a hajítófát.”¹⁰⁶

„Meg így mondtuk *hántorgatás*, s akkor már mikor így *hántorgatott*, akkor utána kifordított.”¹⁰⁷

„Hát úgy mentünk, mert forogni tudtunk, ezt kellett megtanuljuk ezt a *dobolóst*.”¹⁰⁸

„Mentünk, s úgy táncoltunk, s úgy sirültünk, úgy ne doboltuk magunkat. Mint a *hánytorgató*, mint a fiú úgy *dobálja*.”¹⁰⁹

Páros forgás

Forog (vele), forgat, forgó, forgás, fordul, forog körbe, forgatja magát, körbe megy, sirül

„A legény is így *fordút*, s a leány is úgy, egyszerre.”¹¹⁰

„S hogy tudja *magát forgatni*, kapjon helyet... Tudjak épp *forogni*.”¹¹¹

„S akkó má mikor *forगतott*, akkó utána megint csak *körbe mentek*.”¹¹²

A nő kar alatt forgatása, kifordítása

A férfi: *forगत, fordít, kiforgat, kifordít*; a nő: *forog, fordul, kifordul*

„Az én unokám is itt vót, úgy tudott *forogni, forgattam*, két éve nálam. Akkó *fordítottam ki*, úgy *kifordút*, mint a ringlispil.”¹¹³

„Ameddig akarta *forगतta*, s mikó nem akkor leállt. Nem vót így megszabva. Vót aki hosszasabban *forगतta*, volt, aki kevesebbet. Vót, aki csak *kifordította*, s kész. Aki nem tudott.”¹¹⁴

„Vót aki kevesebbet tudott *forogni*. Vót aki százhuszat *fordút*. Vót. Nem vót szédülésérzéke.”¹¹⁵

A fentiek alapján megállapíthatjuk, hogy a főbb mozdulattípusoknak a közösség nyelvhasználatában részben önálló terminusai élenek, melyek lehetnek köznyelvi vagy a falura, vi-

¹⁰⁴ SZs

¹⁰⁵ Vö. LÁNYI 1962.

¹⁰⁶ MBo

¹⁰⁷ MBe

¹⁰⁸ BT

¹⁰⁹ BT

¹¹⁰ MBo

¹¹¹ MBo

¹¹² MBe

¹¹³ BT

¹¹⁴ MBe

¹¹⁵ BA¹

dékre jellemző tájnyelvi kifejezések. (Előbbire példa a *forog, fordul, dobogtat* stb. szavak, utóbbira a *hánytorgat, dobolás, pattogtat*.) Másfelől a különböző formákat képszerű és jól beazonosítható körülírásokkal határozzák meg. Ebben az esetben is jellemző, hogy egy jelenséget nagyon sokféleképpen meg tudnak, illetve meg szoktak nevezni.

A táncos és (tánc)zenei terminusok

A következőkben a gyűjtött anyagban előforduló táncos és táncsal kapcsolatos zenei kifejezéseket tekintem át jelentéseikkel.¹¹⁶ A legfontosabb közösségi jellegű terminusokat, illetve jelentéseiket mutatom be a szövegekben előforduló származékaikkal, összetételekkel, szószervezetekkel, valamint egy-egy jellemző szövegrészlettel.¹¹⁷

Szakasztás

1. 'táncciklus' (*házasemberszakasztás, regutaszakasztás, táncol egy szakasztást, megkezdí a szakasztást, lejár egy szakasztás, kap egy szakasztást, megy a szakasztás*) „Mer két szakasztás volt nálunk itt. Két táncrend betartása.”¹¹⁸ 2. 'a zene lehúzása általában' „A szakasztás: A zenész lehúzta, s kezdte a másikat.”¹¹⁹ „Ez egy szakasztás, amikor így megszűnik.”¹²⁰ 3. 'szünet a két táncrend között' „Hát ez volt a szakasztás. Az csak megszakította, s ez rendes szakasztás. Ez tartott körülbelül egy negyedórát, vagy 10-15 percet.”¹²¹

Nóta¹²²

1. 'dal' (*katonanóta, regrutanóta, hallgató nóta, nótakérés, nótázás, nótát énekel, nótát húzat*) „Olyan szépen énekeltek ilyen nótákat.”¹²³ 2. 'dallam' (*táncnóta, forgató nóta, csendes nóta 'lassú dallam', küsebb nóta 'lassú dallam', nótát változtat, elmuzsikálja a nótát, nótát húz*) „Nótákat változtatott a zenész... Akkó má jött a csárdás akkó arra változott.”¹²⁴ „Hát utána má forgattak, s azután... S közbe húzott két-három nótát is.”¹²⁵ 3. 'nótája, kedvelt dala va-

¹¹⁶ A tanulmányban nem foglalkozom valamennyi a gyűjtött anyagban előforduló zenei terminussal, csupán a tánchoz kapcsolódó kifejezésekkel.

¹¹⁷ Az egyes terminusok jelentései után zárójelben adom meg származékaikat és a jellemző szókapcsolatokat, melyekben előfordultak. Ezt követik a példamondatok, szövegrészletek. Ahol nem szerepel példamondat, ott nem állt rendelkezésemre ide vonatkozó szó szerint lejegyezhető szöveg. Az információ ilyenkor fel nem vett indirekt beszélgetésekből, tanítási szituációból stb. származik.

¹¹⁸ BA¹

¹¹⁹ MBo

¹²⁰ BB

¹²¹ BB

¹²² Vö. MARTIN 1977: 370–371; KARÁCSONY 2000: 118.

¹²³ BA¹

¹²⁴ MBo

¹²⁵ MBo

lakinek' „Megkérdezték, milyen éneket muzsikáljanak, mi a *nótája* a menyasszonynak?”¹²⁶ 4. 'hallgató' (*nótát elhúz*) „Az nem táncnóta, az hallgató nóta. Összeáttak a legények, s egy *nótát* elhúz. Húzzon egy jó *nótát*! Húzza ezt! És össze vannak ölelkezve. Egy *nótát* lefűtta, s akkó kezdődött a szakasztás.”¹²⁷ 5. 'táncrend' (*házasemberróta, regrutanóta, adnak/kapnak egy nóát, megkezdí a nóát, behúzza a nóát* 'befejezi a szakasztást', *lejár a nóta*) „Húshagyó kedden a házasembereknek adtak külön egy *nótát*. Az nem kellett fizessen. Húshagyó kedden. Az *házasemberróta* volt.”¹²⁸ 6. 'ütem, tempó' (*nóta mellett táncol, nóta mellé, nóta után táncol, nótára megy/táncol*) „*Nóta* mellett a földet megtapossa. *Nótára* [táncoltak], úgy, ahogy húzta a cigány.”¹²⁹ 7. 'tánc' (*gyorsabb nóta, lassú nóta*) „hogy egy-egy kicsit táncoljunk is úgy körbe, körbe. Úgy forgatóst, ezt-azt, olyan gyorsabb *nótát*.”¹³⁰ „A lassú *nótával* [kezdtek]. Jártatták egy kicsit, s akkó osztán kezdtek forgatni.”¹³¹ 8. 'szöveg' „Húzd el azt az éneket! Például, amit én el akartam énekelni. Akármit, aminek *nótája* volt.”¹³²

Tánc¹³³

1. 'a tánc mint cselekvés' (*táncol, felvesz táncolni*) „Verekedés volt abból is, ha el akarta *tánc* közben kérni, s a másik nem adta.”¹³⁴ 2. 'a tánc mint produktum' (*ropja a táncot, járja a táncot*) „Hogy kicsit kevesen vannak, ahogy mondtam, hogy eltávoztak az ifjak, de azért mégis a *táncot* ropták.”¹³⁵ 3. 'táncétel' (*járja a táncot, báránytánc, menyasszonytánc*) „Hajnal felé, s akkó még aztán járták a *báránytáncot*.”¹³⁶ 4. 'táncalkalom' (*kicsitánc, kicsik tánca, gyermekek tánca, legények tánca, nagyok tánca, nagytánc, lakodalomtánc, kosaras tánc, kalapos tánc, táncot csinál* 'táncalkalmat rendez', *táncot rendez, táncot tart, táncot muzsikál, odaadta a házat táncra, házat vesz ki tánchoz, beáll tánc* 'megkezdődik a táncalkalom', *megkezdik a táncot, bomlik a tánc* 'vége a táncalkalomnak'), „Következett a húshagyó, minden évben három nap volt *tánc*, vasárnap, hétfőn és kedden,..”¹³⁷ „[A zenészek] akkó má mingyá állították be a *táncot*.”¹³⁸ 5. 'táncrend' (*egy tánc*) „Megkezdődött a jártatással, utána forgatás, s akkó kezdtek csárdás. S akkó jött a négyes, jött a gólya. Ez minden *táncba* megvót. S akkó jött megint utána a forgatóst, azt mondták serény.”¹³⁹

¹²⁶ BB

¹²⁷ MI

¹²⁸ BT

¹²⁹ MBo

¹³⁰ SA_n

¹³¹ BB

¹³² BB

¹³³ A népnyelvben a tánc szó, valamint a különböző táncok elnevezései egyszerre jelentik a különböző táncokat és zenéjüket. Vö. PÁVAI 2000. 372.

¹³⁴ KA_r

¹³⁵ BA²

¹³⁶ BA¹

¹³⁷ BALLA 2001.

¹³⁸ BB

¹³⁹ MBo

Lassú

I. 'a táncciklus egyik tánca (a jártatós)' (*járja a lassút*) „A *lassút* járták.”¹⁴⁰ 2. 'a tánc (a jártatós) zenéje általában' (*húzza a lassút*) „A legények énekeltek tánc közben, mikor a *lassút* húzták.”¹⁴¹ 3. 'a tánc (a jártatós) egy dallama' 4. 'lassú tempó' „Me úgy a forgatóst tudtuk *lassabban* is. Má *lassúbb* zenére.”¹⁴²

Serény

I. 'a táncciklus egyik tánca (a forgatóst)' (*járja a serényt*) „Először táncolták a serént.”¹⁴³ 2. 'a táncciklus egyik tánca (a vármegye)' (*járja a serényt*) „Megkezdődött a jártatással, utána forgatás, s akkó kezdtek csárdás. S akkó jött a négyes, jött a gólya. Ez minden táncba megvót. S akkó jött megint utána a forgatóst, azt mondták *serény*.”¹⁴⁴ 3. 'a tánc zenéje' (*húzza a serényt*) „Aki nem tudott jól igyekezni [az aratókalákában], aztán annak még húztak egy *serént*, hogy jobban igyekezzék.”¹⁴⁵ „Húzzad a csárdást! Húzzad a *serényt*! Húzzad eztet! Így kiabáltak be.”¹⁴⁶ 3. 'gyors tempó' „Elsőbe *serényen* kellett táncolni, utána jött egy *lassú*, amelyikbe jól lehetett táncolni, forgatni. Utána jött megint egy *serény*, egy gyors.” 4. 'páros fűrgás'

Jártatós/jártatás¹⁴⁷

I. 'a táncciklus egyik tánca' (*járja a jártatóst, lassú jártatós*) „A táncrend, megkezdtek a forgatóssal, a *jártatóssal*, úgy a gyorsabb serénnyel, utána a szöktetőssel, utána a vármegyével, vagy a serén.”¹⁴⁸ 2. 'a tánc zenéje' (*jártatóst húz*) 3. 'a tánc dallama' „A táncot csendes nótákkal kezdtek. ... *jártatós*nak mondták, olyanokkal szokás kezdeni.”¹⁴⁹ 4. 'motívum, táncszalasz' (*járja a jártatóst, lassú jártató*) „Úgy ahogy jártatta, akkó má kezdett forogni. De mikor kezdte a *jártatást*, akkor kifordította, s úgy kezdte meg *jártatni*.”¹⁵⁰

Forgatóst/forgatás

I. 'a táncciklus egyik tánca' „A táncrend, megkezdtek a *forgatóssal*, a *jártatóssal*, úgy a gyorsabb serénnyel, utána a szöktetőssel, utána a vármegyével, vagy a serén.”¹⁵¹ 2. 'a tánc zenéje'

¹⁴⁰ BA¹

¹⁴¹ BA¹

¹⁴² MBe

¹⁴³ SK

¹⁴⁴ MBo

¹⁴⁵ SAn

¹⁴⁶ MBo

¹⁴⁷ A *jártatós* és *jártatás* kifejezéseket egyformán használják táncétel és mozgásforma jelentésben is, és ugyanígy a *forgatóst-forgatás*, *szöktető-szöktetős* megnevezéseket is.

¹⁴⁸ SAn

¹⁴⁹ BT

¹⁵⁰ BM

¹⁵¹ SAn

(*forgatóst húz*) „Húztad a *forgatóst*, a lassút, s a serényt.”¹⁵² 3. 'a tánc dallama' (*forgatóst nóta*) 4. 'általában a forgós-forgatós jellegű táncok' „Megkezdődött a jártatással, utána *forgatóst*, s akkó kezdték csárdás. S akkó jött a négyes, jött a gólya. Ez minden táncba megvót. S akkó jött megint utána a *forgatóst*, azt mondták serény.”¹⁵³ 5. 'motívum, táncszakasz' (*járja a forgatóst/forgatóst*) „Általában a szélén járták a *forgatóst*, mer annak hely kellett.”¹⁵⁴

Szöktető/szöktető

1. 'a táncciklus egyik tánca' „A táncrend, megkezdtek a forgatóssal, a jártatóssal, úgy a gyorsabb serénnyel, utána a *szöktetőssal*, utána a vármegyével, vagy a serén.”¹⁵⁵ „A csárdás az öregek még úgy kijárták. Úgy mondták itt, hogy *szöktetőst*.”¹⁵⁶ „A *szöktető* meg csárdás az ugyanegy.”¹⁵⁷ 2. 'a tánc zenéje' 3. 'a tánc dallama'.

Csárdás

1. 'a táncciklus egyik tánca (a szöktető)' (*csárdást jár, csárdást táncol, kezdik a csárdást, jön a csárdás, megy a csárdás, kezdi a csárdást, a csárdás lejár*) „Megkezdődött a jártatással, utána *forgatóst*, s akkó kezdték a *csárdást*.”¹⁵⁸ 2. 'a tánc zenéje' (*csárdást húz*) „Há mi is vótunk úgy hogy akkó húzták a *csárdást*, összeáttunk négyen, vagy ötön, haton.”¹⁵⁹ 3. 'a tánc dallama' 4. 'a tánc (a szöktető) egy szakasza' „A *csárdás*, amikor körbeállnak.”¹⁶⁰ 5. 'hagyományos táncol (az újabb táncokhoz képest)' (*csárdást/csárdásokat jár, csárdások mennek, csárdásolás*) „Akkó nem vót tangó, mint most. Akkó nem vót. Csak a *csárdásokat* jártuk.”¹⁶¹ „Keringő jön s a *csárdás*. *Csárdásolás*, azzal kezdődött a nóta, s azzal végződött.”¹⁶² „*Csárdással* kezdődött *csárdással* végződött. A közbe volt a dzsessz, a keringő, tangó.”¹⁶³

Csüördögölő¹⁶⁴

1. 'a táncciklus egyik tánca (a szöktető)' 2. 'a tánc zenéje'

Verbunk

1. 'a táncciklus egyik tánca' (*eljárja/járja a verbunkot, veri a verbunkot, verbunkot táncol, verbunkol, verbunkolás, kiáll verbunkolni*) „Emlékszem, hogy volt olyan, aki [...] eljárta

¹⁵² BA³

¹⁵³ MBo

¹⁵⁴ BA¹

¹⁵⁵ SAn

¹⁵⁶ BK

¹⁵⁷ SA

¹⁵⁸ MBo

¹⁵⁹ MBo

¹⁶⁰ BT

¹⁶¹ MI

¹⁶² BÁ

¹⁶³ BÁ

¹⁶⁴ Nem találtunk adatot a kifejezés 'verbunk' jelentésben való használatára.

verbunkot az egész lakodalom előtt.”¹⁶⁵ 2. 'a tánc zenéje' (elhúzza/húzza a verbunkot, elhúztatja/húztatja a verbunkot) „Háború előtt volt, vagy a háború után, hogy még két legény külön elhúzatta a verbunkot. Az összes szégyelte. Nem akarta, hogy húzzák a zenészek.”¹⁶⁶ 3. 'a tánc dallama' 4. 'a szöktetés egy motívuma (dobogó–kopogó motívum)' (verbunkol, járja a verbunkot, kijárja a verbunkot, veri a verbunkot) „Hát azt is pontosan jártatták a csárdásra, és a másik pedig járta a verbunkot.”¹⁶⁷ MA: „Aki akarta az körbe át, legén lejánnal. S akkor aztán, ne, verték a csárdásra a lábukat.” MI: „Verbunkoltak.”¹⁶⁸ 5. 'színpadi tánc' (verbunkol, verbunkolás) „Azután jött be a verbunk, amikor versenyezni kezdünk járni.”¹⁶⁹ „Még most is, ha az együttes szerepel, még most is van verbunkolás.”¹⁷⁰

Vármegye

1. 'a táncciklus egyik tánca' „Ez a vármegye. A régiek úgy mondták a vármegye.”¹⁷¹ „Előbb volt a jártatás, jártatós, azután a forgatós, azután a csárdás, azután a vármegye.”¹⁷² 2. 'a tánc zenéje' „Húzzad a vármegyét! A vármegyét, vagy a serényt.”¹⁷³ 3. 'a tánc dallama'.

Az „újabb” jövevény táncok elnevezései a négyes, hatos, nyolcas (négyes, egy-a-kettő, egy-a-kettő-három-négy), a gólya, a keringő, tangó és a dzsessz (fox) a hagyományos táncokkal ellentétben nem rendelkeznek sok jelentésárral. Ezek a táncot, zenéjét és a hozzá kapcsolódó dallamokat jelentik.

A terminusok és jelentésköreik

Nevek	Zenei / táncciklus	Zenei / táncjáték	Táncszakasz/ táncmotívum	Dallam	Tempó	Szöveg
Szokasztás	+					
Nóta	+	+		+		+
Tánc	+	+				
Dzsessz		+		+	+	
Serény		+	+	+	+	

¹⁶⁵ BM

¹⁶⁶ KZs

¹⁶⁷ BM

¹⁶⁸ MA, MI

¹⁶⁹ KZs

¹⁷⁰ BeA

¹⁷¹ MBo

¹⁷² ?A

¹⁷³ BA¹

Nevek	Zenei / táncciklus	Zenei / táncjáték	Táncszakasz/ táncmotívum	Dallam	Tempó	Szöveg
<i>Szakasztás</i>	+					
<i>Jártató/sjártatás</i>		+	+	+		
<i>Forgató/sforgatás</i>		+	+	+		
<i>Szöktető/szöktetés</i>		+		+		
<i>Csárdás</i>		+		+		
<i>Csúrdöngölő</i>		+	+			
<i>Verbunk</i>		+	+	+		
<i>Vármegye</i>		+		+		
<i>Négyes, hatos, nyolcas</i>		+		+		
<i>Gólya</i>		+		+		
<i>Keringő</i>		+		+		
<i>Tangó</i>		+		+		
<i>Dzsessz</i>		+		+		
<i>Forgás</i>			+			
<i>Kifordítás</i>			+			
<i>Hánytorgatás</i>			+			
<i>Bokázó/bokázás</i>			+			
<i>Csapás</i>			+			

A táblázat jól szemlélteti, hogy a különböző terminusok jelentései összetettek és egymással összefonódnak. Nagyobb, egymással ölelkező jelentéskörök rajzolódnak ki. Egy névhez sok jelentés, valamint egy jelenséghez több név tartozik. A táncciklus, táncjáték és dallam fogalmak érintkeznek, kapcsolódnak egymáshoz, ugyanígy a táncjáték és táncszakasz jelenségei és elnevezései.

ÖSSZEGZÉS

Általános megállapítások

- A táncra és (tánc)zenére vonatkozóan gazdag helyi terminológiát tártunk fel.
- Az adatközlőknek átfogó ismereteik, meglátásaik vannak a táncról, melyek egy részét verbalizálni tudják.

A nyelvi anyag

- A táncos tudás különböző nyelvi szinteken nyilvánul meg: szavak és szókapcsolatok (terminusok), mondatok (szólások, közmondások), szövegek (például a táncra és a zenére vonatkozó történetek, anekdoták, élményelbeszélések, igaztörténetek) szintjén.¹⁷⁴
- A verbalizáció során leggyakrabban közösségi jellegű nyelvi anyagot, kisebb részben egyéni megfogalmazásokat találunk.
- A tánc különböző jelenségeire részben önálló terminusokat használnak, részben körülírásokkal tudják megnevezni, vagy jellemezni azokat.
- Találkozunk elvont fogalmakkal, melyekre a tudományos gondolkodásban műszavakat használnak. Ezeket adatközlőink gyakran népi megnevezésekkel jelölik (például *nóta* 'ütem'). Emellett élnek különböző műzenei és más szakterminusok is (például *taktus*), melyek időnként sajátos helyi jelentéstartalommal rendelkeznek.
- Az egyes kifejezések jelentése idővel változik, illetve egyes jelenségek megnevezésére idővel újabb és újabb kifejezéseket használhatnak. Különböző korú és eredetű kifejezések egyidejűleg is élnek.
- Nyelvi szinten általános a heteronímia és a poliszémia, az összetett jelentésstruktúrák és az egymást keresztező jelentéskörök.
- A terminusok jelentése nem konkrét és egyértelmű, hanem legtöbbször többretegű, és a fogalmak határai elmosódottak.

A tudati háttér¹⁷⁵

- A tudományos kategóriák és az adatközlők által használt kategóriák határai nem esnek egybe. Egységesen szemlélnék a tudományos, vagy a közgondolkodásban elkülönülő jelenségeket.
- A különböző fogalmak, jelenségek az adatközlők tudatában sajátos módon, a közösségre jellemzően strukturálódnak.
- Az adatközlők táncos gondolkodására jellemző a differenciátlanság, a különböző rendszerek és kategóriák egyben történő szemlélése, illetve azok összefonódása. A

¹⁷⁴ Táncsal kapcsolatos proverbsokat és hosszabb szövegeket is gyűjtöttünk terepmunkánk során, de ezzel a szöveggel jelen tanulmányomban nem foglalkozom.

¹⁷⁵ Vö. MARTIN 1977; KARÁCSONY 1995; 2000; KÖNCZEI 1989; 1993.

terminusok legnagyobb hányada egyszerre vonatkozik zenei és táncos jelenségekre (például a táncok nevei). Kisebb hányaduk csak zenei, vagy csak táncos fogalomkörrel jelöl. Néhány esetben előfordult, hogy zenére, táncra és szövegre is vonatkozott a kifejezés (például *nóta*).

- A terminusokat vizsgálva megállapíthatjuk, hogy a zenét (dallamokat, tételeket) az adatközlők leggyakrabban a tánc felől közelítik meg.
- Általában a táncról, illetve az egyes táncokról és azok mozgásanyagáról való gondolkodást sajátos tagolatlanság, illetve összerosódások jellemzik. Nyelvi szinten ez például abban nyilvánul meg, hogy a táncra vonatkozó megnevezések többsége egyszerre jelöl a tánc különböző szintjeihez tartozó jelenségeket.

Kutatásom során megpróbáltam feltárni a táncról való gondolkodás legfontosabb sajátosságait, a táncsal kapcsolatos jelenségek osztályozását, a különböző kategóriák határait, amelyek e közösségre jellemzőek. Hogy ezek más közösségek ilyen jellegű tudásához hogyan viszonyulnak, annak vizsgálatához további kutatásokra van szükség. Ugyanígy fontos eredményeket hozhat egyrészt a táncosok és az őket kiszolgáló zenészek terminológiai anyagának összehasonlítása, másrészt konkrét táncfolyamatok és az alkotóktól származó verbalizációjuknak az összevetése.

A FELHASZNÁLT GYŪJTÉSEK

?A =? Albert

Jobbágytelke, 1978. 02. 19.

Adatközlő: ? Albert 81 éves

Gyűjtő: Balla Antal

BA¹ = Balla Antal

Jobbágytelke, 2003. 10. 24.

Adatközlő: Balla Antal római katolikus, született 1926. jún. 15-én

Gyűjtők: Dóka Krisztina, Molnár Péter, Ambrus Vilmos

BA² = Balla Antal

Jobbágytelke, 1977. 12. 31.

BA³ = Balla Antal

Jobbágytelke, 1982. 09. 08.

BÁ = Bakó Ákos

Jobbágytelke, 2005. 07. 11.

Adatközlők: Berecki Antal római katolikus, született 1949. jún. 12-én,

Bakó Ákos római katolikus, született 1950. márc. 7-én,

Bakó Irma szül. Berecki Irma római katolikus, született 1925. febr. 9-én,

Berecki Margit szül. Bakó Margit római katolikus, született 1952. márc. 19-én

Gyűjtők: Dóka Krisztina, Molnár Péter

BB = Bakó Boldizsár

Jobbágytelke, 2003. 10. 24.

Adatközlők: Bakó Boldizsár római katolikus, született 1932. jún. 8-án,

Bakó Teréz szül. Simó Teréz római katolikus, született 1936. máj. 8-án

Gyűjtők: Dóka Krisztina, Molnár Péter, Ambrus Vilmos

BeA = Berecki Antal

Jobbágytelke, 2005. 07. 11.

Adatközlők: Berecki Antal római katolikus, született 1949. jún. 12-én,
Bakó Ákos római katolikus, született 1950. márc. 7-én,
Bakó Irma szül. Berecki Irma római katolikus, született 1925. febr. 9-én,
Berecki Margit szül. Bakó Margit római katolikus, született 1952. márc. 19-én

Gyűjtők: Dóka Krisztina, Molnár Péter

BK = Balla Krisztina

Jobbágytelke, 2003. 10. 26.

Adatközlők: Balla Krisztina szül. Balla Krisztina római katolikus, született 1920-ban

Gyűjtők: Dóka Krisztina, Molnár Péter

BM = Balla Margit

Jobbágytelke, 2003. 10. 25.

Adatközlők: Balla Margit szül. Balla Margit római katolikus, született 1924. márc. 3-én

Gyűjtők: Dóka Krisztina, Molnár Péter

BT = Bakó Teréz

Jobbágytelke, 2003. 10. 24.

Adatközlők: Bakó Boldizsár római katolikus, született 1932. jún. 8-án,
Bakó Teréz szül. Simó Teréz római katolikus, született 1936. máj. 8-án

Gyűjtők: Dóka Krisztina, Molnár Péter, Ambrus Vilmos

KAr = Kis Aranka

Jobbágytelke, 2005. 07. 12.

Adatközlők: Kis Antal római katolikus, született 1952. jún. 9-én,
Kis Aranka szül. Bakó Aranka 1952. szept. 1-én,
Bakó Irma, szül. Berecki Irma római katolikus, született 1925. febr. 9-én

Gyűjtők: Dóka Krisztina, Molnár Péter

KZs = Kis Zsigmond

Jobbágytelke, 2003. 10. 25.

Adatközlők: Kis Zsigmond 1935. dec. 16-án,
Kis Berta szül. Balla Berta, római katolikus, született 1940. márc. 18-án

Gyűjtők: Dóka Krisztina, Molnár Péter

MA = Miklós Anna

Jobbágytelke, 2003. 10. 25.

Adatközlők: Miklós Imre római katolikus, született 1930. okt. 10-én,
Miklós Anna szül. Berecki Anna római katolikus, született 1936. júl. 26-án

Gyűjtők: Dóka Krisztina, Molnár Péter

MBe = Miklós Berta

Jobbágytelke, 2003. 10. 24.

Adatközlők: Miklós Boldizsár római katolikus, született 1942. jan. 5-én
Miklós Berta római katolikus, született 1943. dec. 1-én,

Gyűjtők: Dóka Krisztina, Molnár Péter

MBo = Miklós Boldizsár

Jobbágytelke, 2003. 10. 24.

Adatközlők: Miklós Boldizsár római katolikus, született 1942. jan. 5-én
Miklós Berta római katolikus, született 1943. dec. 1-én,

Gyűjtők: Dóka Krisztina, Molnár Péter

MI = Miklós Imre

Jobbágytelke, 2003. 10. 25.

Adatközlők: Miklós Imre római katolikus, született 1930. okt. 10-én,
Miklós Anna szül. Berecki Anna római katolikus, született 1936. júl. 26-án

Gyűjtők: Dóka Krisztina, Molnár Péter

SA = Simó Anna

Jobbágytelke, 2005. 07. 14.

Adatközlők: Simó Imre római katolikus, született 1924. nov. 4-én
Simó Anna szül. Berecki Anna római katolikus, született 1935-ben

Gyűjtők: Dóka Krisztina, Molnár Péter

SAn = Simó Antal

Jobbágytelke, 1978. 10. 30.

Adatközlők: Simó Antal 71 éves

Gyűjtő: Balla Antal

SE = Simó Erzsébet

Jobbágytelke, 2003. 10. 25.

Adatközlők: Simó Zsigmond római katolikus, született 1934. ápr. 25-én
Simó Erzsébet szül. Bakó Erzsébet római katolikus, született 1940-ben,
Sebesi Magdolna szül. Bakó Magdolna római katolikus, született 1925-ben

Gyűjtők: Dóka Krisztina, Molnár Péter

SK = Simó Károly

Jobbágytelke, 1978. 03. 05.

Adatközlő: Simó Károly 76 éves

Gyűjtő: Balla Antal

SZs = Simó Zsigmond

Jobbágytelke, 2003. 10. 25.

Adatközlők: Simó Zsigmond római katolikus, született 1934. ápr. 25-én
Simó Erzsébet szül. Bakó Erzsébet római katolikus, született 1940-ben,
Sebesi Magdolna szül. Bakó Magdolna római katolikus, született 1925-ben

Gyűjtők: Dóka Krisztina, Molnár Péter

IRODALOM

BALLA Antal

1977 Együttesünk élete. *Művelődés* XXX. 11. 18–20.

2001 *Adventtől adventig Jobbágytelkén.* (kézirat)

BARABÁS László

1978 A jobbágytelki jószág. *Művelődés* XXXI. 11. 32–34.

BERECZ András

2004 *Bú hozza, kedv hordozza.* Magon kött énekesek iskolája 1. Vallomások párbeszéddek, képek a hagyományos dalolásról, éneklésről. Budapest.

BICZÓ Gábor (szerk.)

é. n. *Antropológiai irányzatok a második világháború után.* Debrecen.

DINCSEŔ Oszkár

1943 *Két csiki hangszer.* Mozsika és gardon. A Néprajzi Múzeum Füzetei 7. Budapest.

FELFÖLDI László

2002 Az előadó-központú néptánc kutatás szempontjai és problémái. *Zenatudományi Dolgozatok* 2001–2002. Budapest, 289–295.

HALMOS István

1959 *A zene Kérszemjénben.* Budapest.

- HONTIGMANN, John J.
1976 *Handbook of Social and Cultural Anthropology*. Chicago.
- JÁRDÁNYI Pál
1943 *A kidei magyarság világi zenéje*. Kolozsvár.
- KALLÓS Zoltán
1960 Gyimesvölgyi keservesek. *Néprajzi közlemények* V. 1. Budapest, 3–51.
- KARÁCSONY Zoltán
1995 Az inaktelki Gergely János táncra vonatkozó visszaemlékezései. *Tánc tudományi Tanulmányok* 1994–1995. Budapest, 153–166.
2000 A tánc és a zene kapcsolata egy györgyfalvi férfi legényes táncában. In Virágvolgyi Márta–Pávai István (szerk.): *A magyar népi tánczene*. Tanulmányok. Budapest, 95–141.
- KÖNCZEI Csilla
1989 Motívumépítkezési elvek a hétfalusi borica táncban. *Tánc tudományi Tanulmányok* 1988–1989. Budapest, 145–169.
1993 Ötletek a tánc textológiai elemzéséhez. *Korunk* IV. 8. Kolozsvár, 47–55.
- LAJTHA László
1954a *Széki gyűjtés*. Budapest.
1954b *Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés*. Budapest.
1955 *Kőröspataki gyűjtés*. Budapest.
1962 *Dunántúli táncok és dallamok* I. Budapest.
- LÁNYI Ágoston
1962 Lippentős (A friss csárdás domináns motívumának formai sajátosságai). *Tánc tudományi Tanulmányok* 1961–1962. Budapest, 99–136.
- MARTIN György
1970 A maroszéki táncciklus. *Táncművészeti Értesítő* 1970. 1. Budapest, 103–121. 1970–72 *Magyar tánc típusok és táncdialektusok* I–III. Budapest.
1977 A táncos és a zene. (Tánczenei terminológia Kalotaszegen). *Népi Kultúra – Népi Társadalom. A Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Kutatóintézetének Évkönyve* IX. Budapest, 357–389.
1978 A táncciklus – a néptánc legnagyobb formai egysége. *Magyar Zene* XIX. Budapest, 197–217.
1979a *A magyar körtánc és európai rokonsága*. Budapest.
1979b Tánc. In Ortutay Gyula (szerk.): *A magyar folklór*. Egyetemi tankönyv. Budapest, 477–539.
1980a A páros táncok rendje a maroszéki táncciklusban. In Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptánc hagyományok*. Budapest, 325–340.
1980b Rögöntés és szabályozódás a magyar néptáncokban. *Népi Kultúra – Népi Társadalom. A Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Kutatóintézetének Évkönyve* XI–XII. Budapest, 411–449.
2004 *Mátyás István 'Mundruc'*. Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata. Budapest.
- MAUSS, Marcel
2000 *Szociológia és antropológia*. Budapest.
- ORBÁN Balázs
1869 *A Székelyföld leírása történelmi, régészeti, természetrajzi s népművészeti szempontból*. III. kötet. Pest.
- PÁVAI István
1993 *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*. Budapest.
2000 Interetnikus kapcsolatok az erdélyi népi tánczenében. In Virágvolgyi Márta–Pávai István (szerk.): *A magyar népi tánczene*. Tanulmányok. Budapest, 363–378.
- PESOVÁR Ernő
1967 A csalogató csárdás. *Tánc tudományi Tanulmányok* 1965–1966. Budapest, 115–142.
- PLESI Csaba (szerk.)
1996 *Kognitív tudomány*. Budapest.
- RETKÓ Lujza
1996 *A tánc mint tradíció a nyírségi paraszti kultúrában*. „Nem úgy van most, mint vót régen...” Nyíregyháza-Sóstófürdő.
- RETHEI PRIKKEL Marián
1906 *A magyar táncnyelv*. Nyelvészeti és néprajzi tanulmány. Budapest.
- SÁROSI Bálint
1998 *Hangszerek a magyar néphagyományban*. Budapest.
- SENYŐDI János
1909 A székely táncokról. *Erdélyi Múzeum* XXVI. Kolozsvár, 323–334.

- 1974 *Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése.* (Sajtó alá rendezte Benkő András és Almási István). Bukarest.
- SZABÓ Enikő
1998 Kalapkötés Jobbágytelkén. *Néprajzi Látóhatár* VII. 3–4. 32–49.
- TAMÁSNE SZABÓ Csilla
1995 A jobbágytelki népviselet. *Néprajzi Látóhatár* IV. 3–4. 61–73.
- TYLER, Stephen A.
1969 *Cognitive Anthropology.* New York.
- VARGYAS Lajos
1941 *Aj falu zenei élete.* Budapest.
- VOIGT Vilmos
1979 Kognitív rendszerek. *Világirodalmi Lexikon* 6. Budapest, 395.
- WILHELM Gábor
1994 A megismerés néprajza. A kognitív antropológia. *Néprajzi Értesítő* 47–62. Budapest.

DANCE TERMINOLOGY AND CONSCIOUSNESS OF PEASENTRY

Krisztina DÓKA

In my essay, I investigate dance related linguistic material, terminology, and the knowledge and aspects of consciousness reflected in them – in the Transylvanian village of Jobbágytelke. I begin by discussing linguistic themes of domains related to dance and dancing (the concept of dance in general, the dance-knowledge, improvisation, various dances and their smaller units) and the cardinal characteristics of verbalization. I go on to present the most important concepts of dance and music with their meanings and the relationship between them. Finally, I try to determine the different categories and classification of phenomena related to dance, as well as the basic features of reasoning on dance.

My investigation revealed that: There is a rich vocabulary related to dance in the common use of the language. The various dance related concepts and phenomena are structured in the consciousness of the informants in a way that is characteristic to the community. The majority of concepts applies to the phenomena of music and dance simultaneously. In some cases one expression is used for music, dance and lyrics. Thoughts on dance in general, particular dances, and aspects of movement are typically non-differentiated and interlocking. On a linguistic level, we can find evidence of this in the fact that most of the terms related to dance signify phenomena belonging simultaneously to different levels of dance.

TÁNCOSOK ÉS ZENÉSZEK KÖZÖTTI KAPCSOLAT A MEZŐSÉGEN

VARGA Sándor

„Pont a sörgyárnál kezdtek el játszani. Az összes asszony kiszaladt... oda, ahová a vándorzenészek mentek... az asszonyok és a gyerekek körülülték őket, nézték a zenészeket, és nem tudtak betelni a látásukkal, annyi érzéssel játszottak, hogy azok az asszonyok is, akik állandóan nevettek, elkomolyodtak, elhallgattak, valahogy megszépültek attól szomorúságtól, amit a vándor zenészek ébresztettek bennük...”

(Bohumil Hrabal – A sumavai zenészek)

Az erdélyi Mezőség¹ tánckultúrájára vonatkozó szakirodalmat² áttekintve feltűnik, hogy leíró jellegű írások mellett főleg formai, strukturális jellegű táncelemzések láttak napvilágot. Tartalmi és funkcionális jellegű kutatás, mely a táncnak a paraszti társadalomban betöltött szerepére, valamint a táncélet szereplőinek kapcsolatára vonatkozna, nem történt. Fontos kulturális jelenségek, mint például a zenészek és a táncosok közötti interakciók, eddig nem kutatott részletei maradtak figyelmen kívül. Ezek felvillannak ugyan a különböző táncalkalmak során, de a rájuk vonatkozó tudati megnyilvánulásokat összegyűjteni és rendszerezni rendkívül nehéz. A fenti jelenségek esetében ugyanis nem mindig, vagy nem teljesen tudatos cselekvésekről van szó. Dolgozatomban a zenészek és a táncosok közötti kapcsolat, hagyomány által szabályozott, tehát *formális* elemei mellett, mentális-érzelmi alapon nyugvó, *informális* elemeit szeretném bemutatni. Formális elemnek tartom például a zenészfogadás módját, a zenészek kifizetését és ellátását stb. Ezekre vonatkozóan a paraszti visszaemlékezésekből viszonylag pontos képet kaphatunk. A táncos-zenész kapcsolat informális elemei –

¹ Továbbiakban Mezőség.

² FARAGÓ 1946; KALLÓS 1963; LAJTHA 1954; MARTIN 1970; 1997; NOVÁK 2000; PÁLFY 1986.

mint például, amikor a zenész az előtte táncoló táncos kedvenc dallamát húzza, ő pedig ezt egy fejbőlintással köszöni meg – nehezebben, szinte csak résztvevő megfigyelés során ismerhetők meg.

SZAKIRODALMI ÁTTEKINTÉS

A következőkben a Mezőség tánc kultúrájára vonatkozó irodalom, valamint összefoglaló táncfolklorisztikai művek alapján szeretnék egy általános képet adni a táncos-zenész kapcsolatról.

Faragó József *A tánc a mezősegi Pusztakamaráson* című monográfiája³ megemlíti a tánc megszervezésével és rendezésével megbízott kezesek és a muzsikások tárgyalását és meg egyezését, a költség előteremtését, valamint az ezért muzsikával kiszolgálni kötelező táncalkalmak számát. Ezen kívül megtudhatjuk még, hogy a kezes igazgatta tánc közben a zenészeket, a *kalákákra* megfogadott zenész költségét a kalákát tartó gazda állta. A házi mulatságok esetében a résztvevők közösen fizették a zenészt. A *táncpár* végén a táncosok ismétlést követelhetek, aminek a muzsikus mindig engedelmességni tartozott. A zenészeknek ismerniük kellett a helybeli darabokon kívül a modernebb tánczenét is. A különböző táncok kísérőzenéjét átmenet és szünet nélkül váltogatták.⁴ A harmadik fejezetben a bandák felállításáról, a helybeli, illetve más falusi zenészek befogadásáról, a pontos juttatásokról, a muzsikások szállításáról, valamint a magyar–román vegyes táncon való muzsikálás nehézségeiről, zenészekkel szembeni erőszakról olvashatunk. Ha más falusi legények jöttek táncolni, annak oka az is lehetett, hogy otthon zenészhiány miatt nem tudtak táncot rendezni. A zenész előtti tér használatáról is szó esik. A *gyermektánc* esetében megfigyelhető, hogy a kezesek és a zenészek is a gyerekek közül kerülnek ki. Az utóbbiak általában cigányok, akiknek fizetése kevesebb, mint a *nagytánc*on zenélőké.⁵

Novák Ferenc Szék táncéletről szóló tanulmányában⁶ a zenészfogadás menetéről, a zenészeknek adott juttatásokról, valamint a zenészeknek a táncok lebonyolításában játszott szerepéről olvashatunk.⁷ Fontos megemlíteni még a térhasználattal kapcsolatban, hogy a zenész előtti hely annyira preferált volt, hogy gyakran már a tánc megkezdése előtt odahúzódtott egy-egy szemfülebb pár.⁸ A szerző szerint a „...muzsikások úgyszólván összenőttek a táncosokkal. Társadalmi helyzetük sokkal előnyösebb volt, mint sok más vidék muzsikusa-
nak. A fiatalság egyenrangúnak tekintette őket, nem voltak kiteve ízetlen tréfának.”⁹ Szokás volt, hogy a házasulandó pár *kibúcsúzik a táncról*, elköszön legény és lánybarátaitól. *Ezzel megszűnt szinte minden kapcsolatuk a fiatalság táncalkalmaival.*¹⁰

³ FARAGÓ 1946.

⁴ FARAGÓ 1946. 3–12.

⁵ FARAGÓ 1946. 12–17.

⁶ NOVÁK 2000.

⁷ NOVÁK 2000. 34.

⁸ NOVÁK 2000. 70.

⁹ NOVÁK 2000. 39.

¹⁰ NOVÁK 2000. 64–65.

Kallós Zoltán Válaszút táncéletéről szóló tanulmányában¹¹ két kezeset említ, akik gondoskodtak a zenészekről. Ezeket gyakran más faluból hozták. A zenész fizetése pénzben vagy terményben történt. A kezesek szedték össze a *cigánypénzt*, ha ez nem volt elegendő, akkor a hiányt a saját zsebükből fedezték. A lányok nem fizettek, csak enniivalóval, ünnepek alkalmával pedig kaláccsal látták el a zenészt. A táncmulatságon kívül a zenészeknek még az ételadó lány házánál, illetve onnan a *táncos ház* felé vezető úton is muzsikálniuk kellett. A lányok megbüntetésére, a kitáncoltatásra, a kimuzsikálás is szokásban volt.¹² A zenészek feladatai közé tartozott többek között még a nagyobb *fonókalákák*on való muzsikálás is, ekkor a lányok irányították a zenészt. A mezei munkával kapcsolatos kalákák is muzsikaszóval zajlottak le. Más táncalkalmakat is említ, a szereplőkkel kapcsolatos szituációs helyzetek jellemzése nélkül: így például a vásárokat, a lakodalmakat és az azokhoz kapcsolódó *siratókat*. A fiatal halott temetése és sorozás alkalmával a zenésznek a *tánc alá való muzsikálás*on kívül a menetet is kísérnie kellett.¹³ A táncok leírásánál találkozunk az egy-egy tánc megrendelésének, illetve a zenész előtti térhasználat szabályainak rövid leírásával.¹⁴

Pálfy Gyula Vajdakamarás táncéletét bemutató tanulmánya¹⁵ számunkra sok fontos adatot tartalmaz. A vajdakamarási gyerekek közül is kerültek ki kezesek, akik egy furulyást, vagy vonós zenészeket, gyakran csak egy idős hegedűst fogadtak a *kicsi táncra*, akik irányították, tanították a kicsiket.¹⁶ A táncalkalmak bemutatásából kiderül, hogy ünnepnapokon a fiatal házások a *tánc* befejezése után, éjjel körül kezdődő mulatságra a fiatalságnak muzsikáló cigányokat fogadták meg. Sorozáskor az éjjelig tartó tánc után a zenészek elkísérték a legényeket a sorozás helyszínéig. Az útközbe eső falvakon mindig zenével haladtak keresztül, ugyanígy visszafelé. A fiatal halott lakodalmán a zenészek a halottas háznál, a halottas menet közben és a sírnál is muzsikáltak, a szertartások közötti szünetekben, majd este táncot is rendeztek a fiatalok. A szerző idősebb halottak zenés temetéséről is tesz említést. Lakodalmak alkalmával a zenésznek az előző este a *siratóban*, utána való este pedig a *hérészen*ben kellett muzsikálni. Az esketés előtt, valamint este a vőlegényes háznál, esketéskor a templomnál kellett tánczenét szolgáltatni. A *fonókalákába* az asszonyok fogadták a zenészt. *Aratókalákára* a zenész köteles volt elmenni, sőt már az előző napon, a *kalákahajtás*nál is ő muzsikált. A kaláka napjának reggelén ismét zenéssel kerültk meg a fiatalok a falut. Az aratók mögött haladva egész a munka befejeztéig hegedült a muzsikus, két három *pászma* elvégzése után a termőföld szélén volt egy pár tánc, csakúgy mint ebéd után. A kaláka estétől másnapig tartó mulatozással zárult. A mocsai vásárban minden falu a saját zenészeivel jelent meg. A katonaság alatt is táncoltak a legények, ha volt közöttük zenész.¹⁷ A táncrendezéséről szóló fejezet ír a kezesek és muzsikusok jó viszonyáról, ami a későbbi időkben is megőrizve előnyt biztosíthatott mindkét fél számára, például lakodalomra való zenészfogatásukkor.¹⁸ A vegyes táncon a zenészek felváltva *húztak* román és magyar táncokat, ahogy a

¹¹ KALLÓS 1964.

¹² KALLÓS 1964. 236–239.

¹³ KALLÓS 1964. 239–242.

¹⁴ KALLÓS 1964. 242–243.

¹⁵ PÁLFY 1986.

¹⁶ PÁLFY 1986. 262–263.

¹⁷ PÁLFY 1986. 263–271.

¹⁸ PÁLFY 1986. 271–272.

kezesek rendelték tőlük. A magyarpalatkai és helyi zenészekről, a tánchelyen való elhelyezkedésükről, a banda felállításáról, a hangszerekről is részletes leírást ad a szerző. A zenészeket bizonyos időegységekre fogadták meg, amiért pénzben vagy természetben fizettek a fiatalok. Ezen kívül természetesnek számítottak az olyan egyéb juttatások, mint például pálinka a fiúktól, ennivaló a lányoktól. A tánc során a zenész tudta, hogy mit kell játszania, külön rendelések esetén gyakran pénzt húztak a vonójukba. Több egyidejű rendelés esetén a muzsikus nehéz helyzetbe is kerülhetett.¹⁹ A legények akkor mentek más falusi táncba, ha otthon nem volt tánc, mert a zenészüket elment lakodalomba muzsikálni. A vendég legényt általában megbecsülték, engedték táncolni a zenész előtt.²⁰

Sebő Ferenc *Népzenei olvasókönyvében*²¹ egy, a zenész-táncos kapcsolatról írt rövid fejezetet olvashatunk. „Érdeemes említést tenni arról az egészen kreatív, különleges kommunikációs kapcsolatról is, amely a táncolók és a zenész között kialakult. Valójában mindkét fél – egy megadott szabályrendszeren belül ugyan – egyidejűleg, együtt rögtönöz. A zenei és táncbeli szerkezetek összeillesztése mellett a zenésznek külön figyelemmel kell kísérnie a táncost mind technikai, mind pedig érzelmi szempontból. (...) A repertoár ismerete (...) nem merülhet ki a dallamok tudásában, arra is emlékeznie kell a zenésznek, hogy ki, melyik dallamra tud, szeret táncolni.”²²

Martin György „A táncos és a zene”²³ című írása főleg a táncos egyéniség, a zene és a tánc összefüggéseire vonatkozó tudati megnyilvánulásait, és az ezzel kapcsolatos népi terminusok használatát vizsgálja, ezzel párhuzamosan a táncos és zenész kapcsolathoz is nyújt adalékokat. A rossz táncos jellemzője például, hogy nem igazodik a kísérezzenéhez, ezért „...a zenész is húzta a fejét, mer’ nem tudott pontosan muzsikálni a tánc után... Mer’ annak a zenésznek kétannyi ereje van muzsikálni, ha látja, hogy egy jó táncos van előtte.”²⁴

Sárosi Bálint *Hangszeres magyar népzene*²⁵ című munkájában érzékletesen írja le azt a szerepet, amit a zenét szolgáltató cigányok a falujukban betöltenek. A zenei, illetve táncos igényeket kielégítő zenészeket két csoportra lehet osztani. Az egyik csoportba az úgynevezett hivatásos vagy félhivatásos zenészek tartoznak, akik főleg a zenélésből élnek, de keresetüket különböző alkalmi munkákból vagy mellékes foglalkozásból egészítik ki.²⁶ A szerző szerint ezek a mellékes foglalkozások is éppen úgy lenézettek a falusiak szemében, mint maga a zenélés. Erre vonatkozóan már az ókortól kezdődően több adatot talált. Ezt a szerepet általában a „kívülről jött” népek tagjai vállalják fel, mint a cigányok, zsidók, tótok stb.²⁷ A második csoport tagjai azok a parasztemberek, akik munkájuk mellett akár kedvtelésből, akár mellékesen pénzt keresve zenélnek. Ez a két csoport természetesen nem esik azonos megítélés alá. A hivatásos zenésznek tekintett cigány sohasem válik a paraszti társadalom egyenrangú tagjává, ugyanakkor, főleg ennek a sajátos helyzetnek köszönhetően, ő válik

¹⁹ PÁLFY 1986. 272–275.

²⁰ PÁLFY 1986. 281.

²¹ SEBŐ 1997.

²² SEBŐ 1997. 86.

²³ MARTIN 1977. 366.

²⁴ MARTIN 1977. 365–366.

²⁵ SÁROSI 1996.

²⁶ SÁROSI 1996. 11–13.

²⁷ SÁROSI 1996. 14.

igazi specialistává.²⁸ Paraszbandák csak ott léteztek huzamosabb ideig, ahol nem volt jó cigányzenekar.²⁹ A falusi társadalom tehát igényli a jó zenét, a reprezentatív táncalkalmakra igénylik jó, „hivatásos” bandát megfogadni.³⁰ A szerző említ néhány, közvetlenül a táncos és a zenész kapcsolatára vonatkozó példát is. A tánczene megrendelések a kívánt táncdallam elfütyülése, éneklése mellett, gyakran a dallam nevét említik. Az elnevezés kapcsolódhat egy személyhez is, mint például a *Kisseké*.³¹ A táncosok énekelhetnek és csujogathatnak is tánc közben, de „...a zenésznek urrá kell lennie a táncosok zaján, s miközben arra is vigyáz, hogy lehetőleg az éppen eléje kerülő táncolók nótájára váltson, épkézláb zenei folyamattá kell összefűznie a tánchoz való dallamokat, vigyázniia kell a tánciklus (...) arányos szerkesztésére.”³²

Könczei Csongor szerint a hivatásos falusi cigányzenészeket³³ a helyi társadalmak szerves részeként tartják számon, még akkor is, ha más etnikumúak. Ennek ellenére érheti őket megalázás, kiközösítés.³⁴ Egy másik tanulmányában Könczei Csongor a kalotaszegi népzeneészek tánc tudását jellemzi, megállapítva, hogy a népzenei improvizációs készség segíti a zenészeket a néptáncbeli improvizációk során is. Ezért a zenészek tánc tudása, ritmikai pontossága kiemelkedő, táncszerkesztésük az átlagosnál bonyolultabb.³⁵

Pávai István könyvének³⁶ a népi tánczene előadójáról és közönségéről szóló fejezetében jellemzi a falusi hivatásos zenészeket. Leírja, hogy az erdélyi zenészeknek gyakran több nemzetiség táncigényét is ki kell szolgálnia.³⁷ A táncdallam tulajdonjogára vonatkozóan említ egy érdekes esetet, amikor egy széki legény megvesz egy dallamot a zenésztől. Ezután, ha a zenész előtt táncol, az köteles ezt a dallamot húzni.³⁸ Ezen kívül is igyekszik a zenész az egy-egy táncípusához tartozó dallamokat olyan sorrendben játszani, hogy azt a banda ne „érezze meg”, és a táncost is magával ragadja.³⁹ „A falusi népzeneészek többsége jó táncos is egyben, így vizuális úton is tartani tudja a ritmikai kapcsolatot a táncossal, amikor az olyan figurát jár, amelyekhez nem kapcsolódik hangkeltés...”⁴⁰ „...de a tánc hangzó elemeit”⁴¹ is alátámasztja a zene. A primás dallamváltozatait befolyásolja a tánc, illetve fordítva. Széken például a négyes tánc kísérezenejében a kör forgásirányának megváltozásakor néhány ütemes toldalékot játszanak a megfelelő dallamsor után. Ugyanitt szokás volt, hogy a négyes

²⁸ SÁROSI 1996. 15. A népzenei szolgáltatás társadalmi és történeti beágyazódottságáról bővebben olvashatunk Szilágyi Dániel tanulmányában (SZILÁGYI 2003).

²⁹ SÁROSI 1996. 32.

³⁰ SÁROSI 1996. 36.

³¹ Ugyanezt olvashatjuk Mezősége vonatkozóan Lajthánál is (LAJTHA 1954. 2).

³² SÁROSI 1996. 117.

³³ Itt elfogadom Pávai István megállapítását: „Hivatásos népzeneészek tekinthetünk minden olyan hangszerjátékost, akit fizetség ellenében rendszeresen igénybe vesz a faluközösség, még akkor is, ha nem kizárólag ebből él” (PÁVAI 1993. 173).

³⁴ KÖNCZEI 2004a. 56.

³⁵ Vö. KÖNCZEI 2004b. 70–72.

³⁶ PÁVAI 1993.

³⁷ PÁVAI 1993. 174.

³⁸ PÁVAI 1993. 176.

³⁹ PÁVAI 1993. 177.

⁴⁰ PÁVAI 1993. 178.

⁴¹ PÁVAI 1993. 178.

táncolása alatt csak minden második dallamsorra énekeltek, ilyenkor a zenész kevesebbet díszítve kísérte a táncot, a közbeeső dallamsorokat viszont jobban cifrálva zenélte.⁴² A táncosok használatáról megállapítja a szerző, hogy a táncos-zenész kommunikációnak nem a legfontosabb eszköze. A „duhaj” mulatók különböző kívánságairól is szó esik, amikor a zenész gyakran megalázott helyzetbe kerülhet, főleg, ha nagyon rá van utalva a pénzkérésre. A szerző szerint ez nem annyira kellemetlen, mint ahogy a leírásokból kitűnik, mivel itt inkább az „úri” mulatás utánzásáról van szó.⁴³

Már ebből az összefoglalásból kitűnik, hogy a táncosok és a zenészek egymással szoros kapcsolatban álló, ugyanakkor bizonyos tekintetben szembehelyezkedő, legfontosabb szereplői a hagyományos táncéletnek. E rendhagyó viszony fenntartása biztosítja a táncélet folyamatosságát. A következőkben ezt a viszonyt szeretném az előbbieknél egy kicsit árnyaltabban bemutatni, az adatközlők elmondásai, valamint saját megfigyeléseim alapján. A témát a táncélet szereplőinek életkora szerint több fejezetre osztva vizsgálom.

GYERMEKKOR

A tánc hagyományozódása szempontjából fontos szerepet tölthettek be a zenészek. A jó táncos szülők gyermekei már kisgyermekkorban kapcsolatba kerültek házi mulatságok alkalmával a szüleiket mulattató zenészekkel, és ezek, mint egykori híres muzsikusok élnek tovább az emlékezetükben.

„Mondjuk úgy, ahogy édesapám... ő benne vót, de az biztos! Az öreg Náci is, s vót neki a veje Zsiga, akik a mi házunkba'... Nekem reszketett a szívem, ott állottam mellettük, nem mentem vona el onnan egy percet se', ameddig húzták édesapámnok... – Erzsi menj, vágjál le egy csirkét! Csinálj e' jo pulszkát csirkepaprikással a cigánoknak! – Jaj, Sándor drága! Csukolták idesapámnok a kezeit. Tehát ezeket az élményeket én mind itt... (mutat a szívére). Itt vannak leírva nekem amiket én átéltem gyermekkoromba'. Sokszó' nappal is, éjjel is! Vót úgy, ho' három éjjel, három nap!”⁴⁴

A gyerekek táncalkalmain általában egy-egy idősebb vagy gyengébb zenész muzsikált, de előfordult az is, hogy egy-egy gyermeket fogadtak meg az *aprók táncára*, vagy a gyermeklakodalmakra.⁴⁵ Az idősebb zenészek gyakran tanították és fegyelmezték is a táncolókat.

„Rávégtünk a fejükre a *nyírettyűvel*, ha nem jól mentek...”⁴⁶

„...há' megállott a cigán'... Örökké megmondta, hogy most mit muzsikál, me' nem tudtuk, hogy *csárdás*, vagy *porka*, vagy *magyar*, vagy miféle. Meg kellett mondja, hogy mit... Addig, hogy aztán megtanútuk.”⁴⁷

Az aprók tánca hangulatát, és a gyermekek viszonyát a zenészhez jól illusztrálja a széki Kocsis Rózsi vallomása: „Na de már bentről kihallatszik a muzsikaszó, bár ez inkább cinco-

⁴² PÁVAI 1993. 179.

⁴³ PÁVAI 1993. 180.

⁴⁴ KZ

⁴⁵ PESOVÁR 1997. 25.

⁴⁶ SzA

⁴⁷ KI

gás... Bent nagy zaj van, kacagnak, beszélnek, még *dúdolnak* is, a muzsika csak úgy hallik, mintha egér cincogna egyfolytában. Hátral egy sarokban gyúródás van, sok gyermek táncolna, ha lenne hely. Egyik táncol, a másik várja, hogy legyen hely. Lökődösödnek... Van két-három ember is, azok buzdítják a cigányt – *Fordítsd már reá a csárdásra, húzzad, Icsán! Húzzad, húzzad szaporán! Péterrel táncolok a cigány előtt. El-elkiáltotta magát még ő is.*

– Húzzad cigány!... Egy szál cigány húzza, olyan széles, amilyen hosszú, s a nagy hasa kidagadva, nemhiába, hogy nagyhasú Icsánnak csúfolták. Mostanáig üldögélt a padon, úgy muzsikált, de a sok biztatásra felállt, húzta, húzta. – *Dúdoljál* valamit ezeknek a *jótáncú* gyermekeknek! Mit szoktál *dúdolni*? – szolt egy ember. A cigány elkezdett nagy, durva hangon, mintha gordonolna, minden vonóhúzásra toppintott, s mondja – *Így kell nektek, úgy kell nektek, dió nektek, így jó nektek, úgy jó nektek, dió nektek!* Na, aztán erre még nagyobb kedvünk kerekedett, azt hittük, pont így kell. Az akarat megvan, s hallottuk, még szaporábban húzza a cigány.”⁴⁸

Előfordult az is, hogy a muzsikus figyelt fel egy ügyes táncos tehetségére.

„Gyermek votam s ...vot egy zenész Kékesrül. Idejüttek arra a felső utcáro, s na odahúztak, ho’ *táncoljak* én is *magyarul*. A cigány megköpdösött, ho’ – Vigyék el innen! Me’ ő meghal... *Ördögösnek* mondott.”⁴⁹

A NAGYOK TÁNCÁN

A fiatalok életében volt egy rövid időszak, amikor nappal már elmehettek a nagytáncra. Kocsis Rózi szerint ekkor még a gyerekek csak a csűrön kívül a hátulsó saroknál táncoltak, a bátrabb fiúk ott próbálkoztak a legényessel.⁵⁰

„Próbáltom ott a... *táncháznál*, hátul ott ni, hogy *zene után kijün a figura*?⁵¹

Ekkor természetesen a zenészekkel még minimális volt a kapcsolatuk, táncolni csak akkor táncolhattak a zenész előtt, ha a nagyobbak odaengedték őket, ez ugyanis rangot, a nagylegények közé való befogadást jelentette.

„Egy oan ládo volt... a csűrbe’ és oda én felültem és én odanézttem, melyik hogy táncolt, ki hogy táncolt. S van itten egy Fodor Mihály... s egysze’ aszondja – Ej, kicsi Császár, gyere ide le!... S volt egy Pujó nevezetű zenész. Na, aszondta – Pujó! *Húzd a verbunkot!*... Min’ körbeálltok a legények. És ütöttem a láboimat, hogy pirosra ütöttem üket... de nem hagytam magamat!”⁵²

...mentünk a *táncra*, ott már látták, hogy... még éppen tudunk, aztán a nagyobb fiúk, legények: – Na gyerekek, most a tiétek ez a *tempo!* Na, öreg! Pista báty, *húzza a tempot* nekünk!”⁵³

Később már az is előfordult, hogy a zenész tanította a legényeket táncolni.

⁴⁸ Kocsis 1988. 56–57.

⁴⁹ Lőrinc János a *magyarul táncol* kifejezésen a legényes tánc előadását érti.

⁵⁰ Kocsis 1988. 107 és 110.

⁵¹ ZsI

⁵² KZ

⁵³ CsM

„...mikor úgy vót a kedve, s *felhúztuk* egy kicsit, hogy – *Tempózzon* egy kicsit, öreg!...aztán két-három *figurát* ott... Hát rá is lehetett beszéni, mikor olyan vót a kedve... nem vótak sokan... ezt a *figurát* tőle *loptam le*, de vót egy mozdulatja neki, amit sose tudtam megtanúni... Magyarázto, de nem tudtam ezt *lefogni*... Ilka Gyuri bácsinak hitták.”⁵⁴

A zenészek és a táncosok kapcsolatát talán legszebben azok a történetek mutatják be, amelyek arról szólnak, hogy a zenész az előtte táncolónak a kedvenc dallamát húzza.

„...itt mindenkinek vót egy... egy tetszetős valami... A *csárdásbo*’ létezik a legtöbb dal-lam... azér’ itt nállunk majdnem mindenkinek vót állítólag egy *csárdás*o... S akkor kétsze’-háromszó’ mondta a zenésznek, hogy – *Eztet húzzad* nekem! S akko’ aztán azt húzta!”⁵⁵

Ezeket a dallamokat gyakran a tulajdonosukról nevezik el, ilyen például Széken a *székelyes tempo*.

„Aztá’ minden öste, vaj e’ héten kétsze’... mentünk a zenészhez... Aztá’ mi neki *tempozni*, eztet a leginyest *járni el*, s akkor ott tanultunk is. Hát akko’ a zenész meghallatta... valahol ezt a *Székely-tempo*. – Na, járjuk el! – Hát, hogy? Milyen formán? Milyen *formát* adjunk nekie? Mer’ az, hogy *elhúzta, elhúzta*, de valahogy különbözzék a másik *tempóktul*... Akkor osztán meg is adtuk az izét neki, hogy milyen, s hogy legyen. Én kisébb mentem,... mind a többiek katannok, s akko’ még *jártuk* még mindig a *tempo*, s azé’ maradt reá a *Székely tempo*. Osztá’ azután mondták, ha ment a cigánhoz, hogy húzza a *Székelyét*...”⁵⁶

Néha abból probléma is adódhatott, ha többen rendelték egyszerre zenét.

„Akadt egy-egy a legények közt, amelyik ivutt és nem szerette a *csárdást*... Nem szerette, megállította, s neki kellett csak *cigántánc*... A cigán nem nagyon engedelmeskedett annak, de az, ha ivutt, kezdte mutatni magát, hogy ü erős...”⁵⁷

A zenészek anyagilag függtek a táncosoktól, akik e miatt, valamint cigány voltak miatt sem tartották őket magukkal egyenrangúnak, és ezt gyakran kifejezésre is juttatták.

„...ő a zenészre haragudatt meg... Ez a Gubás Sándor. Akko’, ha nem engedték, hogy verje meg a zenészt a másik legények... Felkapta a *muzsikát* és mind összerágto mérgibe’... Fogávol mind darabokra rágto az egisszet.”⁵⁸

A magyarpalatkai zenészekkel beszélgetve kiderült, hogy gyakran előfordult, főleg lakodalmak alkalmával, hogy részeg vendégek összetörték a vonójukat, sőt volt, hogy meg is verték őket. Ha többen rendelték zenét egyszerre, általában az erősebbnek látszónak engedelmeskedtek. A zenészeknek volt lehetőségük, hogy néhány percre kicsit kibújjanak az alárendelt szerepkörből. Idősebb zenészek megengedhették maguknak, mintegy megelőzve a ráadást, hogy a *pár* végén felszólítsák a táncosokat, hogy menjenek pihenni. Magyaroknak, románoknak és cigányoknak egyaránt nehéz volt zenélniük, fálvak között azonban volt különbség. Vajdakamaráson, Mezőkeszűn és Mezőgyéresen voltak leginkább igényesek a táncosok, hosszan húzattak maguknak lassú tempójú táncokat, így a zenészek nem tudták őket kifárasztani.⁵⁹

⁵⁴ CsM

⁵⁵ CsM

⁵⁶ SzI

⁵⁷ DA

⁵⁸ FJá

⁵⁹ KM szóbeli közlése.

„...*sírban valcer*, hogy... úgy léptünk s aztán úgy forgunk körbe... De aztán van, amikor aztat sűrűn húzzák, nagyon sűrűn. De én nem hagytam el soha, főleg Zsuzsival. Én soha, hogy abból kidögöljek. Nem! Én aztot végigtáncoltam. Pedig a cigán’ olyankor még o... ízélte, ho’ lássó, ho’ melyik bírja ki! Melyik fogja most aztot kibírni...”⁶⁰

Egy-egy híresebb zenész azt is megengedhette magának, hogy felrúgja a legényekkel kötött egyezséget és máshova menjen el zenélni.

„Vót, amikor’ megfogadták azok a... öt évvel idősebbek, mind én... s lejött az öreg Zsúki Márton. Aztán olyan beteg lett, hogy azt mondja, hogy – Nem tudok lelkem gyermekeim muzsikálni, olyan beteg vagyok! Bűdös tekergő vót az öreg... Leült, s aztán hazavitték szerkérel... hazavitték, nem akart muzsikálni itt Forrószegen. S hazavitték, s akko’ csomagolta a *muzsikáját*, s elment Felszegre, s muzsikált.”⁶¹

A *táncház* és tulajdonképpen az egész táncélet irányítói a kezesek, akik megfogadják a zenészeket. Ha a *cigányfogadók* határozottak voltak, nem történt semmi baj a *tánccon*, a mulatság fennakadás nélkül zajlott le és a zenészek is megkapták járandóságukat.

„Hát az a feladata vót, hogy a zenészt ne bántso senki. Nem vót szabad, hogy – Na, most nekem ezt muzsikálj, nekem azt muzsikálj! Ezt nem engedték a *kezesek*, mer ők... parancsótak a zenésznek...”⁶²

A tánczene folytonossága, ezáltal az egy tánciklusba tartozó, fűzészerűen egymás után következő tánc típusok folyamatossága, a dallamok zökkenőmentes váltása a zenészek tudásától függött.

„Akkor ezeknek a palatkai zenészeknek nagyon sok tánczenéjük vót, amit ők komponátok... Igaz, hogy ők azt dógozták minden nap... Itt nem parancsolt senki a zenésznek, hogy mit húzzál, csak mikor akarta vátoztatni. Másko’ azt mondta, hogy –Na, *kezd meg a párt!* Akko’ ü kezdte meg. Aztán olyan zenéket húzott, amiket... akart.”⁶³

Gyakran megesett az is, hogy egy-egy táncot megismételtettek a zenésszel, természetesen ilyenkor ezt illetett pénzzel meghálálni.

„Nekem tetszett egy tánc... Akko’ inkább még tettem a vonóba... – Na eztet még húzzad még egyszer!”⁶⁴

A kezesnek a tánccon kívül is ügyelnie kellett a zenészekre.

„Áj... mondom – Gyere velem Gyurkuca! – Huva menyünk te? Mondom – Gyere, me’ iszunk egy kicsi bort, olyat, amelyet csak az angyalok isznak. De ügyeljete, hogy isztok!”⁶⁵

Az is gyakran előfordult, hogy a zenész vendégül látta a kezeseket. Erről előszeretettel mesélnek a táncosok, mindig kiemelve azt, hogy mennyire jól érezték ilyenkor magukat, annak ellenére, hogy nekik is előítéleteik voltak a cigányokkal szemben.

„S aztán elmentünk haza a muzsikushoz, kifizettük... De ott osztán még muzsikált, még táncoltunk és ittunk... Nem votak ippeg oan mucskosak ük... A legények nem törődtek, hogy cigánház...”⁶⁶

⁶⁰ KZ

⁶¹ ZsI

⁶² PS

⁶³ FJá

⁶⁴ FÁ

⁶⁵ KZ

⁶⁶ DA

A zenészeknek járó juttatások falvanként különbözhetnek. A tánc házas gazda gyermekeinek természetesen nem kellett fizetni a táncért, de azok is fizetés nélkül táncolhattak, akik szállást adtak a zenésznek. Széken és Válaszúton a lányoknak nem kellett cigánypénzt fizetniük. Visában, Kispulyonban és a többi kisebb, szegényebb környékbeli faluban fizettek a lányok, de általában kevesebbet, mint a fiúk. A lányoknak ételt, ünnepeken pedig kalácsot kellett vinniük a zenészeknek. Cserébe a kezesnek meg kellett táncoltatnia azokat a lányokat, akiket a többiek nem kértek fel.

„...majnem minden leányt meg kellett táncoltassunk. Me' a leány megharagudt,... ha a kezes nem vette el táncolni... A leányro rá kellett szoruljunk, ho' adjan enni... – Én nem adak vacsarát, me' nem táncoltattál meg! Akkor mindjá' eszünkbe jutott! Nekünk, ha kezesek vagyunk... meg kell forgassunk minden leányt, ha nem is tudott oan jól... De lehet, hogy még az a szó is vót, ho' meg vót mondvá a muzsikusnak, hogy – Rövid táncot húzz! Csak intettünk a lány megett, s a zenész abbahagyta.”⁶⁷

A zene szeretetéről is szép példákat ismerünk szóbeli visszaemlékezésekből.

„Vótam egysze'... avval a Kiss Pistával állítottunk egysze' cigánt, egy összel. De drágáér' állítottuk bé. Palatkáru'lt jü'tt a cigány el. És beállítottuk három vika csü're egy legin'. Husz vosárnoprá. S a leányok két vikáro. Táncoltunk... én, s ú, Kiss Pista. Egy vosárnap délután... Ült és nem táncolt senki, csak mük ketten a két kezes. Me' drágáták. – Na, itt megette a nyavalya! De a cigány úgy húzta, hogy rengett minden, úgy húzta. Csak forgolódtak a fiúk. Táncoltak vóna is, nem is. Me' drágo vót a cigány. Még péz is kellett! Node osztán öste mondtam a cigánnok. – Húzzad, ho' menjen, hagyj békit, me' táncolnak ük öste! Aztán adtunk nekije még pálinkát is, osztán öste felállott az egisz. Na osztán hajtatták, ho' menjen. Me' a nagy táncú fiú... vaj leginy, vaj leány nem tudja megtürni, ho' ne táncoljan, ha ott a cigány..., s húzza. Mintha felemelte vóna a lábáru'lt... ugy van az ember.”⁶⁸

A HÁZAS ÉLET

Szék kivételével – ahol a házasságkötés után a házasok számára megszűnt a kapcsolat a tánc házzal – a többi, főleg kisebb mezősi faluban még a gyermekes szülők is eljártak a fiatalság táncalkalmaira, nem ritkán cigánypénzt és a házbért is fizetve. Az idősebb házaspárok, főleg az asszonyok számára a táncos alkalmak száma megcsappant, maradtak az emberbálok és a lakodalmak.

A lakodalomban gyakran előfordult, hogy két bandát is fogadtak, az egyik a völegény, a másik a menyasszony vendégeinek muzsikált, egészen addig, amíg a vendégek száma megfogyatkozott. Ekkor a maradék násznép egy helyre ment táncolni, ahol a két zenekar, egymással versengve, felváltva zenélt.⁶⁹

Egy-egy jó táncost az öregkoráig is elkísérte a híre, a zenészek ismerték, nem szakadt el teljesen a tánctól.

⁶⁷ DA

⁶⁸ FJo

⁶⁹ Zsl szóbeli közlése.

„...ott mentek a zenészek keresztül az erdőn Palatkára. Bika bácsi is ott szántott két tehénnel. Pont oda összetalálkoztak. Akkor a zenészek ott, ...má' ismerték. Ott helybe' *huztak* neki egy *táncot*. Elhagyta az eke szarvát, a teheneket és ott *járt egyet*, ott az úton. Igen... olyan vot.”⁷⁰

A jó zenészeknek is sokáig fennmarad a hírük, gyakran emlegetik őket, néha még hiedelemszövegek is kapcsolódnak hozzájuk.

„Igen, hogy oan *lödércesek*... mit tudom én, hogy... Osztán a leginyek nem hatták, hogy vigyék haza a *muzsikát*. Hogy... vasárnap jüjjen újra muzsikálni. Ők kérem, miko' mentek haza, vették a *muzsikákat*, s tették nálunk így ni a kemencére. Me' nálunk vot a *tánc*. Aztán odaakasztották a *muzsikákat*, a szegbe. S miko' meghalt... az az ember, Lajos bácsi, az *első muzsikás*... Há' ...peng, peng...min' pengett a *muzsika* a szegen.”⁷¹

SAJÁT MEGFIGYELÉSEK

A magyar táncfolklorisztika eddig kevés figyelmet szentelt a *kiáltott rigmusok*⁷² tánc kultúrában betöltött szerepének. Egy, a kilencvenes évek közepén, Béréban készült táncfilm elemzésekor kiderült, hogy a táncosok ezekkel a rigmusokkal irányíthatják a zenészeket. A filmen látható táncosok közül egy asszony a *de-a lungu*⁷³ közben, a „Drag me jocul romînesc...” (magyarul: Szeretem a román táncot...) kezdetű *rikatozással* mintegy jelzi a zenészeknek, hogy a másik táncot szeretne táncolni, a zenészek erre azonnal dallamot váltanak, a táncosok pedig improvizált táncba kezdenek.

A férfiak és a nők másképpen viszonyultak a zenészhez. A lányok egy évben egyszer, nagyobb *fonókaláka* vagy *fonóbál* esetén fogadhattak maguk zenészt, átvéve így a férfiak szerepét. Egyébként a táncalkalmakat kizárólag a férfiak irányították, csak ők mulathattak extrovertált módon. Lakodalmakban, főleg hajnali órákban, azonban az asszonyok, aférfiakhoz hasonlóan, szabadon viselkedhettek. Ilyenkor előfordult, hogy a zenészeket szájon csókolták, vagy a féktelen multság hevében papírpénzt ragasztottak a homlokukra. Visai kiáltott rigmusok vizsgálatakor⁷⁴ kiderült, hogy vannak rikatozások, amiket a hangulat fokozása érdekében kiabálnak az asszonyok.

„Húzzad édes muzsikásom, mert én neked megszolgálom. Megszolgálom, megpróbálom, hogy egy éjjel veled hálók.”⁷⁵

⁷⁰ FJá

⁷¹ TS

⁷² Békési Tímeával írt korábbi tanulmányunkban rámutattunk arra, hogy a *táncszó* nem megfelelő terminus az általánosan *csujogatásnak*, *réjjának*, a Mezőségen *rikatozásnak*, *rikobálásnak* nevezett folklórjelenség megjelölésére (BÉKÉSI–VARGA 2006. 294–295). Egy megjelenésre váró tanulmányomban a *kiáltott rigmus* kifejezést javaslom helyette.

⁷³ A román *de-a lungu* (magyarul: hosszan, hosszasan) elnevezés egy asszimmetrikus lüktetésű, lassú tempójú páros táncot jelöl, amelyet a párok, kötött figurásokat használva, előre-hátra sétálva, egymás mögött, sorban elhelyezkedve táncolnak. A *joc romînesc* (magyarul: román tánc) megjelölés a *de-a lungu* improvizálva táncolt, nem kötött figurásorokból álló, szabad térhasználatú változatára vonatkozik.

⁷⁴ BÉKÉSI–VARGA 2006.

⁷⁵ LZs

Egy 1997-ben készült egyetemi szemináriumi dolgozatom⁷⁶ egy visai lakodalomban végzett proxemikai megfigyelés eredményeit tartalmazza. Ebből kiderül, hogy a zenész előtti térhasználati forma, amikor egymás mögött, *sort álltak* a táncosok, még akkor élő hagyomány volt, de csak akkor került rá sor, ha már túlságosan sokan voltak a táncoló párok ahhoz, hogy mindegyikük egyszerre táncolhasson. Ha idősebb táncosok kerültek a zenész elé, gyakran lassabb zenét kérve megállították néhány pillanatra a muzsikást, ha azonban egy, a zenész által is jól ismert táncos közeledett a zenészek felé, akkor a primás már figyelt rá, felvette táncának tempóját,⁷⁷ és készült, hogy a kedvenc dallamát zenélje. A táncos ezt gyakran egy köszönő gesztussal, például fejbólintással, mosollyal, kacsintással vagy intéssel honorálta. Különösen a vastag, G-húron játszott dallamok álltak nagy becsben, ezek illeték meg a jó táncosokat. A szóló legényesek esetén a táncos közvetlenül a zenész előtt, a zenésznek táncol, míg mögötte egy félkörben a táncot bámulók helyezkednek el. Figyelemre méltó, hogy ilyenkor a zenész a zenei hangsúlyokkal mennyire segít a táncosnak az ütemek lezárásakor, illetve kiemel bizonyos lábütéseket. Az ütés pillanatában a vékony E-húrra erőteljesebben nyomták rá vonójukat a zenészek. De a zenészek elmondása szerint nemcsak a hangot adó mozdulatokra kell figyelniük, hanem magára a tánc lüktetésére, a táncos mozgásának folyamatára. „Ezt a vizuális alapon nyugvó tánc alá muzsikálást megkönnyíti az, hogy a falusi zenészek legtöbbször jó táncos.”⁷⁸

A zenész előtt táncolók közül a megkülönböztetett figyelem nem csak a jó táncosokat illeti meg. Megfigyelésem szerint az egy-egy gyengébb tánc tudású de jó anyagi, vagy társadalmi helyzetben lévő táncost is megtisztelik ily módon a zenészek. Az sem mindegy, hogy milyen kiállása, megjelenése van a táncosnak. Arra is láttam példát, hogy egy kivételesen jó tánc tudású, de alacsony, gyenge testalkatú, a falu társadalmában kevésbé megbecsült férfinak zenélés közben egyszerűen hátat fordítottak a zenészek, és amikor annak egy hirtelen mozdulatnál leesett a kalapja, kinevették. Ezt, az általam vizsgált közösségekben, egy köztisztelőben álló emberrel szemben nem engedhették meg maguknak a zenészek.

1999 augusztusában, egy visai lakodalom alkalmával a lakodalmas menet a volt szövetkezeti brigádos, ma is köztisztelőben álló, *nagy táncú ember* háza előtt haladt el. A zenészek észrevették a kapuban könyöklő gazdát, és köszönésképpen, a muzsikálást abba sem hagyva, szinte egyszerre hajoltak meg, mire az illető visszaintett nekik. Később kiderült, hogy ő is fontosnak tartja a jó kapcsolatot a zenészekkel. A mulatság színhelyére belépve elsőként velük fogott kezét. Elmondta, hogy táncrendelésnél ügyel arra, hogy mind a két primásnak⁷⁹ adjon pénzt.

A zenészek és a táncosok közötti fizikai távolság gyöngíti a köztük lévő kapcsolatot. Ha a zenészek nem voltak a táncosokkal testközelben, gyakran egymás felé fordulva, mintegy kört alkotva zenéltek. Az igényesebb táncosok ilyenkor szóltak a zenésznek, vagy az ujjukkal megfenyegették őket, hogy figyeljenek rájuk. Szűk helyen viszont a táncosok hangulata

⁷⁶ VARGA 1997.

⁷⁷ A zenészek jól ismerik egy-egy falu jó táncosait, tudják, hogy melyikük milyen tempóban szeret táncolni.

⁷⁸ PÁVAI 1993. 178.

⁷⁹ A hetvenes évektől szokás, hogy a magyarpalatkai banda, a hagyományos három tagú felállást kibővítve, öt taggal – két primással, két kontrással és egy bőgőssel – vállal fel lakodalmakat.

gyorsan emelkedik, mindenki a zenész előtt akar táncolni. Ilyenkor a muzsikusok már nem tehették meg, hogy ne figyeljék az előttük táncoló(ka)t.

Természetesen a táncosnak is figyelnie kellett a zenére, annak ritmusára, de dallamaira is. Idősebb visai táncosoknál megfigyelhető volt, hogy a lassú, páros tánc táncolásakor, igyekeztek úgy forgásirányt váltani, hogy az egybeessen a zenekíséret tempójának, a zenei sorok végén bekövetkező gyorsulásával. Ezt a hangsúlyt a primás is jelezte mozdulataival.⁸⁰

A vizuális kapcsolat fontosságát a legjobban a visai és a környékbeli románok táncrendjében, a párkezdő lassú, páros tánc, a *joc romînesc* és a vele szoros kapcsolatban lévő *ritka legényes*, a *romînește n ponturi* használata példázza. Ritmusukat tekintve a két tánc nem különbözik egymástól, csupán dallamkincsükben és tempójukban. A *román lassúból* a ritka legényesbe történő átmenet lehetséges módozatai a következők: a zenész magától *átfordítja* a páros táncot legényesre, ilyenkor a férfi táncosnak választania kell, vagy folytatja a páros táncot, immár gyorsabb tempóban, vagy elkezd a legényest, a párjára támaszkodva, illetve a zenész előtt egyedül, szólisztikusan.⁸¹ Ezután a zenész folytathatja a lassú páros táncot, vagy gyorsabb páros táncot, *szökőst* kezdhet el húzni. A másik esetben a táncos a „Rupel n ponturi!” (magyarul: *Szakítsd át pontozóra!*) kiáltással irányítja a zenészt, aki sokszor a páros tánc zenéjét be sem fejezve, azonnal elkezd a ritka legényest muzsikálni. A férfi elkezd figurázni a zenész előtt, a párjával még összefogózva. A zenész a figurák tempójának megfelelően, a páros tánc dallamát átfűzi egy ritka legényes dallamba. Mikor a férfi, vagy az időközben csatlakozó többi táncos abbahagyja a legényest, a zenész új táncot, általában *szökőst* kezd muzsikálni. Az is lehetséges, hogy a táncos csak néhány lábfigurát mutat a román lassú közben a zenésznek, aki rögtön egy ritka legényes dallamot kezd el, de csak néhány ütem erejéig, amíg a táncos abba nem hagyja a figurázást. Ezután, minden átmenet nélkül folytatódik a lassú páros tánc.

ÖSSZEFOGLALÁS

A fenti adatokból kiderül, hogy a táncos–zenész kapcsolat rengeteg apró, finom mozzanattól áll össze, amelyek pozitív, illetve negatív irányba is terelhetik ezt a viszonyt. A két fél még pillanatokra sem válik egyenrangúvá, ez egyrészt a zenészek szolgáltató szerepe miatt lehet így. Másrészt nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a tényt sem, hogy a falusi zenészek általában cigány származásúak, és mint ilyenek soha nem váltak a falusi társadalom egyenjogú tagjává. Igaza van Sárosi Bálintnak, mikor leírja, hogy a zenei szolgáltatás általában nem tartozik a megbecsült foglalkozások közé.⁸² Erre példa, hogy egy visai parasztember összeházasította a saját gyermekei nem hagyta, hogy megjavíttassa, mert a faluban minden zenészt cigánynak hívtak, ha történetesen magyar volt is az illető, és ők ezt szégyellték. Ennek ellenére a parasztszervezetek, illetve egyéb zenekarok soha nem estek hasonló elbírálás alá, mint a cigánybandák. A falusi paraszzenész egyenrangúnak számított a mulatság többi

⁸⁰ Bővebben tárgyalja ezt a témakört Martin György Máttyás István „Mundruc”-ról szóló kötetében (MARTIN 2004).

⁸¹ Mezőségen általános jelenség, hogy legényes zenére is táncolnak páros táncot.

⁸² Vö. SÁROSI 1996. 13.

A szövegben előforduló települések jegyzéke:

- Báré / Băraii (Kolozs m.)
 Kispulyon / Puini (Kolozs m.)
 Magyarpalatka / Pălatca (Kolozs m.)
 Mezőgyéres / Ghirișu Romîn (Kolozs m.)
 Mezőkeszű / Chesău (Kolozs m.)
 Mocs / Mociu (Kolozs m.)
 Pusztakamarás / Cămărașu (Kolozs m.)
 Szék / Sic (Szolnok-Doboka m.)
 Szépkenyerűszentmárton / Sîmartin (Szolnok-Doboka m.)
 Vajdakamarás / Vaida-Cămăraș (Kolozs m.)
 Válaszút / Răscruți (Kolozs m.)
 Visa / Vișea (Kolozs m.)

IRODALOM

- BÉKESI Tímea–VARGA Sándor
 2006 Tánccsók használata egy mezőégi faluban. In Ekler Andrea–Mikos Éva–Vargyas Gábor (szerk.): *Teremtés. Szövegfolklorisztikai tanulmányok* Nagy Ilona tiszteletére. Budapest, 291–310.
- FARAGÓ József
 1946 *Tánc a mezőégi Pusztakamaráson*. Kolozsvár.
- GÖRÖG Veronika
 1993 A megvetés természetrajza. In Bódi Zsuzsanna (szerk.): *Cigány Néprajzi Tanulmányok* 1. Salgótarján, 98–118.
- KALLÓS Zoltán
 1963 Tánchagyományok egy mezőégi faluban. *Táncudományi Tanulmányok* 1963–1964. Budapest, 235–252.
- KOCSIS Rózsí
 1988 *A megszépült szegénység*. Bukarest.
- KÓSA László–FILEP Antal
 1980 Mezőség. In Ortutay Gy. (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon* III. Budapest, 605–606.
- KÖNCZEI Csongor
 2004a Generáció- és stílusváltás a kalotaszegi cigányzenész családoknál. In Könczei Ádám–Könczei Csongor: *Táncház*. Írások az erdélyi táncház vonzásköréből. Kriza Könyvek 24. Kolozsvár, 55–64.
 2004b „Táncoló muzsikuskok” A zenei és táncbeli improvizációk összefüggéseiről. In Könczei Ádám–Könczei Csongor: *Táncház*. Írások az erdélyi táncház vonzásköréből. Kriza Könyvek 24. Kolozsvár, 55–64.
- LAJTHA László
 1954 *Széki gyűjtés*. Budapest.
- MARTIN György
 1970 Mezőégi férfitáncok. *Táncművészeti Értesítő* 1. Budapest, 81–112.
 1977 A táncos és a zene. Tánczenei terminológia Kalotaszegen. *Népi Kultúra–Népi Társadalom. A Magyar Tudományos Akadémia Évkönyve* IX. Budapest, 357–389.
 1995 Magyar tánc típusok és táncdialektusok. Budapest.
 2004 *Mátyás István „Mundruc”*. Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata. Budapest.
- NOVÁK Ferenc
 2000 Szék táncai és táncélete a XX. század első felében. In Virágvölgyi Márta–Felföldi László (szerk.): *A széki hangszeres népzene*. Budapest, 29–78.
- PESOVÁR Ferenc
 1997 Táncélet és táncos szokások. In Felföldi László–Pesovár Ernő (szerk.): *A magyar nép és nemzetiségének tánc hagyománya*. Budapest, 15–70.

- PÁLFY Gyula
1986 Egy mezőségi falu táncélete. *Táncstudományi Tanulmányok 1986–1987*. Budapest, 261–287.
- PÁVAI István
1993 *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*. Budapest.
- RATKÓ Lujza
1996 „Nem úgy van most, mint volt régen...” A tánc, mint tradíció a nyírségi paraszti kultúrában. Nyíregyháza–Sóstófürdő.
- SÁROSI Bálint
1996 *A hangszeres magyar népzene*. Budapest, Püski Kiadó.
- SZILÁGYI Dániel
2003 „Akik mindig más kedvéért muzsikáltak” Egy foglalkozás társadalomnéprajzi vizsgálata. In *Mi leszünk a jövő kultúrákutatói? Öndefiníciók az új évezred küszöbén*. Tanulmánykötet. Miskolc, 215–243.
- SEBŐ Ferenc
1997 *Népzenei olvasókönyv*. Budapest.
- VARGA Sándor
1997 *Térhasználat egy mezőségi lakodalomban*. Kézirat. Szemináriumi dolgozat a JPTE Néprajz és Kulturális Antropológia Tanszékén. Pécs.

THE CONNECTION BETWEEN DANCERS AND MUSICIANS
IN THE MEZŐSÉG REGION OF TRANSYLVANIA

Sándor VARGA

In my essay, I would like to present both *formal* and *informal* elements of the relationship between traditional musicians and dancers in the Mezőség region of Transylvania. By *formal* I mean those elements which are regulated by tradition; by *informal* I mean those resting on emotions and mental principles. The dancer's and the musician's social position, his or her dance and/or musical knowledge, physical strength all influence the *formal* nature of the relationship. However according to my experience, what makes this relationship living and operable through *informal* channels is a fondness for dance and music and awareness of tuning in to one another. During a dance event, the above-mentioned hierarchy/interdependence becomes so refined under the influence of these *informal* elements that they seem to equalize. In my study, my intention is to point out that the dancer-musician relationship was an important, vital segment of the dance tradition in the Mezőség region up to the 1960s and may still be observed there on occasion.

AZ ÉRINTŐ GESZTUSOK IDŐEGYSÉG ÍRÁSMÓDJA

FÜGEDI János

1928-ban, amikor a II. német tánckongresszuson Lábán Rudolf bejelentette tánclejegyző módszerét, az első publikációk¹ tanúsága szerint a kinetográfia még egyszerű volt. Az alkalmazás során azonban egyre több notációelméleti probléma merült fel, megoldásuk következményeként a rendszer bonyolultabbá, igaz, pontosabbá is vált. A rendszerfejlesztők, elsősorban Albrecht Knust, Ann Hutchinson, valamint Szentpál Mária, a tánc számos műfajban – mint a balett, a modern tánc, a társas tánc, a néptánc – tárták fel a mozdulatok sajátosságait, és keresték meg a megfelelő jelölésmódokat. A ma már igen összetett rendszer megfelelő színvonalú alkalmazása többéves tanulást igényel, és csak magasan képzett szakértői látják át a különböző területek alkalmazási szabályait, módszereit. A történetíró Preston-Dunlop² szerint Lábán vonakodva egyezett bele a rendszer specializált fejlesztésébe. Valószínűleg azonnal átlátta, ha a kinetográfia túlságosan összetett lesz, elveszíti univerzalitását, és használatától épp azok esnek el, akik pedig a legtöbbet nyerhetnének abból, ha munkájuk tárgyával írott formában, tudatosabban foglalkozhatnának: a táncosok, koreográfusok, táncpedagógusok, sőt, a tánc kutatóinak nagy része is.

A rendszer egyszerűsíthető, ha figyelembe vesszük használóinak a tánc tanulása során már megszerzett tudását, stílusismeretét, az adott szakmai terület előadói gyakorlatát, és a mozgás sajátosságait. A jelen munka ennek szellemében kíván egy lépést tenni abba az irányba, hogy a kinetográfia hamarabb elsajátítható, könnyebben érthető, egyszerűbben használható legyen. A dolgozat témája, az *időegység írásmód* a lejegyzés olyan konvenció-problémáját érinti, amely a notáció fejlesztésének nemzetközi gyakorlatában többször felmerült, de végső megoldását még nem dolgozták ki. Az időegység írásmódot tekinthetjük tánclejegyzési stílusnak is. Problémái közül most csak a magyar néptánc érintő gesztusainak írásmódjával foglalkozom.

¹ Például a *Schrifttanz* című folyóirat 1928-as évfolyamának I–II. száma.

² PRESTON-DUNLOP 1998. 166.

AZ IDŐEGYSÉG ÍRÁSMÓD FOGALMA

A szemléletmódtól függően a táncos mozdulatok ritmusjelölésének többféle változata létezik. Hutchinson Guest³ az időjelekről írt tanulmányában három módszert különböztetett meg: a *relatív*, az *időegység* szerinti, illetve a *pontos* írásmódot. Megállapítása szerint az időrelatív jelölési lehetőséget a Motivikus Lejegyzés⁴ használja. Az 1.[A1]⁵ ábrán látható lejegyzésben nincs sem ütem, sem metrum jelölés. Hasonlóképpen a 2.[A2] ábra részletes lejegyzésén a tempó és metrikai jelzések nélkül a mozdulatok időtartama csak egymáshoz viszonyíthatóak.

A 3.[A3] ábra az időegység írásmódra mutat példát. Hutchinson Guest⁶ megfogalmazása szerint „az időegység írásmód a zenei mérőt – ütemegységet, vagy annak aláosztását *egységként* kezeli” (Hutchinson Guest kiemelése). Az ábra példája szerint minden lépés és minden gesztus egy zenei negyed értékű. Ugyanennek a mozgássornak a pontos lejegyzését a 4.[A3] ábra mutatja. Figyeljük meg, hogy a lábgesztusok irányjele a mozdulatok valós előadásának megfelelően megközelítőleg a mérők kezdetekor végződnek, azaz akkor, amikor a lábgesztus a jelölt helyzetbe érkezik. Az időegység szerinti és a pontos írásmód különbségét Hutchinson Guest további két fontos példával illusztrálta, amelyek az 5.[A5] és a 6.[A6] ábrán láthatók. Megfogalmazása szerint: „Ahhoz, hogy az 1. mérőre tapsolhassunk, a karoknak a mérő előtt el kell indulniuk a jelölt irányba. A taps pillanatát jelölő vízszintes ív végpontjainak az első mérő első kockájába kell esnie. Az érintésben végződő bal lábgesztusnak a 2. mérő elejére meg kell érkeznie a jelölt irányba.”

Hutchinson Guest⁷ általában megállapítja: „A pontos írásmód esetén arra törekszünk, hogy a mozdulatokat az 'időhálón' pontosan helyezzük el. Az időszerkezet tekintetében az időegység írásmód a mozdulatok fizikailag kényelmesebb elhelyezését teszi lehetővé, a pontosság nem követelmény. Amíg az ilyen előadás 'nem esik ki az időből', kevesebb figyelmet fordítunk arra, miként helyezzük el a mozdulatokat az időkeretben.” A bemutatott példák alapján Hutchinson Guest megállapításaihoz tegyük hozzá, hogy az időegység írásmód a gesztusirányoknak nem a fizikailag valóságos, hanem a zenei lüktetést kifejező elhelyezésével szemlátomást közvetlenebbül, könnyebben felismerhető módon fejezi ki a mozdulat „ritmusérzetét”, azt, ahogy mozgásoktatásunk alapján a ritmust értelmezzük.⁸

³ HUTCHINSON GUEST 1991. 30.

⁴ Motif Writing; a mozgásstruktúrák részletezése nélküli, elsősorban a mozgáskonceptciók lejegyzésén alapuló módszer részletes leírása (HUTCHINSON GUEST 1983).

⁵ Az ábraszámokat követő szögletes zárójelbe az idézett ábrák eredeti helyen megjelent azonosítóját írtam.

⁶ HUTCHINSON GUEST 1991. 30.

⁷ HUTCHINSON GUEST 1991. 30.

⁸ A rövidség kedvéért a következőkben az időegység szerinti írásmódra IE jelzettel, a pontos időzítésre P jelzettel utalok.

AZ ÉRINTŐ GESZTUSOK ÍRÁSMÓDJAI

Szentpál Mária⁹ elméletét követve a magyar táncjelírás gyakorlatában az érintő és nem érintő gesztusokat a 7.a ábra szerint írjuk. Az egyszerű, általában „lengető” néven ismert néptánc motívumban (2/4, ♩ = cca.120) a főhangsúlyra a jobb alsó lábszár hátul vízszintesbe lendül, majd a második mérőre a jobb láb elől sarkon érinti a talajt. A motívum szokásos előadásmódjában mindkét gesztus a mérő kezdetének pillanatában érkezik a jelzett irányba. A lábgesztusok irányjeleinek elhelyezése alapján megállapíthatjuk, hogy a 7.a ábra lejegyzése keveri a két ritmusjelölési koncepciót. Az első gesztusnál az IE szerinti írásmódot, a másodiknál a PI-t használta. Ha következetesen ragaszkodnánk az IE írásmódhoz, a motívumot a 7.b ábra szerint kellene lejegyezni, míg a PI esetében a 7.c ábrának megfelelően. (A tanulmányban az ábraszámokat követő a jelzetek mindig a magyar táncírás gyakorlatot jelzik, a b jelzetek utalnak az IE szerinti lejegyzésre, míg a c-k a PI-nek megfelelő írásmódot ábrázolják.)

A néptánc előadói stílusában két további, lábbal végzett érintés típust fedezhetünk fel, a csúsztatott érintést és az átmenő csúsztatást. A magyar tánclejegyzésben a csúsztatott érintést a 8.a ábra szerint írjuk, amely egyértelműen IE szerinti írásmód, így a 8.a megegyezik annak b változatával (8.a = 8.b). A rézsút elől lengető motívum a PI-nek megfelelő lejegyzését a 8.c ábra mutatja. A 9.a ábra átmenő csúsztatása ugyancsak az IE szerinti írásmódot tükrözi (tehát 9.a = 9.b), és ugyanezen mozgássor PI szerinti lejegyzését a 9.c ábrán láthatjuk. A 8.a = 8.b és a 9.a = 9.b alapján tehát a magyar gyakorlatban a két érintés altípus jelölésmódja az IE elvet követi, ezzel a két esettel a továbbiakban nem foglalkozom.

Érdeemes lesz megvizsgálnunk azon lejegyzési eseteket, amikor az érintéseket nem az irányjelre írt lábfőjellel jelöljük, hanem más eszközzel. Ebbe a kategóriába tartoznak a tapsok, csapások, bokázók, amelyek lejegyzésekor a testrészek érintkezésére vízszintes ív utal. Mivel az IE írásmód szempontjából a három érintéstípus (taps, csapás, bokázó) azonos problémát takar, most csak a tapsokkal foglalkozom. A 10. ábrán két ♩ ritmusú tapsal egészítettem ki a 7.a ábra motívumát. Az IE írásmódra a 10.b' és 10.b'' ábrán két változatot adtam. A 10.b' esetében a tapsok íve maradt a mérő elejére írva. A 10.b'' ábra azt a gyakorlatot követi, amelyet ajánlásként Hutchinson Guest vázolt fel az 5. ábra szerint, és amely a taps ívét a mérő vége környékén helyezi el. A 10.c ábra a következő PI írásmódot ábrázolja. (A karok irányát egyelőre szándékosan hagytam el. A táncírás gyakorlatában a test előtti tapsok kartartása a legtöbbször tudottnak tekinthető: többnyire kissé hajlított, elől vízszintes, közelítve az elől mélyhez. Azonban a tapsok ritmusát karirány nélkül is egyértelműen fel kell ismerni.)

Ugyancsak ki kell térni azon lejegyzési esetekre, amikor a lábfő érintését önmagában lábfőjel jelöli, irányjel alkalmazása nélkül. Szemléltetésül a 11.a ábra szerint a 7.a ábra mozdulatsorát kiegészítettem egy negyed ritmikai értékű, tudott irányú (irányjelölést nem igénylő) érintéssel. Az előző ábrásor szellemében itt is két b verzió képzelhető el, a 11.b', ahol a lábfőjel a 3. mérőn megtartja azt az időbeli pozícióját, amelyet a 11.a ábrán kapott, illetve a 11.b'', ahol a lábfőjel elhelyezése követi az IE kötetlenebb érintés jelölési konvencióját. A következő PI

⁹ SZENTPÁL É. N.

lejegyzést a 11.c ábra mutatja. A ritmusfelismerés bonyolítása érdekében a 11. ábrásor mozgássorát az utolsó mérőn a 12. ábrásor esetében ♩, a 13. ábráson ♪♪ ritmusú tapsokkal egészítettem. Figyeljük meg a 12. b'' és 13. b'' ábrán a tapsok ívének elhelyezését, amelyek az 5. ábra szerinti elhelyezési elvet követik. A tapsritmust így nem az ív végpontja által képviselt időpontban kell értelmezni, hanem az „egységként kezelés” szellemében.

AZ ÍRÁSMÓDOK ÖSSZEVETÉSE ÉS EGY ELLENTMONDÁS

A tánclejegyzés elméleti szakértői valószínűleg egyetértenek abban, hogy számukra a fenti c ábrák, a PI írásmódok mutatják egyértelműen a mozdulatok ritmusát és előadásmódját. Azonban a PI írásmód szerinti lejegyzésekből igen nehéz felismerni a mozdulatok ritmusát. A ritmusfelismeréshez segítséget nyújtó támaszték irányjeleit és a gesztusokat jelölő irányjeleket ez a lejegyzés típus „szétszúsztatva” ábrázolja, pedig ritmusérzetünk alapján a támaszték és a gesztus egyidejű. A „szétszúsztatott” jelölés értelmezésére állandóan emlékezni kell annak okára. A ritmusérzet és a PI jelölésmód eltérése miatt Szentpál Mária kevert lejegyzési módszere állandó oktatási problémához vezetett. Az érintésben végződő gesztusok PI írásmódját még a haladó szintű tánclejegyzés hallgatók is rendszeresen eltévesztik, mert ritmusérzetük a mozdulatok IE értelmezését támogatja.

Az IE írásmód esetében egyértelmű, hogy a gesztusmozdulatok ritmusát jelölő irányjeleket hasonlóképpen kell elhelyezni, mint a támaszték irányjeleit – lásd az eddig említett b, b' és b'' ábrákat. Azonban tisztázatlan, hová is kell írni az érintést jelölő lábfejelet irányjel nélkül, valamint a tapsokat (csapásokat, bokázókat) jelölő vízszintes íveket. A zenekísérethez erősen kötődő ritmikus táncok, például a magyar néptáncok esetében, a táncakusztikailag igen fontos érintések olyan „lebegő” elhelyezése, mint amelyre a 10.b'' 2. fázisa, valamint a 11.b'', 12.b'' és 13.b'' ábrák 3. fázisa mutat példát, igencsak zavaró, és erősen megnehezítik a ritmus felismerését.

Az érintéseket jelölő vízszintes ívek már grafikus természetüknél fogva is erősen PI jellegűek. Nincs a kinetográfiában másik jelcsoport, amely a két szabad végpontja miatt ennyire a mozdulat pillanatát fejezné ki, mint a vízszintes ívek jelkészlete. Valamennyi egyéb jel, még az időtartam kifejezésére alkalmatlan (például tér-, izület-, testrészmérték) jelek is rendelkeznek függőleges kiterjedéssel (az egyetlen kivétel a féltalp jele, amely csupán egy vízszintes vonalka), így időtartam nélküli értelmezésük konvenciót kíván. Ha a fent említett b'' ábrák esetében az íveket megfosztjuk természetes PI jellegüktől, a ritmusfelismerést nem csak szükségtelenül megnehezítjük, hanem még félreérthetővé is tehetjük. Igen nehéz például felismerni, hogy a 12.b'' ábrán a 3. mérőre a tapsot, a sarokérintést és a súlyvételt egyidejűleg kell előadni. De még körülményesebb – ha nem lehetetlen – azt megfejteni, hogy 13.b'' ábrán mikor kellene sarokkal a talajt érinteni és mikor tapsolni. Ha itt a támasztékritmus még adna is iránymutatást, a 14.b'' ábra esetében már ezt a segítséget sem kapjuk meg. Mit kell vajon előadni az IE ajánlást követő 14.b'' ábrán a 3. mérőre és mit annak kontrájára? Nyilvánvaló, ha az egyszerűbb, a mozgásritmus könnyebb felismerését támogató IE írásmódra törekszünk, az érintésjelölések „lebegő” elhelyezését el kell utasítanunk.

Az érintő lábgesztusok általánosan elfogadott IE írásmódját a 7.b ábra második fázisa mutatja (vö. az 5. ábra 2. fázisával), amely szerint a lábfejelet az irányjel végéhez írják.

Azonban ha a fenti határozatlanságok miatt ragaszkodunk az érintést jelölő ívek PI írásmódjához, a 10.b' ábra második fázisa újabb kérdést vet fel. A taps íve a 2. mérő kezdetéhez került, azonban az ugyanabban a pillanatban érintésbe kerülő sarok jele az elfogadott írásmód szerint az irányjel végére, azaz a tapshoz képest hátrébb csúsztatva. Az ellentmondásos jelölésmód feloldása előtt tisztázzuk: miért alakult ki az a konvenció, hogy az IE írásmód esetén a lüktetési egység elején létrejövő kontaktusra utaló lábfejlet az irányjel végéhez kell írni?

A TALAJT ÉRINTŐ LÁBGESZTUSOK JELÖLÉSMÓDJAI – KÉTSÉG ÉS AXIÓMA

Albrecht Knust¹⁰ az *A Dictionary of Kinetography Laban* című rendszerismertető könyvének 535.a–c bekezdésében megállapítja: „Az a pont jelöli az érintés pillanatát, ahol az érintés jelét elhelyezzük. Egy érintést eredményező lassú lábgesztus esetén meg kell figyelni, hogy az érintés a mozdulat elején, közepén vagy a végén valósul meg.” Ennek megfelelően a 15.[535a] ábra jelenti „az érintést a gesztus elején, amikor a gesztusláb még a támasztó láb mögött van”, a 16.[535b] ábra mutatja „az érintést a gesztus közepén, amikor az érintő láb megközelítőleg a támasztó láb mellé ér”, és a 17.[535c] ábra képviseli „az érintést a gesztus végén, annak eredményeként”. A kinetográfia másik, Labanotation néven ismert dialektusa kezdetben nem tartotta fontosnak, hova helyezze az érintő lábgesztus irányjelén a lábfejlet. A 18.[197a] ábrának megfelelően Hutchinson¹¹ a lábfejlet ekkor még az irányjel közepére írta. A lábfejlek elhelyezésének fontosságát az ICKL 1961. évi konferenciáján vetették fel, és feltehetőleg Knust javaslatára, a Labanotation átvette a 15–17. ábra szerinti értelmezést¹² mert a jelenség magyarázatakor későbbi kiadványaik¹³ ugyanezen ábrasort hozták fel példának.

Azonban erősen kétséges, hogy a 15. és a 16. ábra lejegyzése szerinti mozdulat megvalósítható-e egyáltalán. Előadható-e egy egyszerű „átmenő” érintés anélkül, hogy ne csúsztatnánk a lábfejlet akkor, ha érintés közben a láb folyamatosan halad egy irányba? Ha a láb érintés közben irányt vált, az érintés szükségszerűen csak csúsztatott érintés lehet, különösen akkor, ha a gesztus lassú. Abban lehet eltérés természetesen, hogy mennyi ideig tarthat egy csúszó érintés, de a csúszás ténye letagadhatatlan.

Ugyancsak dilemmaként vehető fel, hogy szükség van-e egyáltalán olyan érintés jelölésére, amely az irány elején valósul meg. A magyar néptánc lejegyzés ilyen mozgásjelenséggel eddig nem találkozott. Úgy tűnik, számos egyéb táncos mozgásrendszer számára is idegen ez a „mozdulatfogalom”. Néhány stílus jellemző notációs kiadványának átnézése során – például Christ¹⁴ vagy Hutchinson Guest¹⁵ balett lejegyzése, Humphrey¹⁶ és

¹⁰ KNUST 1979. 215.

¹¹ HUTCHINSON 1954. 124.

¹² ROWE–VENABLE–VAN ZILE 1993. 41.

¹³ Például HUTCHINSON GUEST 2005. 182–183.

¹⁴ CHRIST 1994.

¹⁵ HUTCHINSON GUEST 1979.


¹⁶ HUMPHREY 1992.

Schurmann–Clark¹⁷ modern technikája, Van Zile¹⁸ keleti hagyományos tánclejegyzései – egyet sem találtam, amelyben szükség lett volna a 15. vagy a 16. ábra szerinti mozdulatjelleg notációjára. Precedensként két igen rövid szeptéptánc részlet szolgált Hutchinson Guest¹⁹ elméleti könyvében. A szeptépp olyan mozgásstílus, amelynek rendkívül gyors érintései eredményezhetik az elméleti munkákban megfogalmazott átmeneti, pillanatnyi érintést. Azonban a szeptéptánc felvételek lassított, részletes vizsgálata azt bizonyítja, hogy valamennyi olyan érintés, amelyet egy irány létrejötte során végez a táncos, átmenő csúsztatott érintés.

A fentiek alapján akár egy mozdulatelemzési axióma is megfogalmazható: *egy folyamatosan mozgó, aktív testrész egy passzív tárgyat csak csúsztatva érinthet.*

A KÖVETKEZMÉNY, AMELY KOHERENS IE JELÖLÉSHEZ VEZETHET

A fenti axiómából következik, hogy nincs szükség az érintés pillanatának jelölésére egy irányjelen, azaz az IE jelölésmód megszabadítható attól a kötöttségtől, hogy egyszerű érintés esetén az lábfejlet az irányjel végére kelljen írni. A 7.b ábra érintő gesztusa elvileg a 19.b', 19.b'' vagy 19.d szerint is írható, mert az irányjelre helyezett lábfejlet nem az érintés pillanatát, hanem csak tényét jelöli.

A 10.b' ábrához visszatérve most már több szempontból is koherens megoldást kapunk, ha a 19.d megoldását választjuk. A 10.d ábra szerint a taps íve és az érintés lábfejlet ritmikailag összevethető módon jelenik meg. Az ív–lábfejlet ritmuskorreláció mellett a 11.d ábra megoldása szerint a 2. és 3. fázisban a lábfejlet nem csak ritmikailag pontos helyen jelenik meg, hanem a két megjelenés helye egymásnak ritmikailag megfelel. A javasolt megoldással a 12.d ábrán a taps íve nem veszíti el PI természetét, az ív és a lábfejlet helyzete időben egymáshoz illeszkedik. A 13.d ábrán a taps  ritmusa tisztán leolvasható, és egyértelmű, hogy a sarokérintést a mérőre kell előadni. Ugyancsak könnyen érthetők a 14. ábráshoz hasonló 20. 21. és 22. ábra utolsó mérője alatt megjelenő ritmusok. A 20. ábrán a sarok 3-ra érint, a 21. ábrán a 3. mérőre a táncos tapsol és sarkon érint, majd a mérő kontrájára ismét tapsol egyet, a 22. ábra szerint pedig a táncos 3-ra tapsol, kontrára sarkon érint.

TAPSJELÖLÉS KARIRÁNYOKKAL


A 23.a,b,c és d ábrák ugyanazt a motívumkészletet mutatják, mint a 10. ábra sorozata, azzal a különbséggel, hogy a lejegyzés kiegészült a karirányokkal. Az első tapsot a táncos a teste előtt, a másodikat a teste mögött adja elő.²⁰ A 24.a–d ábrák mozgásvilága a 23. ábráshoz

¹⁷ SCHURMANN–CLARK 1972.




¹⁸ VAN ZILE 1982.

¹⁹ HUTCHINSON GUEST 2005. 193–194.

²⁰ Az ábrák betűjelében az **a** továbbra is Szentpál Mária írásmódjára utal, a **b** Hutchinson Guest ajánlása szerinti IE írásmódot jelöli, a **c** a PI-t jelzi, a **d** pedig a fent bevezetett, koherensnek tartott jelölésmódot.

hasonló, a különbség abban áll, hogy a tapsritmus -ra változott. A taps–csapás probléma hasonlóságát mutatja a 25.a–d ábrásor.

Mivel a taps is érintésben végződő gesztus, Szentpál Mária megoldása szerint irányjelét a 23.a ábra szerint az érintés pillanata előtt, a PI írásmód szerint kell feltüntetni. Mivel az ugyanerre a mérőre eső hátralendülő alsó lábszár gesztusa nem végződik érintésben, azt a gesztusokra szokásos IE szerint írjuk. Ennek eredményeként az azonos pillanatban érkező kar és láb irányjelei időben „szétcsúsznak”, azaz a kevert időzítésű írásmód ellentmondásai szembevetően jelentkeznek. A motívum következetes, de ritmikailag nehezen felismerhető PI írásmódja a 23.c ábrán látható.

A 23.b és d. ábra csak a taps ívének elhelyezésében különbözik, a karirányok az IE írásmód szerint jelennek meg. A 23.b ábrán a taps íve a már megismert „lebegő” módon helyezkedik el, a 23.d ábrán az ív a PI írásmódot követi. A 24.a–d ábrásor csak annyiban tér el az előzötől, hogy a főhangsúlyra a taps ritmusa -ról -re változott. Figyeljük meg, hogy a 24.b és 24.d ábrákon a kar irányjeleinek hossza is kifejezi az első gesztus -os ritmusát.

Ha a karirányok és a tapsok ívének elhelyezését az IE írásmódra törekedve közelítjük meg, a fentiekhez hasonlóan ismét el kell utasítanunk a 23.b és 24.b ábrák „lebegő” megoldásait, mert az ív akár önmagában, akár aláosztott ritmusban jelenik meg, a ritmusfelismerést a PI-től eltérő ívelhelyezés igen megnehezíti. A 23.d és a 24.d ábrák lejegyzéseiből jóval egyszerűbbnek tűnik a mind a ritmust, mind a mozdulatot felismerni.

JAVASLAT

A fent bemutatott ábrák közül a d változatokat javaslom a magyar néptáncok lejegyzése szempontjából elfogadható, egyszerűsítő megoldásnak. Fel kell ismernünk, hogy ez a megoldás is keveri az IE és PI módszer egyes elemeit, de korlátozottabb mértékben, mint Szentpál Mária gyakorlata. A lejegyzési elvek keveredése önmagában nem kárhoztatható, mert hasonló elvi többoldalúságot a kinetográfia elméleti alapjaiban is találunk. Például a támasztékmozdulatok „motion”, azaz elmozdulás-jelleggel írjuk, míg a gesztusokat „destination”, azaz célkitűzés írásmóddal. Az első eset felfogható úgy is, mintha magát a mozgás vektorát jelölnénk, míg a második esetben a végtagok helyzetét pillanatfelvétel-szerűen határozzuk meg. De még ez a logika sem következetes, mert a páros lábú támaszték helyzetek (pozíciók) lejegyzése a célkitűzés írásmódot követi, a gesztusok lejegyzési lehetőségei között pedig találunk elmozdulás-jellegű megoldásokat, például a közelítések esetében²¹ a formarajz íráskor²² vagy a végponti elmozdulások jelölése során.²³

Az érintő gesztusok egyszerűsítő lejegyzésének kialakításakor arra törekedtem, hogy mind az IE (időegység), mind a PI (pontos időzítés) írásmódból kiemeljem azok előnyös elemeit, de elhagyjam azokat, amelyek hátrányosak a mozdulat ritmusának felismerése szempontjából. Ennek megfelelően:

- az IE írásmód előnye a könnyű ritmusfelismerés az irányjel hossza alapján

²¹ HUTCHINSON GUEST 2005. 298.

²² design drawing: HUTCHINSON GUEST–HAARST 1991.

²³ distal analysis: HUTCHINSON GUEST 2005. 393.

- az IE írásmód hátránya az érintés „lebegő” ívei és lábfejjelei
- a PI írásmód előnye az érintés íveinek és lábfejjeleinek pontos elhelyezése
- a PI írásmód hátránya a nehéz ritmusfelismerés a szétcsúsztatott irányjelek miatt.

Elvi megfogalmazásban az új írásmód IE szerint írja mindazokat a jeleket, amelyek hosszanti kiterjedésükkel alkalmasak a ritmus kifejezésére (például irányjelek, forgatásjelek, cselekvésjel), és PI szerint az időpontot kifejező jeleket (például vízszintes ívek, lábfejjelek).

A 26–32. ábra az érintő gesztusok különböző írásmódjának összehasonlítására mutat néhány magyar néptánc motívumpéldát. A tanulmány eddigi indexelési szempontjait megtartva a **b** jelzetű ábrák a következőket IE írásmód szerint készültek, a **c** jelzetű ábrák képviselik a szigorú PI írásmódot, míg a **d** jelzetű ábrákön látható az itt javasolt, egyszerűsítő megoldás. A **b** és a **d** ábrák az irányjelek szemléltetésében megegyeznek, különbségük a lábfejjelek, a tapsok, csapások és bokázók ívének elhelyezésében vehető észre. A **c** és a **d** ábrákön az érintésre utaló jelek időbeli elhelyezése egyezik meg, azonban az irányjelek pozícionálása eltérő.

IRODALOM

- CHRIST, Linda
1994 *Ballet barre enchainements*. Pennington, Princeton Book Publishers.
- HUMPHREY, Doris
1992 *The collected works*. Dance Notation Bureau Press.
- HUTCHINSON GUEST, Ann
1954 *Labanotation – The system for recording movement*. Phoenix House Ltd., London
1979 *The Bourmonville School. Part 4 Labanotation*. In Ralov, Kirsten. (ed.): *Audience Arts, a division of Marcel Dekker*. New York–Basel.
1983 *Your move – a new approach to the study of movement and dance*. New York, Gordon and Breach.
1991 *Time signs*. Proceedings of the Seventeenth Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban, held at the MTA Zenetudományi Intézet, Budapest, Hungary, 26–84.
2005 *Labanotation*. (Fourth edition.) London–New York, Routledge.
- HUTCHINSON GUEST, Ann–HAARST, Rob VAN
1991 *Shape, design, trace pattern*. Chur–Reading–Paris–Philadelphia–Tokyo–Melbourne, Harwood Academic Publishers.
- KNUST, Albrecht
1979 *A Dictionary of Kinetography Laban*. Plymouth, MacDonalds and Evans.
- LÁNYI Ágoston
1980 *Néptáncolvasókönyv*. Budapest, Zeneműkiadó.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie
1998 *Rudolf Laban – An extraordinary life*. London, Dance Books.
- ROWE, Sharon–VENABLE, Lucy–VAN ZILE, Judy
1993 *Index of technical matters and technical and non-technical papers from the biennial conferences of the International Council of Kinetography Laban*. An International Council of Kinetography Laban Publication.
- SCHURMANN, Nona–CLARK, Sharon Leight
1972 *Modern dance fundamentals*. New York, The Macmillan Company.
- SZENTPÁL Mária
é. n. *Táncjelírás* I. kötet. Népművelési és Propaganda Iroda.
- VAN ZILE, Judy
1982 *The Japanese bon dance in Hawaii*. Hawaii, Press Pacifica.

A közölt motívumok adatai:

- 26.b-d [137] ábra: Verbunk, Decs, Lányi 1980, 163
27.b-d [23] ábra: Szentpál é.n., 27 (Táncjelírás melléklet)
28.b-d: Sűrű magyar, Feketelak, Ft.580.6a, Tit.241
29.b-d: Legényes, Bogártelke, Ft.637.1, Tit.1193
30.b-d: Sűrű tempó, Szék, Ft.67120
31.b-d: Pontozó, Magyarózd, Ft.1013.21, Tit.1249
32.b-d: Cigánytánc, Kislászló, Vt-DVCAM-006

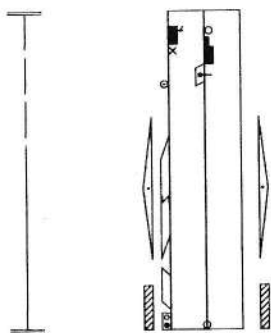
Ft: MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Archivum, Filmtár
Vt: MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Archivum, Videotár
Tit: MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Archivum, Táncírástár

UNIT TIMING OF TOUCHING GESTURES

János FÜGEDI

Three types of notation exist for indicating rhythm of movement in Labanotation: relative, unit and specific timing. The present study compares the ways of notating touching gestures in unit and specific timing and argues that the simpler unit timing can indicate movement just as unambiguously and precisely, as with specific timing which is considered more difficult to recognize. The study questions the validity of indicating passing touches in reference books and proposes a new convention. Several examples of Hungarian traditional dances are attached as a comparison of the present practice with the new way of notation.

ÁBRÁK



1.

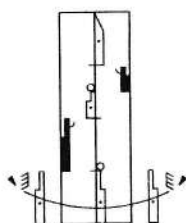
2.



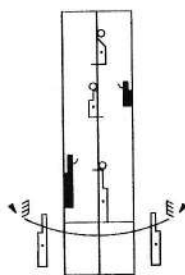
3.



4.

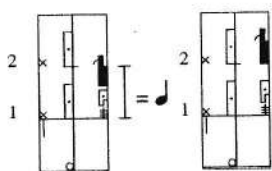


5.

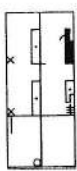


6.

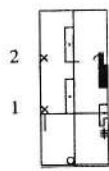
$\text{♩} = 120$



7.a



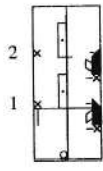
7.b



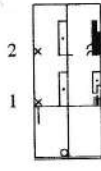
7.c



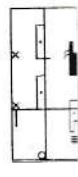
8.a-b



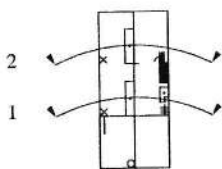
8.c



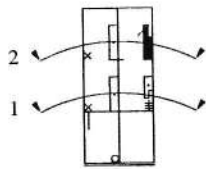
9.a-b



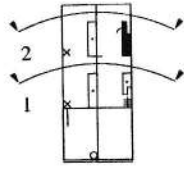
9.c



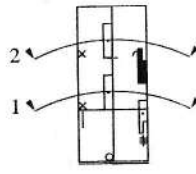
10.a



10.b'



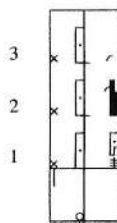
10.b''



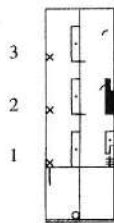
10.c



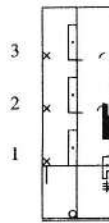
11.a



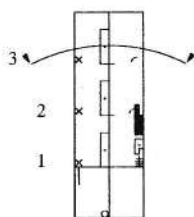
11.b'



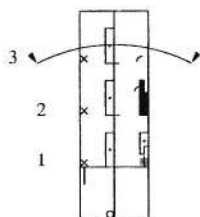
11.b''



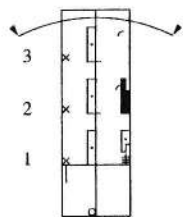
11.c



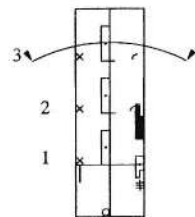
12.a



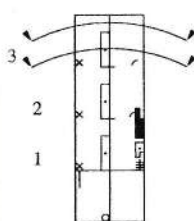
12.b'



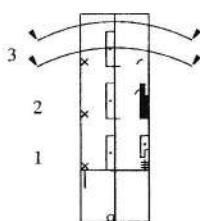
12.b''



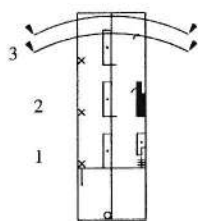
12.c



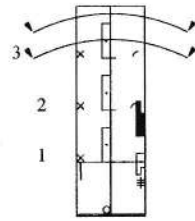
13.a



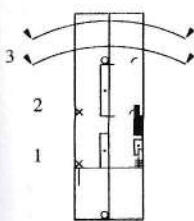
13.b'



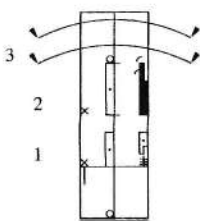
13.b''



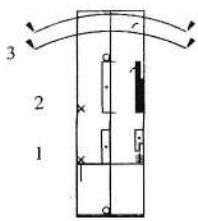
13.c



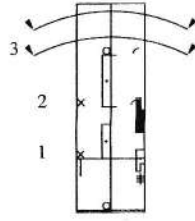
14.a



14.b'



14.b''



14.c



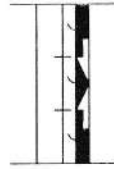
15.



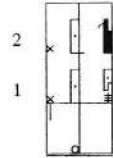
16.



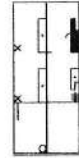
17.



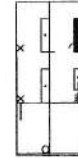
18.



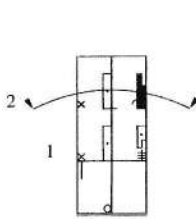
19.b'



19.b''



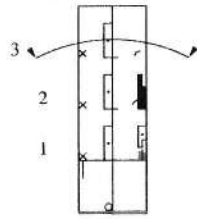
19.d



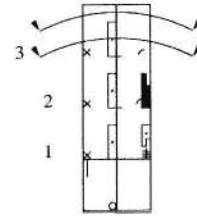
10.d



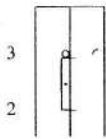
11.d



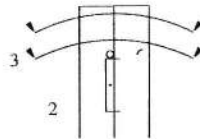
12.d



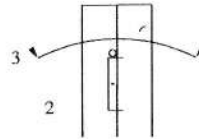
13.d



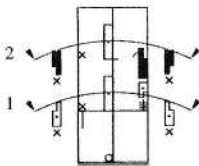
20.



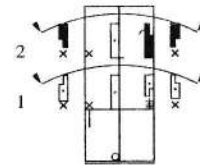
21.



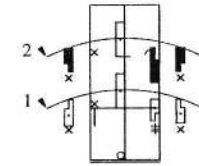
22.



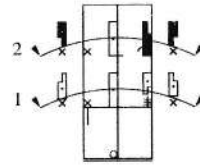
23.a



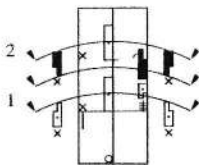
23.b



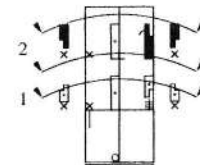
23.c



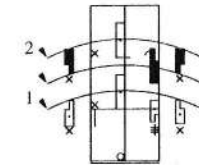
23.d



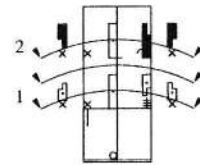
24.a



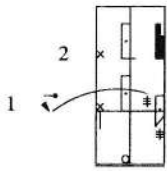
24.b



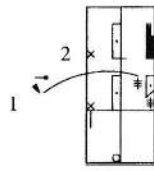
24.c



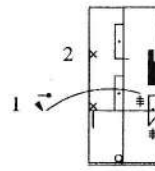
24.d



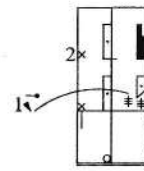
25.a



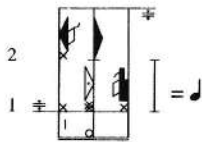
25.b



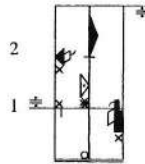
25.c



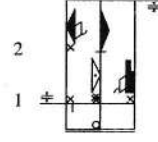
25.d



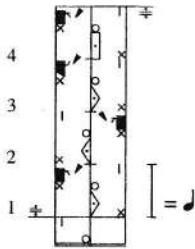
26.b



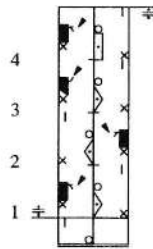
26.c



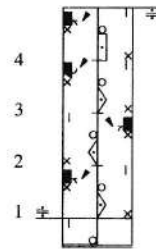
26.d



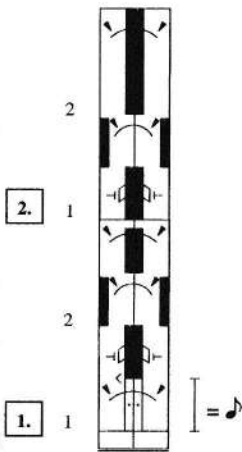
27.b



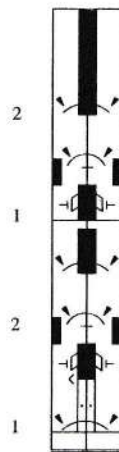
27.c



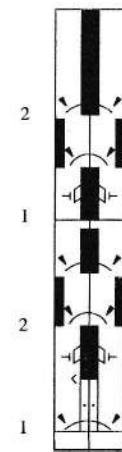
27.d



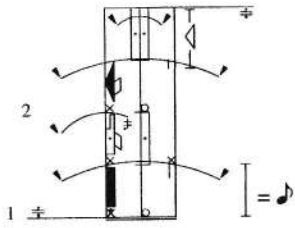
28.b



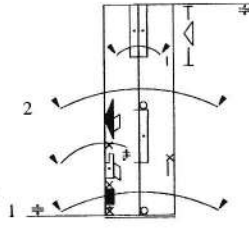
28.c



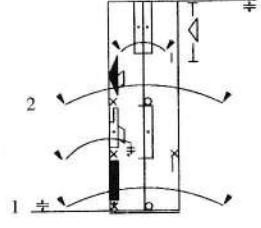
28.d



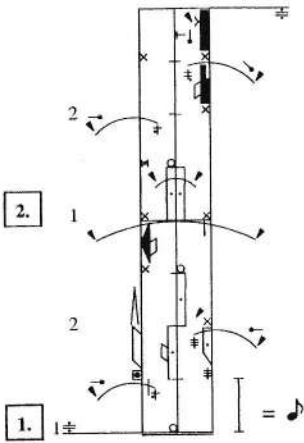
29.b



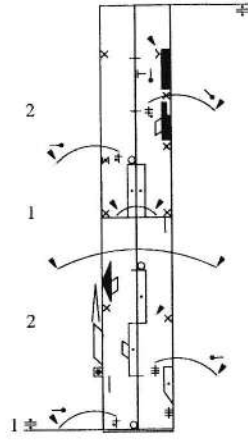
29.c



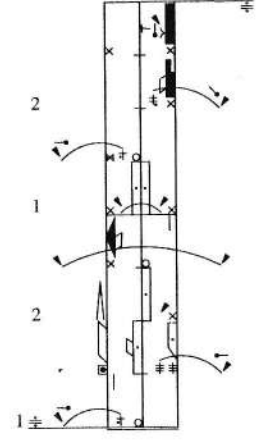
29.d



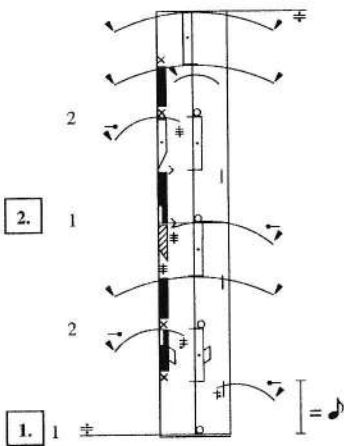
30.b



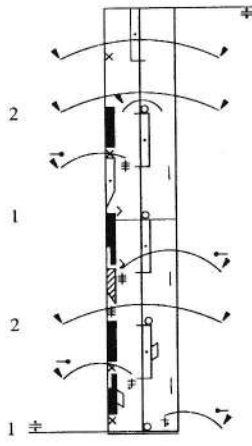
30.c



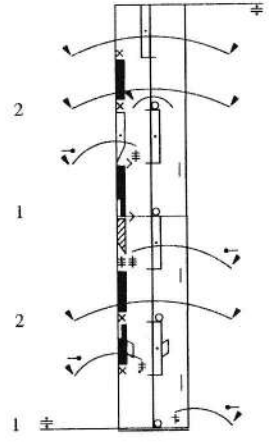
30.d



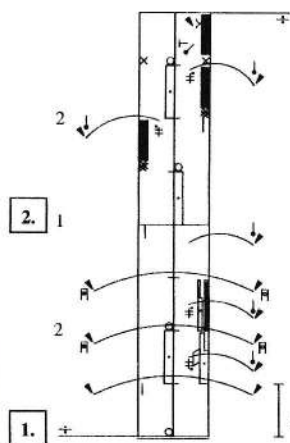
31.b



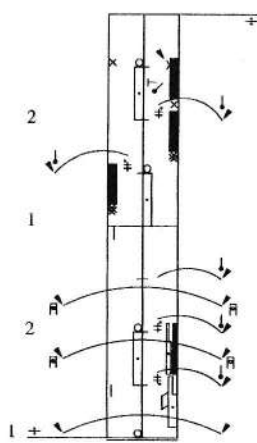
31.c



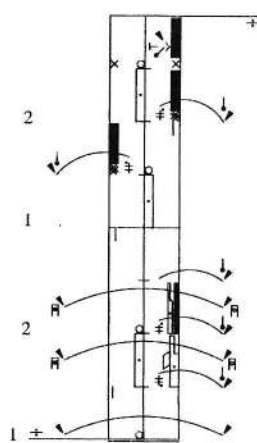
31.d



32.b



32.c



32.d

A LÁBÁN-KINETOGRÁFIA EGY SZÁMÍTÓGÉPES REPREZENTÁCIÓJA KERESÉSHEZ ÉS MÁS MŰVELETEKHEZ

MISI Gábor

A magyar néptáncok elemzésére többféle módszer született az utóbbi ötven évben.¹ Habár ezen módszerek a tánc szegmentálásában különböző elveket követnek, valamennyiben közös az, hogy vissza-visszatérő táncrészeket vizsgálnak. Mivel az ismétlődő részek táncírásban, Lábán-kinetográfián² is megjelennek, felismerésük a kinetogramokon formális mintaillesztéssel történhet;³ ennek gyorsabb, pontosabb elvégzését pedig számítógépes keresőprogram segítheti.

Úgy tűnik, régióink nemcsak elemzési módszerek kidolgozásában jár az élen nemzetközi szinten, de az elemzést segítő eszközök kifejlesztésében is. Magyarországon, a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében készült el az első számítógépes eszköz táncnotáción alapuló keresésre, Dance Struct néven.⁴ Az újabb keletű Labanatory alkalmazás⁵ legutolsó verziója szinte minden kinetográfiai jelre, jelcsoportra képes keresést végrehajtani, és keresési funkciója ma egyedülálló.⁶

Ahhoz, hogy biztosítani tudjuk a táncjelírás számítógépes kereshetőségét, megfelelő digitális ábrázolási formát kell találnunk hozzá. Ebben a tanulmányban bemutatjuk a Labanatory által használt algebrai modellt illetve számítógépes adatszerkezetet, amely alkalmas nemcsak keresésre, de más műveletek végrehajtására is. Mindenekelőtt azonban tekintsük át röviden a keresés problémáját és megvalósítását egy egyszerűbb esetben, a természetes nyelvi szövegek és a számítógépes szövegszerkesztők példáján.

¹ MARTIN-PESOVÁR 1960; SZENTPÁL 1961; KELTAI 2000; MISI 2005; FÜGEDI 2006.

² SZENTPÁL 1976; HUTCHINSON 1977; KNUST 1979.

³ MISI 2005.

⁴ FÜGEDI 1995.


⁵ MISI 2002.

⁶ CALVERT-WILKE-RYMAN-FOX 2005.

Az írás a beszédet betűk sorozatával kódolja. A kézzel írott és lapolvasóval számítógépre vitt szöveg géppel történő keresése nehézkes. (A feladattal birkózó képfeldolgozási algoritmusok statisztikus módszerei nem garantálnak 100%-ban pontos találatokat.) Ezért a szövegek bevitele szokásosan egy speciális, bár jól ismert eszközön, a billentyűzeten történik, karakterenként. A karakterek egyedi számkódjaikkal tárolódnak a számítógép belső ábrázolásában, egy karaktersorozat reprezentációja a karakterek számkódjainak algebrai sorozata lesz (lásd a Függelék 1. pontját). Itt egy négybetűs szöveget és szabványos ASCII kódolását látjuk:

alma
97 108 109 97

Egy szöveg felkutatása egy másik, hosszabb szövegben mintakereséssel valósul meg, mégpedig úgy, hogy a belső reprezentációban a megfelelő számsorminták illeszkedését vizsgáljuk, amint az egyik mintát a másikon elcsúsztatjuk (lásd a Függelék 2. pontját). Ha a két számsorminta illeszkedik, találatot kapunk, és a találat helye megfelel a szöveges találatnak. Például:

alma	-t keressük
Az almafán almák lógnak	-ban.
 találat	
azaz	



97 108 109 97

-t keressük ebben a reprezentációban:

65 122 32 97 108 109 97 102 225 110 32 97 108 109 225 107 32 108 243 103 110 97 107


 találat

Az imént bemutatott egyszerű keresés természetesen nem találta meg az „alma” szó többes számú alakját, mert a keresett négyelemű minta már nem adott pontos illeszkedést az „almá” szöveg pozíciójánál. A különböző szóalakokat több, egymás utáni kereséssel találhatjuk meg, vagy végezhetünk úgynevezett összetett keresést, ahol logikai operátorokat alkalmazunk egyetlen keresőkérdésben:

alma	VAGY	almá	-t keressük
Az almafán almák lógnak			-ban.
 			
találat		találat	

azaz

97 108 109 97

VAGY

97 108 109 225

-t keressük ebben:

65 122 32 97 108 109 97 102 225 110 32 97 108 109 225 107 32 108 243 103 110 97 107

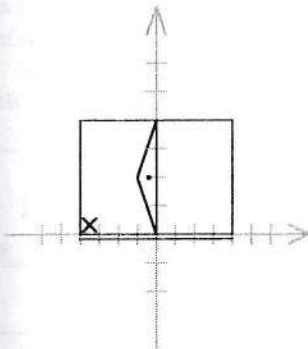
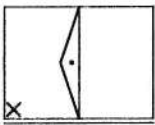
találat

találat

LÁBÁN-KINETOGRÁFIA ÉS KERESÉS

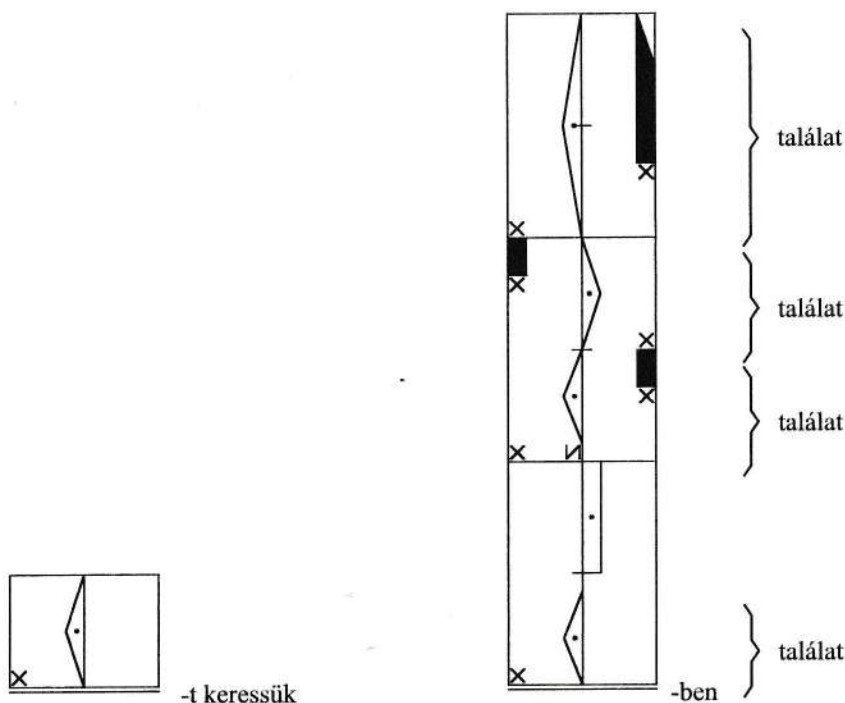
Gondoljuk végig, hogy a Lábán-kinetográfia esetén milyen analógiákat találunk. A kézzel rajzolt kinetogramok szkennelt képeit itt sem érdemes feldolgoznunk. Számítógépes beviteli eszközként billentyűzetet és egeret használva, megoldható a Lábán-kinetográfiai jelek kiválasztása és vonalrendszerbeli elhelyezése. A jelek rajzformáinként egyedi számozást kaphatnak már bevitelkor. Tárolnunk kell a jelek vonalrendszerbeli koordinátáit, továbbá a nyújtható jelek (út-, irány-, forgás-, cselekvés-, közelítés-, visszavonás-, bekapcsolás-, hozzáadásjelek, függőleges ívek) függőleges hosszát is (lásd a Függelék 3. pontját).

A következő ábrán egy két jelet tartalmazó kinetogram látható, majd két koordinátatengelyt is kijelöltünk, hogy a jelek koordinátáit meghatározhassuk. (Pontosabban: a jelek befoglaló téglalapja alsó oldala felezőpontjának koordinátáit. Vonalrendszerünk 8 koordinátaegység széles, és egy ütemegység 4 koordinátaegység hosszú.) Mellette e két jeltől álló ún. Lábán-jelminta egy reprezentációja látható: felsoroljuk a jelminta elemeit; elsőként a térmértékjel azonosítóját (46) és sík-koordinátáit, majd az irányjel azonosítóját (32), koordinátáit és hosszát adjuk meg.

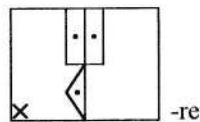
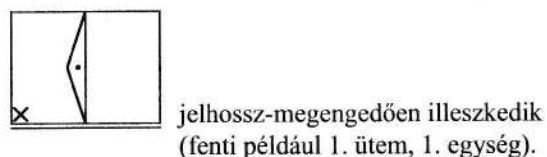
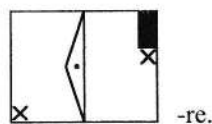


$$\left\{ \begin{array}{l} (46, -3.5, 0), \\ (32, -0.5, 0, 4) \end{array} \right\}$$

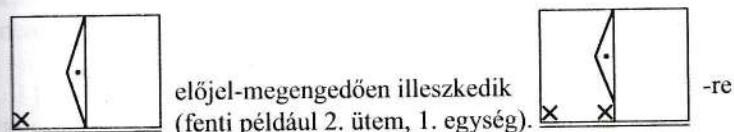
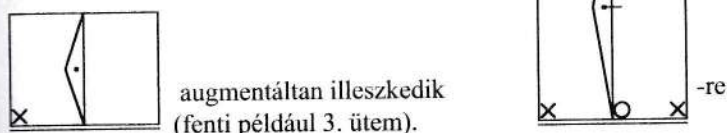
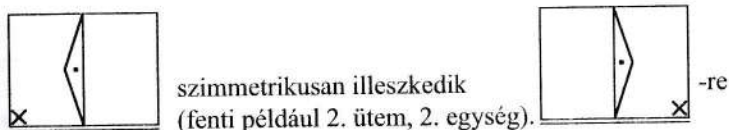
Vizsgáljuk meg, mennyiben alkalmas ez a reprezentáció keresésre. Egyáltalán, milyen követelményeket támaszthatunk egy kinetogramon történő kereséssel szemben? Hol várunk találatokat például az alábbi keresés során?



Természetes igényként fogalmazódik meg, hogy találatokat kapjunk a kérdőjellel jelölt helyeken, ahol ugyan a minta pontos illeszkedése nem teljesül, de az alábbi típusú illeszkedések valamelyike igen. Ezen illeszkedések definícióit egy korábbi alkalommal már megadtuk,⁷ itt csak példákkal illusztráljuk őket.



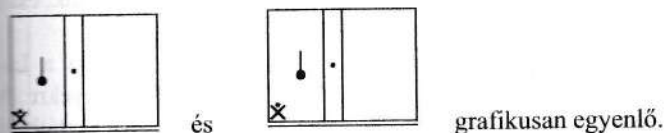
⁷ Misi 2005.



Jóllehet, az előzőekben bemutatott síkkoordináta-felsoroló ábrázolás alapján mind az öt-féle illeszkedés vizsgálható, sőt, közülük négy viszonylag egyszerű módon (a pontos illeszkedés minden jellelő adat egyeztetésével, a jelhossz-megengedő a jelhossz adat figyelmen kívül hagyásával, a szimmetrikus illeszkedés tükrözéssel, az augmentált pedig nyújtással) (lásd a Függelék 4. pontját), azonban az előjel-megengedő illeszkedés vizsgálatához már nem elegendő egy egyszerű művelet végrehajtása. Utóbbinál ugyanis egy függőleges irányú eltolásról van szó: a) előjel-magasságnyi hosszban (a térmérték-, testrés-, ízületjelek, kulcsok függőleges hosszában), b) de csak az egyik irányba (attól függően felfelé vagy lefelé, hogy van-e ott előjel), mert az eltolás nem nyúlhat ütemvonalon túl – és itt már a kinetográfia időértelmezéséhez, a jelentéshez értünk.

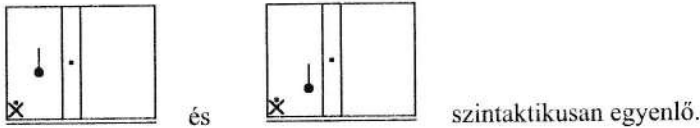
Ráadásul a bemutatott illeszkedési példákban az illeszkedések grafikus szinten igazak. Azonban a grafikus felett szintaktikus, valamint szemantikus szintek léteznek, és akár ilyen kereshetőségekre is igényt tarthatunk. Hogy mit értünk e három szinten, azt korábban már definiáltuk,⁸ de itt újra leírjuk őket, egyenlőségekkel.

Két kinetogram grafikusan egyenlő, ha mindkettő ugyanazon jeleket, és ugyanazon síkbeli pozíciójukon használva ábrázol mozgást. Például:

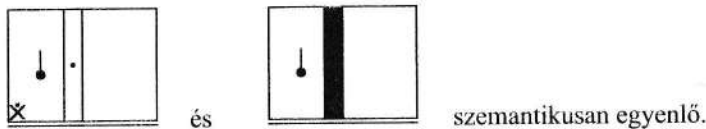


⁸ Misi 2005.

Két kinetogram szintaktikusan egyenlő, ha mindkettő ugyanazon jeleket, és ugyanazon jelentéseikben használva ábrázol mozgást. Például:



Két kinetogram szemantikusan egyenlő, ha mindkettő ugyanazon mozgást ábrázolja. Például:



Joggal elvárt igény a kereshetőség legalább szintaktikusan. E problémánál, hasonlóan az előjel-megengedő illeszkedéshez, egy bizonyos síkbeli környezetben kell megtalálni egy jelet: itt abban a környezetben, ahol még ugyanazt jelenti a jel (lásd a definíciót).

Célunk egy olyan ábrázolást találni, ami mind a szintaktikus, mind az előjel-megengedő keresést elősegíti, és persze megfelelő a korábban említett összes illeszkedés vizsgálatához, illetve azok kombinációihoz is. (Ugyanis lehetséges olyan illeszkedési vizsgálat is, ami egyszerre szintaktikus, szimmetrikus, augmentált, jelhossz-megengedő és előjel-megengedő.) Ez az ábrázolás legyen egy mátrix-reprezentáció.

Az alapötlet nagyon egyszerű. Tegyük egy rácshálót a kinetogramra, és az így kijelölt koordináta-intervallumok segítségével diszkrétizáljuk a jelkoordináták x és y értékeit. (A kissé eltérő síkbeli pozícióban elhelyezkedő jelek nyilván ugyanabba a cellába fognak esni, és a koordináták vizsgálata helyett a cellák illesztése elkerülhetővé tehet jó néhány számítási kényelmetlenséget.)

Rögtön felmerül a kérdés, hová is tegyük, milyen sűrű hálót is vessünk a kinetogramokra. A vízszintes irányú tagoláshoz a kinetográfia kijelöl egy természetes osztást a rubrikák szerint, függőlegesen pedig érdemes figyelembe vennünk az ütemvonalakat, illetve ezek osztásait. Az időosztást az adott táncfajta ritmusai, az irányjelek hosszai szerint végezzük – önkényesen. (A legényes táncnál ütemegységenként felező vagy negyedelő osztást alkalmaztunk a gyakorlatban, a további példákban a negyedelőt mutatjuk.) Előjelyni magasságnál kisebb aláosztást persze már nem célszerű választani, mert mint látni is fogjuk, csak kellően magas cellák biztosítják az előjel-megengedő illeszkedés vizsgálatát.

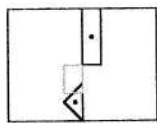
Egy kinetogram reprezentációja tehát egy kétdimenziós mátrix. A mátrixba a Lábán-kinetográfia jeleinek azonosítószámai kerülnek a rácscelláknak megfelelő helyekre. A nyújtható jelek végeit külön cellákban tároljuk, de úgy, hogy elvégezzünk egy invertálható matematikai műveletet az adott jel azonosítóján (azért, hogy a számról megállapítható legyen, hogy egy jelvége, és az is, milyen jelnek a vége). A mátrix elemei csupa nullák lesznek ott, ahol a cellában nincsenek jelek.

Egyelőre kérdőjeleket írtunk a bal oldal irányjel szimmetrikusa, a jobb oldal irányjel kódjai helyett, azokat később adjuk meg. A kipontozott helyek pedig a fenti keresésnél nem lényegesek. Álljanak ott akár nullák, vagy bármilyen jelazonosítók, tőlük függetlenül a három számból álló minta illesztéssel megtalálható. Természetesen tetszőleges Lábán-jelmintát kereshetünk bármilyen másik jelmintában. A nekik megfelelő matrikát úgy kell megalkotni, hogy bennük a számminták illeszkedése mindig biztosított legyen, ha a jelminták illeszkedése teljesül.

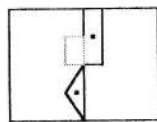
Feladatunk általános esetre kitalálni, hogyan kerüljenek be a jelek azonosítószámai mátrixunkba. Célunk az, hogy az összes jelazonosító bekerüljön, bármilyen típusú is a jel, és egyértelmű helyre kerüljön (lásd a Függelék 7. pontját). A mátrixnak pontosan meghatározottnak kell lennie, hogy legyártva mind a keresendő, mind az átvizsgálendő jelminta mátrixát, ugyanazon helyeken ugyanazon jelek illeszkedését ellenőrizhessük, másfelől külön-külön tudjuk keresni a számunkra lényeges notációs elemeket.

Az ötlet megvalósítása során egyre pontosítjuk a mátrix-reprezentációt, miközben találkozzunk néhány problémával is. Ezek főbb lépéseit mutatjuk be az alábbiakban, megoldási javaslatokkal együtt. A baloldali ábrákon szürke vonalak mutatják a problémás cellákat, jobboldalt pedig vastagított számok a kérdéses jelazonosítókat.

1. probléma: hogyan tudjuk megkülönböztethetően reprezentálni a lépést és az ugrást? Megoldás: legyenek a függőlegesen diszkrétizáló koordináta-intervallumok alulról zártak, felülről nyitottak; így ha a jel az időosztás végéig ér – lépés következik –, a jelvégtől már a következő időegység cellájába fog esni. (Mivel ez a vonalrendszer végén is előfordulhat, a mátrix egy sorral nagyobb lesz.)

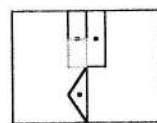


0	0	0	0	0	0	523	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	23	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	532	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	32	0	0	0	0	0	0



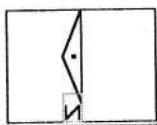
0	0	0	0	0	0	523	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	532	23	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	32	0	0	0	0	0	0

2. probléma: hogyan tudunk reprezentálni egy jelvéget, ha ugyanabban a cellában egy másik jel kezdődik? Megoldás: vezessünk be új mátrixoszlopot a jelvégek számára a nyitott jelek oszlopai mellé. (A súlyrubrika irányjele tehát két oszlopot igényel a mátrixban.)



0	0	0	0	0	0	523	0	523	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	23	532	23	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	32	0	0	0	0	0	0	0

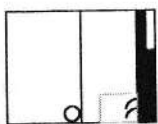
3. probléma: hogyan reprezentáljuk a különféle jeleket, ha ugyanabba a cellába esnek? Megoldás: vezessünk be újabb mátrixoszlopokat mindazon jelek típusai szerint, amik az adott rubrikában előfordulhatnak. (Mivel a súlyrubrikában nemcsak az irány-, de a térmértékjelek is megjelennek, mindkettőnek fenn kell tartanunk egy-egy oszlopot a mátrixban.)



0	0	0	0	0	0	532	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
...	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	52	32	0	0	0	0	0	0	0

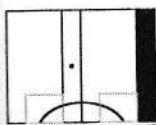
Itt megfigyelhetjük, hogy megfelelően magas cella esetén ugyanabba a cellába kerül az irányjel eleje még akkor is, ha előjel szerepel előtte. Így a mátrixok illesztése megengedő lesz az előjelnyi eltéréssel szemben. (Ezen az ábrán nem látható a mátrix összes oszlopa; ezt, ahogyan a továbbiakban is, három pont mutatja.)

4. probléma: hogyan reprezentáljuk a megkettőzve megjelenő jeleket? Megoldás: vezessünk be másodlagos mátrixoszlopokat a megkettőzhető jelek esetén. (Azért kell kijelölni elsődleges oszlopot, hogy oda tegyük a jel azonosítóját, ha nem kettőzöttek jelenik meg a jel.)



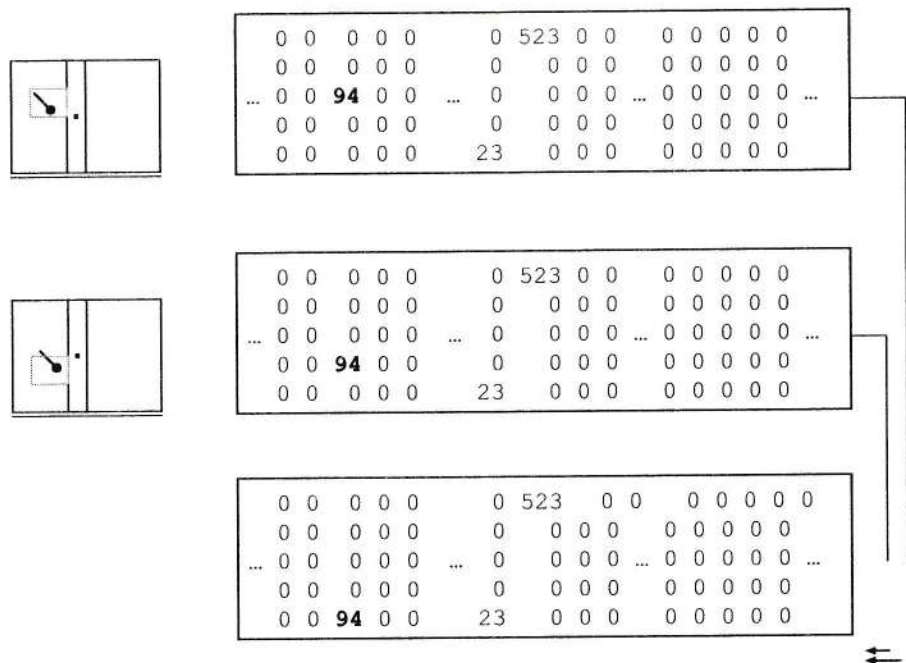
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	514
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
...	0	0	0	0	0	...	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	300	0	0	161	161	14	0

5. probléma: melyik cellánál reprezentáljuk az érintésjelet? Megoldás: azért, hogy mindkét érintkező testrészről legyen háttértudásunk, az érintésjel mindkét végének alsó széléből képezzünk azonosítót a mátrixba. (Mégpedig a bal- és jobb végeket megkülönböztethető számokkal, hiszen egy érintésjel jobb végénél egy másik érintésjel bal vége kezdődhet, ha az adott testrészt egyszerre több más testrészt érint.)

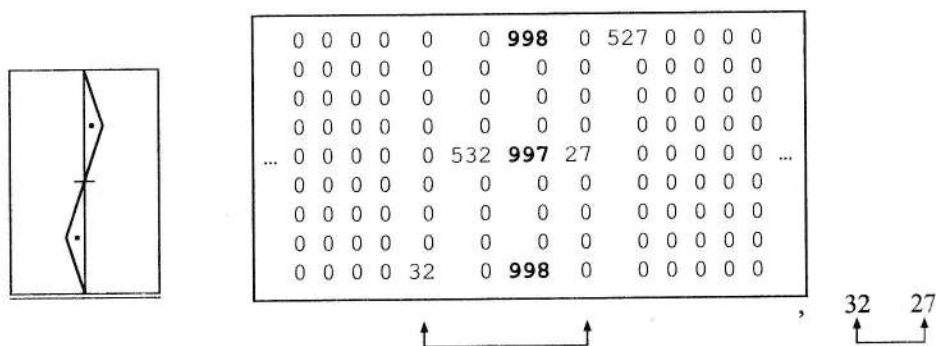


0	0	0	0	0	532	0	0	0	0	0	512
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
...	0	0	0	0	...	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	139	23	0	0	0	-139	0	12	0

6. probléma: hogyan reprezentáljuk az időértékkel nem rendelkező, módosító jeleket? Ötlet: arra az esetre, ha nem garantálható a segédjelek egységes cellahelye, végezzünk mátrix-transzformációt: a segédjel azonosítóját vetítsük le a fölérendelt jel időkezdeti azonosítójának sorába. (Az irányjel melletti pozíciójel azonosítója az irányjel elejénél jelenik meg.)



Megemlítjük még, hogy a reprezentációban helyet kaphatnak külön oszlopban, képzetes azonosítóként az ütemvonalak is, a főhangsúlyhoz viszonyított kereséshez. A szimmetrikus kereséshez pedig a mátrixoszlopok szimmetrikus párvai mellett számon kell tartanunk az azonosítók szimmetrikus párvait is.



A reprezentáció kidolgozása során a mátrixoszlopok meglehetősen sokasodnak, mégis hasznosnak bizonyul a jeltípusokat külön-külön ábrázolni. Hadd hozzunk csak egyetlen példát: ha a forgást jelölő, a súlyrubrikába helyezett forgatásjel, illetve pozíciójel külön grafikus komponensként van tárolva, külön tudunk keresni a forgás irányára, illetve mértékére.

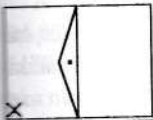
Az oszlopok jelfajtánkénti nyilvántartása továbbá megadja a lehetőséget ugyanezen jelek, grafikus komponensek úgynevezett joker-es kereséséhez is:⁹ a kereső-kérdés ábrázolásakor a kereső-joker azonosítóját az adott jelfajta oszlopába kell tennünk.

A Labanatory fejlesztése során kidolgozott ábrázolás végül egy 166 oszlopból álló mátrix. A kinetográfiai jelek 26 csoportját határoztuk meg (lásd a Függelék 8. pontját); ebből 14 esetben elég egy azonosítót tárolnunk, 9 nyújtható jelcsoportnál a jelvégek miatt két azonosítót tárolunk, 2 csoportnál szintén két helyre van szükség a jelkettőzhetőség miatt (dinamika és lábfejjelek), végül van 1 csoport, ahol egy jelhez négy oszlopot tartunk fenn (az ugyancsak kettőzhető érintésjelek kategóriája). Tehát összesen $14+92+22+14=40$ fajta oszlopot képzelhetünk el mátrixban. A vonalrendszer rubrikák szerinti osztása 17 rácsintervallumot jelölt ki (lásd a Függelék 9. pontját), ezért $40 \cdot 17=680$ mátrixoszloppal kellene számolnunk. Ennyire azért nincs szükség, mert vannak jelek, amik bizonyos rubrikákban sohasem szerepelhetnek, másrészt van, hogy szomszédos rubrikák közül csak az egyikbe kerülhet egy adott jel. A jelazonosítók mátrixba illesztését szabályok írják le,¹⁰ ezek képezik le a 17 rubrikát (680 helyett) 166 oszlopra.

A Labanatory szoftver egy kinetogram rajzából – jelkészletének adatai¹⁰ és a beállított rácsáló alapján – elkészíti a hozzá tartozó mátrixot, esetleg naplófájlban jelzi, ha egy adott jel olyan helyen bukkant fel a vonalrendszerben, amire a szabályrendszer nem volt felkészítve, majd a mátrixok csúszo illesztésével végrehajtja a felhasználó által meghatározott keresési műveletet.

A korábban felvetett egyszerű keresés a lényeges mátrixoszlopokat bemutatva ezek után így néz ki.

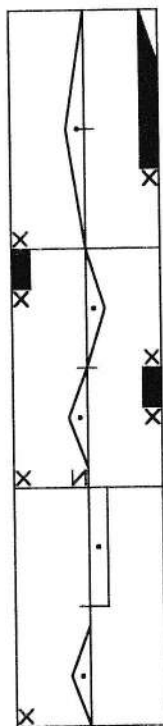
Keressük:



0	0	0	0	0	532	998	0	0	0	0	0	0			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0			
...	0	0	0	...	0	0	0	0	0	0	...	0	0	0	...
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	46	0	32	0	998	0	0	0	0	0	0	0	0	0

⁹ Misi 2002.

¹⁰ FÜGEDI 1999.



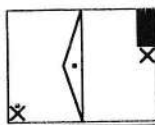
-ben

0	0	0	0	0	532	998	0	0	0	0	0	522
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	997	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	46	22	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	512	46	0	32	0	998	0	527	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
12	0	46	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
...	0	0	0	...	0	0	532	997	27	0	0	...
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	46	12	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	46	52	32	0	998	0	523	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	997	23	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	532	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	46	0	32	0	998	0	0	0	0	0	0

-ben

TOVÁBBI MŰVELETEK

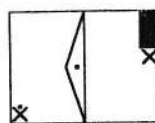
A mátrix-reprezentációt nem csak keresésre használhatjuk. Lábán-jelminták metszetét, különbségét (lásd a Függelék 11. pontját) képezhetjük oly módon, hogy nem sík-koordinátákat figyelünk, hanem a cellák alapján itt is a szintaktikus szint felé közelítünk. A lenti ábrán metszetre, azaz a kinetogramok közös jeleinek megállapítására mutatunk példát; a műveletet a jobboldali mátrixokon végezzük el (lásd a Függelék 12. pontját).



és

0	0	0	0	0	532	998	0	0	0	0	0	512
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
...	0	0	0	0	...	0	0	0	0	0	0	...
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	47	0	32	0	998	0	0	0	0	0	0

és

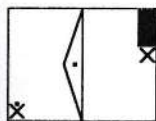


metszet

0	0	0	0	0	532	998	0	0	0	0	0	512
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
...	0	0	0	0	...	0	0	0	0	0	0	...
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	46	153	32	0	998	0	0	0	0	0	0

metszet

eredménye:



0	0	0	0	0	532	998	0	0	0	0	0	512
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
...	0	0	0	0	...	0	0	0	0	0	0	...
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	32	0	998	0	0	0	0	0

A mátrix-reprezentáción alapulhatnak még többváltozós statisztikai számítások, alkalmazhatók különféle adatbányászati módszerek, amik rejtett összefüggéseket is feltárhathatnak a tánc lejegyzett elemei között.

EREDMÉNYEK

Bemutattuk a Lábán-kinetográfia egy reprezentációját, ami a grafikus szint felett, kvázi-szintaktikusan biztosít műveleteket a kinetogramok között. Ábrázolásunkat azért nevezük csak kvázi szintaktikusnak, mert a műveletek szintaktikus teljesülése igazából függ a diszkrétizálás hangolásától (a beállított segédrcástól) és a képzett mátrixok műveletek előtti átalakításától (lásd a nem teljes körűen kidolgozott 6. problémát).

Kérdezheti az olvasó, bele kell-e látnia ilyen mélységben a számítógépes ábrázolásba egy felhasználónak, aki csak keresést kér, találatot vár a géptől. Azt kell mondanunk, igen; egy bizonyult rendszert hatékonyan csak akkor tudunk használni, ha el tudjuk képzelni nagy vonalakban, mi történik a háttérben. Így van ez a hagyományos relációs adatbázisokban, vagy éppenséggel a modern világháló lapjain történő kereséseknél is. Ezek, mint ahogy a Lábán-kinetográfia is, jóval összetettebbek, mint a tanulmány elején mutatott szövegek példái.

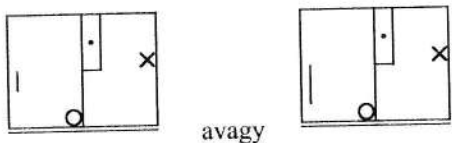
A bemutatott reprezentáció nem az egyetlen ábrázolási lehetőség. Bemutatása önmagában tehát kevésbé jelentős. Sokkal fontosabbnak tartjuk azt, hogy a Labanatory-hoz hasonló, jövőbeli rendszerek számára felállítottunk egy általános követelményrendszert a keresés (és más műveletek) számára azáltal, hogy meghatároztuk az illesztések típusait. Ezek pontos megfogalmazása feltétele annak, hogy ki tudjuk elégíteni a Lábán-kinetográfia használóinak igényeit.

Gyakorlatban végrehajtott kereséseink¹¹ felszínre hoztak néhány táncírás-elméleti tanulságot is a Lábán-kinetográfia egységesítésére vonatkozóan. Ugyanis a szemantikus szintű keresést, amint a szövegeknél is láttuk, ilyen reprezentáció mellett csak összetett (vagylagos) kérdésfeltevéssel tudjuk megvalósítani. Ennek szükségességét pedig úgy tudjuk elkerülni, ha lejegyzési konvenciókat tartunk, kerüljük a Lábán-kinetográfián belül egyébként létező, szinonim jelkifejezések használatát. Ezen szinonimák közül gyűjtöttünk össze egy csokorra valót az alábbiakban. Itt már nem írtunk reprezentációt a kinetogramok mellé, de az olvasó elképzelheti, mennyivel nehezebb a jelmintákra rákeresnünk, ha kétféle rajzolatuk is előfordul a vizsgált vonalrendszerben. A jelölés-párok közül tehát célszerű az egyikhez tartoznunk magunkat. Hogyan jelöljük tehát?

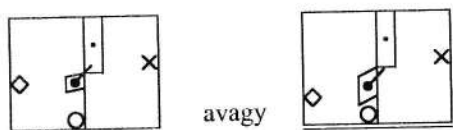
¹¹ Lásd Misi 2005.

I. Az időjelölés egységessége

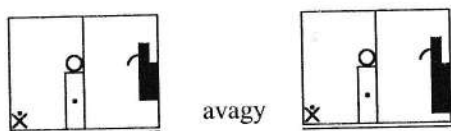
a) ugrás jelölése: a cselekvésjel mindig ugyanolyan hosszú grafikailag, avagy eltérő is lehet,



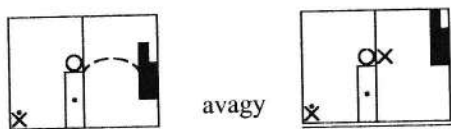
b) ütemelőzős forgás jelölése: a forgatásjel ugyanolyan hosszú grafikailag avagy eltérő is lehet,



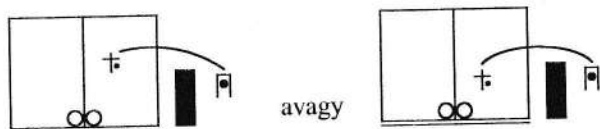
c) érintő lábgesztusok jelölése: az ütemelőzős gesztusok¹² irányjeleinek hossza egységes avagy különféle,



d) földközeli gesztusok jelölése: majdnem talajérintésként avagy levegőben lévő láb súllyárhoz közelítéseként,



e) csapás jelölése: magyar módra avagy az érintésjel mindkét végét az időpillanatra illesztve, az érintett testrészt lejjebb írva,



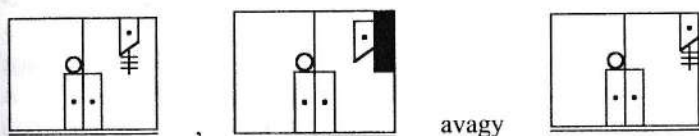
¹² SZENTPÁL 1976.

II. A rubrikahasználat egységessége

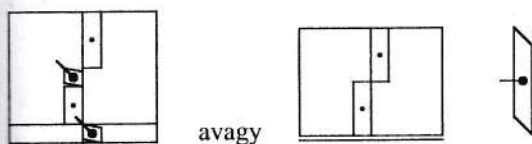
a) a törzs részeinek jelölése: mindig azonos oldali első külső segédrubrikában avagy váltakozóan is,



b) az alsó lábszár (vagy hasonlóan az alkar) irányának jelölése: mindig segédrubrikában (mint parazitán) avagy váltakozóan a comb, láb (felkar, kar) jelöléseivel,



c) forgás jelölése: mindig súlyrubrikában, fázisonként avagy útjel-szerűen is,

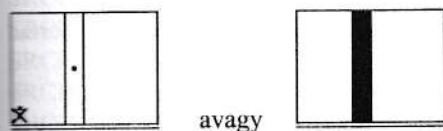


III. A jelhasználat egységessége

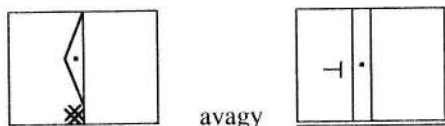
a) pozícióba lépés jelölése: két irányjellel (úgynevezett pozíciójelöléssel) avagy a maradó súlynál szünetjellel,



b) térdhajlítás jelölése: a szűkítés jel második fokával avagy mély fokú irányjellel,



c) kismértékű elmozdulás jelölése: oldal irányjellel avagy T-pozíciójellel,



A felsorolt szinonima-párok közül mi mindannyiszor a baloldalt részesítjük előnyben, hogy a számítógépes feldolgozás könnyebbé váljon a bemutatott reprezentációban. A egyes használatok jóval nagyobb körültekintést igényelnek a gépi algoritmusok, de az elemző ember számára is, míg az egységes jelölések bevezetése megkönnyítené a Lábán-kinetográfia használatát.

A Lábán-kinetográfia egységesítése örökzöld téma. A rendszert ismertető valamennyi könyv történeti bevezetőjében rámutat az ICKL táncírás-konferenciáinak fontosságára. A kutatók éppen abból a célból hozták létre az International Council of Kinetography Laban (a Lábán-kinetográfia Nemzetközi Tanácsa) szervezetét, hogy szabványt dolgozzanak ki a kialakult többféle notációs nyelvjárás helyett. Az egységesítés témaköre ma sem lezárt; olyannyira aktuális, hogy a szakemberek folyamatosan újabb és újabb véleményeknek adnak hangot a LabanTalk internetes levelezőlistán.

FÜGGELÉK

1. Matematikai leírással: Jelölje C a karakterek (kisbetűk, nagybetűk, számok, írásjelek és a szóköz) halmazát.

Vegyük az $a_{n \times 1}^T = (a_1, \dots, a_n)$, $b_{m \times 1}^T = (b_1, \dots, b_m)$ sorvektorokat, $a_i, b_j \in C$ ($1 \leq i \leq n$, $1 \leq j \leq m$, $i, j, n, m \in \mathbb{N}$), és legyen $n \leq m$.

Kódoljuk a karaktereket az $f: C \rightarrow \mathbb{N}$ kölcsönösen egyértelmű függvénnyel.

A fenti elemekre $c_i = f(a_i)$, $d_j = f(b_j)$, és most már tekintsük a $c_{n \times 1}^T = (c_1, \dots, c_n)$, $d_{m \times 1}^T = (d_1, \dots, d_m)$ vektorokat.

2. Az előzőeket folytatva, azt mondjuk, hogy $a_{n \times 1}^T$ előfordul $b_{m \times 1}^T$ -ben, ha $\exists k \in \mathbb{N}_0$ eltolás, hogy $\forall i$ ($1 \leq i \leq n$): $b_{i+k} = a_i$.

Hasonlóképpen, azt mondjuk, hogy $c_{n \times 1}^T$ számvektor előfordul $d_{m \times 1}^T$ -ben, ha $\exists k \in \mathbb{N}_0$ eltolás, hogy $\forall i$ ($1 \leq i \leq n$): $c_{i+k} = d_i$.

Bizonyítható, hogy a fenti $c_{n \times 1}^T$ pontosan akkor fordul elő $d_{m \times 1}^T$ -ben, ha $a_{n \times 1}^T$ előfordul $b_{m \times 1}^T$ -ben.

3. Matematikai struktúráként: Jelölje J a Lábán-kinetográfia jeleinek halmazát. $I \subset J$ a grafikusan nyújtható jelek halmaza. Lábán-jelmintának nevezzük a következő rendezett négyesek egy véges halmazát:

$$L \subset \{(j, x, y, h) \mid j \in J, x, y, h \in \mathbb{R}, h=0, \text{ ha } j \in I\}.$$

4. Legyen L_1 és L_2 két Lábán-jelminta.

L_1 pontosan illeszkedik L_2 -re, ha $L_1 \subseteq L_2$, azaz ha

$\forall l_1=(j_1, x_1, y_1, h_1) \in L_1$ -hez $\exists l_2=(j_2, x_2, y_2, h_2) \in L_2$, hogy $j_1=j_2, x_1=x_2, y_1=y_2, h_1=h_2$.

L_1 jelhossz-megengedően illeszkedik L_2 -re, ha

$\forall l_1=(j_1, x_1, y_1, h_1) \in L_1$ -hez $\exists l_2=(j_2, x_2, y_2, h_2) \in L_2$, hogy $j_1=j_2, x_1=x_2, y_1=y_2$.

L_1 szimmetrikusan illeszkedik L_2 -re, ha L_1 elemein $(j, x, y, h) \rightarrow (j, -x, y, h)$ transzformációval kapott L_{1sz} szimmetrikusa illeszkedik L_2 -re.

L_1 augmentáltan illeszkedik L_2 -re, ha L_1 elemein $(j, x, y, h) \rightarrow (j, 2x, y, 2h)$ transzformációval kapott L_{1a} augmentáltja illeszkedik L_2 -re.

L_1 előfordul L_2 -ben, ha $\exists t \in R$ eltolás, hogy L_1 elemein $(j, x, y, h) \rightarrow (j, x, y+t, h)$ transzformációval kapott L_{1t} eltoltja illeszkedik L_2 -re.

5. A fenti jelöléseknél maradva, legyen adott a jeleket kódoló f : JN kölcsönösen egyértelmű függvény.

Legyenek továbbá adottak az $r \in N, t_1, t_2, \dots, t_r \in R$ és $d \in R$ konstansok (diszkrétizáló paraméterek).

Az L Lábán-jelminta mátrix-reprezentációját az alábbi leképezéssel kapjuk:

$g(L)=M_{n \times m}=(c_{kl})$, ahol $c_{kl} =$

$= f(j)$, ha $\exists (j, x, y, h) \in L: t_l \leq x < t_{l+1}, d(n-k) \leq y < d(n-k+1)$.

$= f(j)+z$, $z \in N$ konstans, $|J| < z$, ha $\exists (j, x, y, h) \in L: j \in I, t_l \leq x < t_{l+1}, d(n-k) \leq y+h < d(n-k+1)$.

$= 0$ egyébként.

6. Vegyünk két Lábán-jelmintát: L_1, L_2 ($|L_1||L_2|$), és képezzük reprezentációikat:

$g(L_1)=A_{n \times k}=(a_{ij}), g(L_2)=B_{m \times k}=(b_{ij})$.

Azt mondjuk, hogy $A_{n \times k}$ előfordul $B_{m \times k}$ -ban, ha $\exists l \in N_0$ eltolás, hogy $\forall i, j: b_{(i+l)j}=a_{ij}$, ha $a_{ij} \neq 0$.

7. A feladat a $g()$ leképezés meghatározása úgy, hogy $g()$ olyan függvény legyen, hogy teljesüljön:

$A_{n \times k}$ pontosan akkor fordul elő $B_{m \times k}$ -ben, ha L_1 előfordul L_2 -ben.

8. C programnyelvi kóddal, angol elnevezésekkel

```
enum ESrchSignCategories {SRCH_CATG_NO_LEVEL_DIRECTION,
SRCH_CATG_DIRECTION,          SRCH_CATG_SPACE_MEASUREMENT,
SRCH_CATG_B_PINS,             SRCH_CATG_T_PINS,
SRCH_CATG_W_PINS,             SRCH_CATG_RETENTION,
SRCH_CATG_CANCELLATION,      SRCH_CATG_BOW_CARETS,
SRCH_CATG_BOW_INCLUSION,     SRCH_CATG_BOW_VERTICALS_LEFT,
SRCH_CATG_BOW_VERTICALS_RIGHT,
SRCH_CATG WAVES,              SRCH_CATG_TIME_EX,
SRCH_CATG_STROKE_TAIL,       SRCH_CATG_DYNAMICS,
    SRCH_CATG_HOOKS,          SRCH_CATG_CONTACT,
SRCH_CATG_CONTACT_BOW_HUN_P, SRCH_CATG_TORSO,
```



```
SRCH_CATG_JOINTS,
SRCH_CATG_PATH_STRAIGHT,
SRCH_CATG_FACING,
SRCH_CATG_ROTATION,
SRCH_CATG_PATH_CIRCULAR,
SRCH_CATG_TOOLS};
```

9.

```
enum ESrchStaffColumns {SRCH_STAFF_COL_LEFT_OUTER_OTHER,
SRCH_STAFF_COL_LEFT_FOREARM, SRCH_STAFF_COL_LEFT_ARM,
SRCH_STAFF_COL_LEFT_OUTER_AUX,
SRCH_STAFF_COL_LEFT_TRUNK_PART,
SRCH_STAFF_COL_LEFT_LEG_GESTURE,
SRCH_STAFF_COL_LEFT_INNER_AUX,
SRCH_STAFF_COL_LEFT_SUPPORT,
SRCH_STAFF_COL_SUPPORT_LINE,
SRCH_STAFF_COL_RIGHT_SUPPORT,
SRCH_STAFF_COL_RIGHT_INNER_AUX,
SRCH_STAFF_COL_RIGHT_LEG_GESTURE,
SRCH_STAFF_COL_RIGHT_TRUNK_PART,
SRCH_STAFF_COL_RIGHT_OUTER_AUX,
SRCH_STAFF_COL_RIGHT_ARM,
SRCH_STAFF_COL_RIGHT_FOREARM,
SRCH_STAFF_COL_RIGHT_OUTER_OTHER};
```

10. A térmérték-, irány- és lábfejlekek beillesztési szabályait adjuk itt közre:

```
static SSrchInsertionRule a_st_rules[]=
/*
    { sign_category,
      {{ sign_id_type, x_coord_inside_sign,
        {
          {staff_column, matrix_column,
            second_matrix_column},
          ...
        }, y_coord_inside_sign }
      ...
    }},
*/
{SRCH_CATG_SPACE_MEASUREMENT,
  {{ SRCH_INS_ID, 0.5, {
    {SRCH_STAFF_COL_LEFT_OUTER_OTHER,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_OTHER_X},
    {SRCH_STAFF_COL_LEFT_FOREARM,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_ARM_X},
    {SRCH_STAFF_COL_LEFT_ARM,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_ARM_X},
    {SRCH_STAFF_COL_LEFT_ARM,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_ARM_X},
```

```

        {SRCH_STAFF_COL_LEFT_OUTER_AUX,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_ARM_X},
        {SRCH_STAFF_COL_LEFT_TRUNK_PART,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_TRUNK_X},
        {SRCH_STAFF_COL_LEFT_LEG_GESTURE,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_LEG_GESTURE_X},
        {SRCH_STAFF_COL_LEFT_INNER_AUX,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_LEG_GESTURE_X},
        {SRCH_STAFF_COL_LEFT_SUPPORT,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_LEG_SUPPORT_X},
        {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_SUPPORT,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_LEG_SUPPORT_X},
        {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_INNER_AUX,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_LEG_GESTURE_X},
        {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_LEG_GESTURE,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_LEG_GESTURE_X},
        {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_TRUNK_PART,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_TRUNK_X},
        {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_OUTER_AUX,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_ARM_X},
        {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_ARM,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_ARM_X},
        {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_FOREARM,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_ARM_X},
        {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_OUTER_OTHER,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_OTHER_X},
        }, 0.01 }},
    {SRCH_CATG_DIRECTION,
      {{ SRCH_INS_ID, 0.5, {
          {SRCH_STAFF_COL_LEFT_OUTER_OTHER,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_OTHER_DIRECTION},
          {SRCH_STAFF_COL_LEFT_FOREARM,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_ARM_GESTURE_FORE},
          {SRCH_STAFF_COL_LEFT_ARM,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_ARM_GESTURE},
          {SRCH_STAFF_COL_LEFT_TRUNK_PART,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_TRUNK_DIRECTION},
          {SRCH_STAFF_COL_LEFT_LEG_GESTURE,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_LEG_GESTURE},
          {SRCH_STAFF_COL_LEFT_INNER_AUX,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_LEG_GESTURE_LOW},
          {SRCH_STAFF_COL_LEFT_SUPPORT,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_LEG_SUPPORT},
          {SRCH_STAFF_COL_SUPPORT_LINE,

```

```

SRCE_MATRIX_COL__ANY_ADLIB},
    {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_SUPPORT,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_LEG_SUPPORT},
    {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_INNER_AUX,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_LEG_GESTURE_LOW},
    {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_LEG_GESTURE,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_LEG_GESTURE},
    {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_TRUNK_PART,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_TRUNK_DIRECTION},
    {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_ARM,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_ARM_GESTURE},
    {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_FOREARM,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_ARM_GESTURE_FORE},
    {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_OUTER_OTHER,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_OTHER_DIRECTION},
    }, 0.01 },
    { SRCH_INS_END, 0.5, {
    {SRCH_STAFF_COL_LEFT_OUTER_OTHER,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_OTHER_DIRECTION_END},
    {SRCH_STAFF_COL_LEFT_FOREARM,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_ARM_GESTURE_FORE_END},
    {SRCH_STAFF_COL_LEFT_ARM,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_ARM_GESTURE_END},
    {SRCH_STAFF_COL_LEFT_TRUNK_PART,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_TRUNK_DIRECTION_END},
    {SRCH_STAFF_COL_LEFT_LEG_GESTURE,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_LEG_GESTURE_END},
    {SRCH_STAFF_COL_LEFT_INNER_AUX,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_LEG_GESTURE_LOW_END},
    {SRCH_STAFF_COL_LEFT_SUPPORT,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_LEG_SUPPORT_END},
    {SRCH_STAFF_COL__SUPPORT_LINE,
SRCE_MATRIX_COL__ANY_ADLIB_END},
    {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_SUPPORT,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_LEG_SUPPORT_END},
    {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_INNER_AUX,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_LEG_GESTURE_LOW_END},
    {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_LEG_GESTURE,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_LEG_GESTURE_END},
    {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_TRUNK_PART,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_TRUNK_DIRECTION_END},
    {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_ARM,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_ARM_GESTURE_END},
    {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_FOREARM,

```



```

SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_ARM_GESTURE_FORE_END},
    {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_OUTER_OTHER,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_OTHER_DIRECTION_END},
    }, 1 }},
    {SRCH_CATG_HOOKS,
    {{ SRCH_INS_ID, 0.5, {
    {SRCH_STAFF_COL_LEFT_LEG_GESTURE,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_SOLE,
    SRCE_MATRIX_COL_LEFT_SOLE_2ND},
    {SRCH_STAFF_COL_LEFT_INNER_AUX,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_SOLE,
    SRCE_MATRIX_COL_LEFT_SOLE_2ND},
    {SRCH_STAFF_COL_LEFT_SUPPORT,
SRCE_MATRIX_COL_LEFT_SOLE,
    SRCE_MATRIX_COL_LEFT_SOLE_2ND},
    {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_SUPPORT,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_SOLE,
    SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_SOLE_2ND},
    {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_INNER_AUX,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_SOLE,
    SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_SOLE_2ND},
    {SRCH_STAFF_COL_RIGHT_LEG_GESTURE,
SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_SOLE,
    SRCE_MATRIX_COL_RIGHT_SOLE_2ND},
    }, 0.5 }},
    /*
    ...
    */
};

```

11. Lábán-jelminták elemszáma, különbsége, metszete úgy értelmezhető, mint halmazoké ($L_1, L_1 \setminus L_2, L_1 \cap L_2$).

12. Vegyük az $A_{n \times m} = (a_{ij})$, $B_{n \times m} = (b_{ij})$ mátrixokat, $a_{ij}, b_{ij} \in N_0$ ($n, m, i, j \in N, 1 \leq i \leq n, 1 \leq j \leq m$).
A és B vetített metszete a $C_{n \times m} = (c_{ij})$ mátrix, ahol $\forall i, j$: $c_{ij} =$
 $= a_{ij}$, ha $a_{ij} = b_{ij}$.
 $= 0$, ha $a_{ij} \neq b_{ij}$.

IRODALOM

- CALVERT, Tom–WILKE, Lars–RYMAN, Rhonda–FOX, Ilene
2005 Applications of Computers to Dance. *IEEE Computer Graphics and Applications* XXV. 2. 6–12.
- FÜGEDI János
1995 Tánclejegyzés és táncelemzés számítógéppel. *Tánc tudományi Tanulmányok* 1994–1995. 173–197.
1999 „Labanatorium” szimbólum analízis. Kézirat. MTA ZTI Akt. 1488.
2006 Táncszerkezet és motívumhasználat Jakab József pontozóiban. *Zenatudományi Dolgozatok* 2004–2005. 259–318.
- HUTCHINSON, Ann
1977 *Labanotation. The System of Analyzing and Recording Movement*. (Third edition, Revised.) New York–London, Theatre Arts Books–Dance Books.
- KELTAI Gábor
2000 *A visai sűrű magyar – Pap Samu tánca*. Diplomadolgozat. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest.
- KNUST, Albrecht
1979 *A Dictionary of Kinetography Laban* 1–2. London, Macdonald and Evans Ltd.
- MARTIN György–PESOVÁR Ernő
1960 A magyar néptánc szerkezeti elemzése. Módszertani vázlat. *Tánc tudományi Tanulmányok* 1959–1960. 211–248.
- MISI Gábor
2002 Labanatory. A computer program to analyse dance. *Booklet of Abstracts for the 22nd Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, Szeged, 18.
2005 *Az erdélyi férfitáncok formális elemzéséről. A tévesztések, korrigálások, illetve általában a tánc-elem-kapcsolatok vizsgálatával*. Kézirat. MTA ZTI Akt. 1653.
- SZENTPÁL Mária
1969–1976 *Táncjelírás. Laban-kinetográfia* I–III. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda.
1981 A magyar néptánc elemzés néhány problémája. *Tánc tudományi Tanulmányok* 1980–1981. 159–238.
- SZENTPÁL Olga
1961 A magyar néptánc formai elemzése. *Ethnographia* LXXII. 3–55.

A COMPUTER REPRESENTATION OF LABAN KINETOGRAPHY,
DESIGNED FOR SEARCH AND OTHER OPERATIONS

Gábor Misi

Over the past fifty years a number of methods have been developed for analysing Hungarian folk dance. Although these methods use various principles for dividing dance into segments, they all examine recurring sections of dance. Since the recurring segments are also present in dance notation/ Laban kinetography, with the help of a computer search engine they can be identified in the kinetograms faster and with more precision, by formal pattern matching.

Hungarian folk dance research has been in the vanguard not only in developing analytical methods, but also in development of tools which assist analysis. The Institute of Musicology (Hungarian Academy of Sciences) developed a computer tool called ‘DanceStruct’. This was the first such tool developed world-wide which was able to perform a search based on dance notation. The latest version of a later development, ‘Labanatory’, is able to search for all kinetographic signs and groups of signs, and its search function is unique.

This paper presents the theoretical background behind the computer-aided search engine used for dance notation/kinetography. It formally states the user needs/requirements of those working with Laban kinetography. It describes the algebraic model and computer data structure used by *Labanatory*, which is capable of search and other operations, not only on a simple graphic level, but also on a so-called ‘quasi-syntactic’ level. In connection with this, some questions on notation have come to the surface with regards to the matter of standardisation of Laban kinetography.

DANCE:
TRADITION AND TRANSMISSION

MUSIC AND DANCE – A CHAOTIC MEETING?

Mats NILSSON

It is often said that music and dance are intimately related. And I would agree with this as an ethnologist (folklorist) researching dance. Gradually, however, it has become ever clearer that the relationship is not always as simple and self-evident as one thinks at first, or perhaps as most people would like to believe. Research on problems of the meeting of music and dance, is still in its infancy: most times some connection between dance and music is taken for granted. My point of departure in the present article is to assume that there is no archetypical, essential or humanly given connection between music and dance, and instead to assert that all meetings between them are cultural constructions. In other words, we can never really maintain that a certain dance always goes with a certain piece of music: it is a matter of two almost totally independent cultural entities which are merged in the actual moment they are performed. One or more people are playing [music] at the same time as one or more people listen and dance to the music. Even notions regarding which sounds and movements constitute music or dance respectively, are socio-cultural constructions – like the names that the tunes and dances receive in different cultures, regardless of how these are defined. We humans create music and dance from the sounds and movements that nature supplies, and then occasionally join the two as a unit – what I call *music-dance*.

OUT TO THE FIELD AND INTO THE CHAOS

I cannot remember how long I have danced, but am sure that I began at the latest in 1965, already before I was thirteen. It started with folk dancing and old-time dance (*gammaldans*), since my parents were members of a folk-dancing group and I often accompanied them to its sessions. There was also plenty of dancing after I left their care. I also went to dance halls and engaged in whatever else was done – mainly foxtrot, jive (*bugg*), Swedish reel (*polska*) and disco. During the 1970s, I began to teach dancing, and for a year in the early 1980s I worked full-time as a dance teacher. Through this period of mediating dance, I grew increasingly interested in learning more about the theory and history of dancing, so my university studies

which had been dormant for some years were resumed, to concentrate on ethnology and folklore.

At this stage, more exactly in 1983, old-time dance (*gammaldans*) was being documented by Henry Sjöberg at the Archive of Folk and Popular Dance, partly in Göteborg (Gothenberg, Sweden) with my help. One of the groups documented was old-time dancers of my own age, and another was pensioners who danced the same as they had during their youth in Göteborg in the 1930s. There was a dance the pensioners group called "sailing" and did to waltz music. The younger dancers of my age also had this variant in their repertoire, but it looked different! The contrast between what the older and younger dancers danced was rather easy to see and "feel", but harder to describe in words. When the pensioners danced, it looked as if they were participating in what I will call here *limited chaos*. They did not do the same things at the same time, yet it was obviously the same dance that everyone danced and to the same music. When the younger people danced, however, they were in coordination with each other. And while the elderly dancers called their dance "sailing", the young people spoke of their dance as a "sailing waltz".

The pensioners' sailing was a dance I had never seen before. Thus, even though I had danced and taught dancing for many years, there were still fresh discoveries to be made. A question that occurred to me was *whether the pensioners' way of dancing could help me to understand dance and dancing better. And was their manner of relating to dancing and dance music also valid in other contexts?* These questions can be answered already now with a plain "yes". The present article will describe a little of the process – a journey between practice and theory, and history and ethnography (field work) – which led to this affirmation, but to more new questions as well.

THE ORDERING WORLD OF THEORIES AND CONCEPTS

Theories and concepts are science's means of trying to create order from chaos. In this article about the journey between contemporary field work and historical documentation of the past, I rely chiefly on my background in Swedish ethnology and folklore, in addition to the British social historian Peter Burke. His well-known book *Popular Culture in Europe 1500–1800* (1994) has been, for me and many others, a fundamental introduction to the concepts of "folk" and "tradition" and how these fit together. Burke bases his reasoning on the anthropologist Robert Redfield's idea that most cultures have at least two traditions and sub-cultures wherein the "elite culture" is transferred by the "great tradition", and the "folk culture" is transferred by the "little tradition" – to new individuals and generations.

Important here is the emphasis on *transference of culture*. Tradition and handing it down refer to the conveyance and continuation of culture, a process where knowledge and cultural expressions are passed on to new people. In the great tradition, this transference occurs primarily through formal institutions such as schools and universities, usually aided by some kind of notation, especially verbal writing. The little tradition transfers informal culture to a greater degree with spoken language and action as its principal media. To use Walter Ong's terms (1990), the great tradition is closer to *literacy* and the little tradition to *orality*. Bringing in music and dance, we can also say that Lars Lilliestam's (1995) *pitch music and*

Ernst Klein's (1978) *popular dance* are part of the little tradition, while notated music and folk dance with their formal structures belong to the great tradition.

A double scientific problem arises from the fact that folk culture and the little tradition are not as visible as the elite culture and the great tradition, since the former seldom leaves its own direct documents and written traces. At the same time, science is a product and distinctive component of the great tradition, where language and notation are the most important tools for passing on knowledge. This, I think, has the result that the little tradition's and folk culture's special expressions risk being devalued or rendered invisible – an example being the limited chaos of music-dance in popular culture.

Returning to my dancers in 1983, we can view the pensioners' sailing as a part of the little tradition. They learned their way of dancing during the 1930s by "doing the dance" at the dance-pavilions where they danced together. There was no textbook, no courses, and no teachers who explained how they should sail. The sailing waltz of the younger people (and my own generation) and how it was learned, bear more signs of the great tradition. For instance, the younger dancers learned almost all dances from teachers in courses and there are written descriptions of nearly all the dances.

My explanation is that the difference between the pensioners' and youngsters' ways of dancing reflects how they learned to dance and, so to speak, which tradition they belong to. In dance schools and courses, one learns to follow the music and carry one's body in a definite manner where the teacher is the norm. When learning to dance from other dancers directly on the dance floor, one is exposed to more and different ways of interpreting the music and how one can use one's body, since many persons are present to learn from. This does not mean that rules are lacking on the dance floor, only that they are different from those in dance schools.¹ In Norway, the concepts employed are "instruction-tradition" for school and course learning, and "living tradition" for learning directly from other dancers, while in Sweden reference is sometimes made to "dance-teacher tradition" and "imitation-tradition" respectively.²

Burke suggests a third level, a "midcult", and what I here call an "intermediate tradition" which has features of both the great and little traditions.³ I can imagine this as being based on, for example, study circles and club activities, where the teacher does not dominate and set the norms as strongly as in other courses, and the learning relies more on help from different dance partners. In many contexts one can see dancers who have learned on the dance floor mixing with dancers who have learned at dance school – a kind of semiformal cultural milieu where knowledge from the different traditions is blended. Tradition and culture are concepts defined and used in hundreds of ways. Norbert Elias, one of the great historians of civilisation, speaks of the rise of an order of very specific nature, an order that is compulsory and stronger than the will and reason of the individuals who have created it.⁴

I find this an interesting formulation of what culture and tradition can be. These concepts often try to capture and describe similar phenomena. Both indicate some sort of structure

¹ NILSSON 1991; 1995.

² VELURE 1972; 1977; LILJEGREN 2004. Earlier published in Swedish in BJÖRNBERG et al, 2005: *Frispel. Festskrift till Olle Edström*. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen.

³ BURKE 1994. 63.

⁴ ELIAS 1991. 286.

around us (or within us) that leads and/or determines what we are to do/think and how we should go about it. When we do or think something, we are also co-creators, re-creators, or new creators of these structures. Perhaps a small but significant distinction may be made between the concepts by saying that "all tradition is culture, but not all culture is tradition".⁵ That is, culture and cultural expressions which are not passed on and learned by new people die out. The emphasis on the dimension of time and on transmission is clearer in tradition than in culture.

Also Ruth Finnegan's "paths" are a relevant concept in this connection.⁶ As long as a path is walked on, it is kept open and endures – in other words, the tradition lives. But if nobody walks there, it disappears. When the transfer to new individuals of where and how the path goes ceases, then the tradition dies. Thus, if knowledge of a certain dance and music is not passed on, that particular dance and music will no longer exist.

When dance and music are formalised, something also changes in the general attitude toward them and how they are to be executed: they are normalised, and so is their mutual relationship. Dances as taught in courses are "civilised" and formalised versions, where the teacher is the norm and the representative of standardisation. A clear result of this instruction process is that rhythm becomes subordinate to form, and the relationship between dance and music is standardised and simplified.⁷

Briefly one can say that music and dance are different kinds of structures, partly of sound (movements in a body that sets sound in motion) and partly of body movements in space. Both kinds also have a temporal aspect, and this is where they meet – in what musicians call pulse, metre and rhythm. It is in this meeting that *music-dance*, or dancing with musical accompaniment, is created. Music-dance is common in our part of the world as social dancing, ballroom dancing, folk dancing, popular-culture dancing, or whatever one calls it. Studies of music-dance occur in various disciplines, but have no fixed and accepted home anywhere. Ethnologists, folklorists, musicologists, anthropologists, literary and other historians, among many contemporary scholars, occasionally write books about social dance and/or dance music.⁸

However, the interdisciplinary collaboration is marginal. This may be one reason why the *meeting* between dance, music and questions of meaning or significance in regard to music-dance are not really discussed in Sweden. The exception is Sven Ahlbäck's attempt to measure the lengths of notes and relate them to dance forms,⁹ but no one has followed up on this work. In Norway, the connection between music and dance has been given somewhat more attention, especially by Egil Bakka¹⁰ and Jan Petter Blom.¹¹ There are also isolated ex-

⁵ VELURE 1983.

⁶ FINNEGAN 1989.

⁷ VELURE 1972; 1977; LILJEGREN 2004; NILSSON 1995.

⁸ For example ARVIDSSON 2002; EDSTRÖM 1989; 1996; ERIKSSON 2004; FRYKMAN 1988; HOLM 2004; KLEIN 1978; LING 1970; 1979; 1983; LUNDBERG and TERNHAG 1996; 2002; NILSSON 1998; RONSTRÖM 1992; 1997; ULVROS 2004.

⁹ AHLBÄCK 1989.

¹⁰ BAKKA 1978; 1982; 1992.

¹¹ BLOM 1961; 1972; 1989.

amples of international collaboration on dance where music is an important parameter, as shown for example by *Gammaldans i Norden* (1988) and *Nordisk folkdanstypologi* (1997).

DISTRIBUTION OF WORK BETWEEN DISCIPLINES

In his book *History and Social Theory* (1992), Peter Burke pleads for a “third way” to find a means of uniting history, anthropology/ethnology (field work) and social sciences such as sociology, in order to exploit the advantages of work distribution between the academic disciplines:

“...empiricists and theorists are not two *close-knit* groups but two ends of a spectrum. Conceptual borrowing tends to take place from neighbouring disciplines on the theoretical side. Thus historians may borrow from anthropologists, who borrow from linguists, who borrow from mathematicians (...) In return, historians, like ethnographers, offer reminders of the complexity and variety of human experience and institutions which theories inevitably simplify. This variety does not imply that theorists are wrong to simplify. As I have tried to argue above (...), simplification is their function, their contribution to the division of labour between approaches and disciplines. What this variety does suggest, however, is that theory can never be ‘applied’ to the past.”¹²

But despite Burke’s view that we cannot apply modern theories to the past, he believes that we can use them for posing new questions to history and to our already collected ethnographic material. My article supports this third way, although I do not explicitly employ “major theories” but confine myself to small ones that are generated from what I see in my complex empirical material. Knowledge and observation from the present are what produce and help me to pose questions and reach conclusions about dancing, with regards to folk culture and the little tradition as a whole – both yesterday, today and tomorrow.

Alongside tradition and culture, the concepts of “folk” and “popular” are important in this article. I maintain that “folk culture” and “popular culture” is really the same thing, at least concerning the meaning of dances and the function of dancing. These concepts are used in numerous ways depending on the academic discipline and the context at hand. There is an obvious tendency nowadays to use the epithet “popular” for recent modern and mass-media cultural expressions, and “folk” for old and/or exotic cultural phenomena. My position, that “folk” and “popular” nonetheless have the same functional basis, derives from the notion of the user perspective, namely that what creates meaning is not the cultural expression in itself but how people use it. The communication and media researcher John Fiske has said analogously that popular culture is what people do and create with and from mass media, not the actual content of the mass media or the intentions attributable to the media producers.¹³

The concept of popular culture is used in Sweden today both in daily language and within the sciences, primarily for diverse forms of youth culture with a strong link to media usage. At the same time, folk culture tends instead to mean something related to the old peasant society. Within ethnology the term “folk” has been replaced with “ethno-” and, in practice, its content

¹² BURKE 1992. 164.

¹³ FISKE 1994.

has shifted from meaning a lower class and/or rural population to any group whatever in society – when it is used at all. The term “popular” (or sometimes “ethnic”) has also partly taken over and replaced “folk” in our descriptions of what other people do, feel and think.

Consequently I hold that the term “folk dance”, for most Swedes, refers to the popular dances of yesteryear, besides dances from other contemporary cultures that are now danced in the Western world. Distance from ourselves, in our own time and/or society/culture, seems to be an essential component in the concept of “folk” as well as in the current use of “ethnic”. Popular culture and its music-dance apparently refer more to what other people do in our own present-day culture, especially those with low status.

The terms “chaos” and “limited” are employed here more as preliminary terms, than permanent ones. For the purpose of this article, I tried to find and formulate a proper terminology for the observations I had made on the dance floor when pensioners sailed and for other experiences I had at other dance events. Chaos was the first word I thought of as suitable to describe my impressions of the pensioners’ sailing, and my impressions later when I watched how disco, foxtrot and sometimes even the *polskas* were danced. Terms such as unstructured, unregulated, improvised, or free dance are also partly usable, but they do not give quite the right feeling of the experience. Speaking of chaos is a little incisive and consciously provocative, in order to clarify the problem with the meeting between dance and music.

The choice of “limited” was not as straightforward. Evidently, though, the chaos was not total: a framework or limitation existed for the sailing so that it could be recognised as such and indeed for the dance event to function. Or perhaps one could say that there was a core which should not be departed from, but circulated around. For the present, I have avoided further search in the literature for references to these or other applicable terms. First I wanted to take the concepts, experiences and knowledge I had already gained and go out with open eyes among the dancers again, to see what actually happened on the dance floor. Then I could return to the theories and terminology.

RETURN TO THE CHAOS IN THE FIELD

When I first saw elderly people sail on the dance floor in the autumn of 1983, it was a thrilling experience, since these pensioners, aged 65 or older, did old-time dancing in a way I had never seen among younger friends of my age (I was then 31). The pensioners waltzed in a consistently awkward manner and at a very slow tempo, most of them also evidently heedless of the music. Moreover, the pairs kept different tempos although they were dancing simultaneously to the same music in a single room. Some pairs rotated quite slowly, others a little faster. One or another pair actually seemed to follow the music, or danced in step as I then called it. The floor looked chaotic, with dancers who could not dance or obey the music, or perhaps were too old to be able to dance correctly. Yet the younger dancers, those of my age in the old-time dance course, were more unified and danced at an identical tempo, in step and all looking alike and “normal” to my eyes. If any pair deviated, it was because they were beginners and could not follow the music in the right way.

Afterwards, when I interviewed them, I realised that the pensioners were not bad dancers. On the contrary, they were good dancers who knew very well what they were doing.

They were neither dancing out of step, nor too old to hear the music.¹⁴ New questions came to light. *What are they really doing and why? What is their relationship to the music? How does it happen that the pensioners' way of dancing diverges from what the youngsters do?* These questions led me to seek possible answers. I needed to watch more dancing and observe whether a similar limited chaos existed in other dance contexts.¹⁵

Thus I went on some summer evenings in the early 1990s to Scandinavia's largest amusement park, Liseberg, in central Gothenburg, to see "ordinary folks" dance. From 1923 until today (2006), the dance-pavilion *Polketten* has been one of the most frequented places to dance in the city during the summer. The most important dance throughout this period has been the foxtrot.¹⁶ What I saw closely resembled the pensioners' sailing. The foxtrot dancers followed the music in different ways, at two distinct levels. On the one hand they had different tempos, and began the step sequence in the foxtrot at different beats of the music; on the other hand, they performed different motifs of movement anywhere in the music. Despite this chaos, it was obviously the foxtrot that most of the pairs danced. The chaos had limitations and they all related clearly to the music's pulse.

Much the same happened at discotheques when I visited them during the late 1980s and early 1990s. Here, too, the dancing was "chaotic but limited" in the two ways shown by the sailing and foxtrot dancers. The disco dancers hopped, shifted, and put their feet down at every possible point in the music's metre, just as they danced with different speeds and tempos. In addition, when dancing disco each partner, if any, was independent of what the other was doing. The pulsing music, or disco beat, was the uniting and dominant link between dance, music and individuals.

BACK TO THE DESK AND THE ORDER OF THEORIES

The chaos I witnessed during the 1980s and 1990s can be experienced in other contexts as well. In the few ethnographic films with dance that exist in Sweden, made in the 1920s by Ernst Klein on behalf of the Nordic Museum, examples occur of the limited chaos I had seen. Some of these dances are the "*Polska* at Dala Floda" (as part of the "Huppleken"), "*Jössehärads Polska*" and "Leksand Tune". Even though the films are silent, they show clearly that the *polska* dancers promenade, turn, and use – at least in my eyes – the music in the same manner as the sailing pensioners, the foxtrot dancers at *Polketten* and the disco dancers. Walking and whirling whenever they want, the dancers start the *polska* step at any point in the music's flow.¹⁷ Already in 1937, Ernst Klein noted these similarities between the dominant pair-danced *polska* of the 1700s and 1800s and the corresponding foxtrot of the 1900s:

"On discovering the Leksand Tune during the 1920s in Dalarna, I was quite astonished because the step and music regularly went out of time with each other. A very close counter-

¹⁴ NILSSON 1998.

¹⁵ Partly reported in NILSSON 1991; 1995; 2000.

¹⁶ EDSTRÖM 1996; NILSSON 1998.

¹⁷ NILSSON 1995.

part to this peculiar feature was described by the leading Gotland folk-music collector A. Fredin according to his paternal grandmother, who lived and danced as long ago as the 1790s. There also, the height of ecstasy was apparently to dance in an orderly way out of time. This is one of the original ways of creating diversity and finesse that the Swedish *polska* offers, and it is certainly refined enough. Only with jazz have comparable difficulties been introduced.¹⁸

At the beginning of the 1900s, jazz meant: all the dances to new modern music with the foxtrot eventually becoming the dominant dance amongst these. The pair-dance forms that historically lie in between and distinguish the *polska* from jazz are the so-called old-time dances, which thus indirectly seem less refined according to Klein.

The list of historical and current empirical examples of limited chaos on the dance floor can be made longer.¹⁹ Ever since my eyes were opened by the sailing dancers it has become ever clearer to me that we interpret the music individually as dancers. Because of this, we do not do the same thing in the same way, at the same time as other dancers – unless we are forced to do so by a dance teacher. At an ordinary popular dance event, dancers walk, spin, rotate, hop, wave, and make other movements without much regulation; they use their feet and step on the floor at different points on different occasions – despite the fact that they are all hearing the same music at the same time. A slight qualification is that, for instance in the foxtrot and sailing as couple dances, the man is clearly the leader and forces his interpretation of the music-dance upon the woman. This feature is less conspicuous in the *polska* and old-time dancing.²⁰

Still, there is obviously a shared norm, or common sense that restricts what is right or wrong in a group of dancers or at a dance event. One of the sailing pensioners told me that “Mr. Y” danced wrong and should not have been included when we filmed the sailing. For me, “Mr. Y” danced like the others, but it seemed that he had gone over some limit. Afterwards, from the video tape, I can guess what “Mr. Y” did that fell outside the norm – at a particular part of the dance he made a variation that I do not see with any of the other dancers. Thus, the chaos is constrained by some kind of borders or standards, restrictions or frames, which show what is right or wrong in a given context.

If the chaos is not total on the dance floor during the pensioners’ sailing or the foxtrot, disco or *polska*, where then does the chaos end? This question led straight to further ones. *How is it that the same dance can be controlled and become more orderly, or that different dances can have the same limitations of chaos?* It was the former that I experienced when comparing the pensioners’ sailing with the sailing waltz at the old-time dance course, and the latter when I saw the foxtrot at Polketten through the eyes that the sailing had given me. When my younger contemporaries danced the sailing waltz, there was no chaos but a homogeneous, simultaneous whirling at a single tempo. Even when the pensioners danced as they had learned in the course at the Pensioners’ National Organisation, for example to the “Wienercreutz Polska”, not chaos but order prevailed. On the other hand, as I have ex-

¹⁸ KLEIN 1978. 46.

¹⁹ The latter concept rapidly becomes problematic if one, like myself, views all dance instruction as building more or less on just imitating the person one wants to learn from.

²⁰ NILSSON 1998. 77f.

plained, a chaos similar to sailing is shown by the foxtrot dancers born in the 1940s and 1950s, and by disco dancers born in the 1970s and 1980s.

Evidently the dance courses and the dance teachers' normative, ordering influence is important here. The young sailing waltzers and the PRO course's pensioners learn a way of dancing to the music unambiguously according to the teacher's instruction and style. Deviations and variations are wrong.

My interpretation, based on the above reasoning, is that the normal situation at a music-dance event consists of limited chaos. There are only a few different dances and one or two forms are completely dominant. Hence, different dances at the same time to the same music almost never occur. The repertoire at such an event is itself rather limited and not very mixed. Usually a single dance predominates, although it looks a little different with each dancer. Many variations of the same dance can be seen, and a sort of freedom to improvise for those who wish. In sum, there are few dance forms but numerous ways of doing them at the same event – at least in terms of how the motifs and steps are executed in relation to the music. As the sailing dancers showed so clearly, the meeting between dance and music exists where the limited chaos arises – in the choice of where one begins a sequence of steps and how fast one performs it. This meeting of movement/dance and music/sound is largely unregulated and free of choice, so it creates a degree of chaos, especially to the uninitiated observer.

Many of these aspects of chaos and limitation can be encapsulated in two paradoxes, formulated by Peter Burke. He illustrates with music, but the same circumstances apply to dance and most other cultural expressions that are transmitted by words, listening, or practical action. The first paradox is that "in oral tradition the same tune is different", and the second is that "in oral tradition different tunes are the same".²¹

The first paradox has to do with the playing of tunes and/or dancing of dances, while the second refers to the material, the music and/or dance itself. In the example of the sailing pensioners, it is the dance material of the waltz that is the same, whereas the difference in waltzing arises in the actual dancing of the waltz. The pensioners have also learned to sail in a way that can be seen as an oral tradition and, to use Velure's term, is a living tradition. They learned by dancing with each other and gained experience of sailing by doing it together. Most importantly, they did not learn to sail at a dance school through a teacher. In the school context, chaos on the dance floor is forbidden. One of the ideas behind organised and formalised instruction is to make the dance homogeneous – a single dance, manner of doing it and name for the same combination of music and dance.²²

We can relate the first paradox, "same...is different", to the dance's chaos, but the limitations lie in the second paradox, "different...are the same". Although we are allowed and able to improvise and dance freely during the dancing, the limitations remain in the genre, the dance form and the context of dancing. Chaos and limitation, text and context, exist simultaneously in the performance. Those who execute it, the dancer and musician, create the dance and music during the performance from the motifs and forms that are made available by the limitation – the culture and tradition.

²¹ BURKE 1994. 124ff.

²² NILSSON 1991.

DANCING AND PLAYING TODAY – MUSIC AND DANCE FROM YESTERDAY

Was it what the pensioners did, how they danced, or what they said that influenced me most, and provided a key to how one can interpret and understand the history of dancing? Was it really dancing today that I saw, or was it some kind of “bodily relic”, the traces of dances from the 1930s? The answer is a combination of all these – I was affected by what the pensioners did, how they did it and how they talked about what they did. But obviously it was *how* they danced that first puzzled me, opened my eyes and started the whole process of questions and reflections. Without having seen the pensioners dance, I would probably never have perceived the importance of dancing off-beat, outside the timing.

Film and video documentation clearly show the chaos which is quite impossible to describe well in writing. If it is true, as I maintain, that chaos is an essential part of popular dance, then researchers and recorders have only very rarely noted or commented on it, though it must have been present. At best, there have been films of more than one pair dancing the same dance simultaneously;²³ at worst, only one person’s way of dancing has been written down. If more than one person or one pair has been documented, their different ways of dancing have been referred to as different dances or possibly variants, instead of differences in the manner of executing or improvising the same dance within its limitations.

Another reason for the lack of attention to limited chaos is probably that, when one studies cultural expressions, one seeks structure – that is, culture. What happens if culture is chaos and non-structure? Or rather, what happens if chaos is structure? If chaos exists in today’s disco dancing and in sailing, foxtrot or *polska*; could ‘chaos’ be a code word for all forms of popular music-dance in our part of the world? Moreover, which are the limitations of chaos that set a framework for dancing a dance, what are they called, and what is danced?

On a more fundamental and methodological level, the pensioners and their way of sailing have taught me to look for the essentials in how popular-cultural dances are done today, and then to see whether the same basic idea may also have applied to dancing of popular dances earlier, regarding what most people now call folk dances. This means that the sailing pensioners led me to change my focus, from how old dances were probably danced in the past to how we can dance them today, with the general rules about popular dance that appear to be continuous, at least during the last two centuries in Scandinavia. We can say that even if “the dances die”, nevertheless “dancing lives on”, in the sense that the principles or rules of popular dancing are similar although forms of dance are replaced and new fashions catch on.²⁴ Or in Ruth Finnegan’s words, if the paths are not walked on, they become overgrown – which implies, in the case of the pensioners’ sailing, that when people stop learning dances informally, then the dances and music-dance but will soon die out – which applies not only to the pensioners’ dances at hand, but also to any other dances such as disco and rave.

What I realised was that popular dancing is a kind of anarchy or chaos, especially in the relationship between body movements and music, limited by contextual factors such as place, time and social grouping. The locus of *creative chaos* is somewhere between the

²³ See e.g. OKSTAD 2002.

²⁴ NILSSON 1998.

dance's core of movements (such as steps and motifs), the music's metre/pulse and the context's limitations. The chaos is the creative meeting between people, music and dance; while the limitations are in the cultural arenas which, at the same time, make this meeting possible.

In a nutshell, history serves to interest us in dancing, dances and forms, whereas field work is the best and probably the only way to understand why and partly how people dance, or the meaning of dancing. The insight that 'earlier' dancing is in many respects similar to contemporary dancing – despite the fact that different dances are popular at different times – came from field work today combined with historical documents: this is the most important point in this article. If we want to comprehend and acquire knowledge about some feeling in vanished, "dead" dances and what they have meant for the dancers, the only recourse is to study the "living dances". As the Swedish musicologist Owe Ronström writes of dancing, it is possible "to describe how a movement is executed, which body parts are active, etc. But in the end, the combined effect of all this must be *heard* and *seen* in order to be judged, compared and analysed".²⁵

FROM EMPIRICAL CHAOS TO THEORETICAL DISCIPLINE?

Can the sailing pensioners' outlook on dance and dancing help me to understand dance better on a general and theoretical level? This was my question at the beginning of the article, and the answer proved affirmative: they can – at least when it comes to pair-dancing in Scandinavia. Through field work among the dancing pensioners I learned something about dancing today and yesterday. The older people's bodies (how they danced), their memories (what they told me), and their bodily memories (what they danced) opened my mind to the special phenomenon and issue of how dance and music interact. Also thanks to their sailing, I was inspired to investigate what I here call chaos and limitations on the dance floor at popular dance events – and to write my dissertation.²⁶

All kinds of documents (notation, writing, pictures and/or other objects) are historical, frozen fragments of the past. Field work means being in the midst of the flow, and creating one's own contemporary interpretation there – which sometimes later becomes history through the documents created by filming, photographing and writing. History with a big H is not all that has happened, only the part of the past that becomes known through documents or narration. Most of what has happened never becomes known and is lost forever, so History is just the portion of the past selected by researchers, authors, politicians and others, with their own reasons and causes for selection. Behind these choices lie ideologies and theories of the world, about what is good or bad and is worth becoming a part of History.²⁷

Theories exist in our heads and help us to interpret and understand (or prevent us from understanding) what we experience around us or find in the documents. This is true of all academic disciplines. Every subject has its focus and sometimes its favourite theories, which vary through time. Even if the distribution of work between disciplines is useful, I agree with

²⁵ RONSTRÖM 1992. 33.

²⁶ NILSSON 1998.

²⁷ ERIKSEN 1993; 1995.

many others, such as Peter Burke, that the hard and sometimes rigid drawing of borders between the different disciplines is not useful. It does not help us to understand, for instance, the connection between music and dance. The borders are constructed by researchers and academics in order to protect their own territories, not by people who play music and dance, and definitely not by the music or dance itself. Hence, we must cross, and perhaps also remove, disciplinary borders so as to better understand many past and contemporary issues, such as why the pensioners sail instead of dancing the waltz.

What is useful about history and documents is that these sources allow us to see, for example, stability and change across time and space. The focus usually lies on one or the other, most often on change over time and stability in space. But for me, it is obvious that the only continuity is one that changes. Dancing is always there, while the dancers come and go.²⁸ The historical sources tell us which dances were popular, where and when. Through field work, we learn nothing about the history of dance or music, yet something about why and how people use dance to create something together here and now.

If it can be said that History is a box of chosen sources about what happened before which were collected by previous researchers; then field work comprises all that happens around us, from which we must make a selection all by ourselves in order to make the world manageable. If history is "there and then", then field work is a "here and now" which soon turns into documents and becomes history. Thus all disciplines – especially history, ethnology or anthropology, and musicology – need each other, just as they all need, and essentially rest upon, theories about society and culture, and the present and the past.

The sailing pensioners' relationship to dance, music and dancing, their attitudes and narratives, are good examples of how field work provides perspectives on historical and theoretical questions. For instance, the pensioners say that they sail to waltz music and not that they dance the waltz. This exhibits an awareness that sailing is *a way of dancing, not a dance*. It appears that the doing, the dancing of dances to the music, is the important social meaning for those who dance, while the dances I documented during my field work are only frozen historical documents. The fused, momentary entity of people who make music-dance and dance music together is the driving power in the history of dance.

(English translation Jon van Leuven)

REFERENCES

In Danish, Norwegian and Swedish:

- AHLBÄCK, Sven
1989 Metrisk analys. En metod att beskriva skillnader mellan lättyper. In *Norsk folkemusikklags skrifter* nr 4. Oslo.
- ARVIDSSON, Alf
2002 *Från dansmusik till konstnärligt uttryck: Framväxten av ett jazzmusikaliskt fält i Umeå 1920–1990*. Umeå: Sofi/Daum.
- BAKKA, Egil
1978 *Norske dansetradisjoner*. Oslo: Det Norske Samlaget.

- 1982 (1973) *Springar, gangar, rull og pols: Hovudlinjer i eldre norsk folkedanstradisjon*. Trondheim: Rådet for folkemusikk og folkedans.
- BLOM, Jan Petter
 1961 Diffusionsproblematikken og studiet av danseformer. In Klausen (ed.): *Kultur og diffusjon*. Oslo.
 1972 Notasjonsproblemer i folkedansforskningen. *Norveg* nr 15.
 1989 Rytme og metrikk i svensk folkemusikk. En kommentar til Sven Ahlbäcks typebeskrivelser. *Norsk folkemusikklags skrifter* nr 4.
- BURKE, Peter
 1983 (1978) *Folklig kultur I Europa 1500–1800*. Malmö: Författarförlaget.
- EDSTRÖM, Olle
 1989 *Schlager i Sverige 1920–1940*. Göteborg: Institutionen för musikvetenskap.
 1996 *Göteborgs rika musikliv: En översikt mellan världskrigen*. Göteborg: Institutionen för musikvetenskap.
- ELIAS, Norbert
 1991 *Från svärdet till plikten: Samhällets förvandlingar*. Stockholm: Atlantis.
- ERIKSEN, Anne
 1993 Den nasjonale kulturarv – en del av det moderne. *Kulturelle perspektiv* 1/1993.
 1995 Å lytte til historiens sus. Eller: Historie som emne for kulturforskning. *Kulturelle perspektiv* 4/1995.
- ERIKSSON, Karin
 2004 *Bland polskor, gånglåtar och valser. Hallands spelmansförbund och den halländska folkmusiken*. Diss. Göteborg: Institutionen för musikvetenskap.
 1988 *Gammaldans i Norden. Komparativ analyse av ein folkelig dansegenre i utvalde nordiske lokalsamfunn*. Trondheim: Nordisk forening for folkedansforskning.
- FRYKMAN, Jonas
 1988 *Dansbaneeländet. Ungdomen, populärkulturen och opinionen*. Stockholm: Natur och Kultur.
- HOLM, Birgitta
 2004 *Pardans: Med fragment av en kavaljersröst av JP*. Stockholm: Bonniers.
- KLEIN, Ernst
 1978 (1927–1937) *Om folkdans*. Stockholm: LTs förlag.
- LILLIESTAM, Lars
 1995 *Gehörsmusik: Blues, rock och muntlig tradering*. Göteborg: Akademiförlaget.
- LILJEGREN, Margareta
 2004 *Härmtredition och danslärartredition*. In Grönlund–Wigert (eds.): *Röster om danspedagogik*. Stockholm: Carlssons.
- LING, Jan
 1970 (1964) *Svensk folkemusik: Bondens musik i helg och söcken*. Stockholm: Prisma.
 1979 *Folkmusik – en brygd. Fataburen 1979*.
- LUNDBERG, Dan–TERNHAG, Gunnar
 2005 (1996) *Folkmusik i Sverige*. Stockholm: Gidlunds.
 2002 *Musiknologi. En introduktion*. Stockholm: Gidlunds.
- NILSSON, Mats
 1997 *Nordisk Folkedanstypologi. En systematisk katalog over publiserte nordiske folkedanser*. Trondheim: Nordisk forening for folkedansforskning / Rådet for folkemusikk og folkedans.
 1998 *Dans – kontinuitet i förändring. En studie av danser och dansande i Göteborg 1930–1990*. Diss. Göteborg: Etnologiska föreningen i Västsverige.
- OKSTAD, Kari Magrete
 2002 *Rørslemønster i Rørospols. Ein studie av variasjon og distribution i dansesvikten*. Trondheim: Rådet for folkemusikk og folkedans.
- ONG, Walter J.
 1990 *Muntlig og skriftlig kultur: Teknologiseringen av ordet*. Göteborg: Anthropos.
- BONSTRÖM, Owe
 1992 *Att gestalta ett ursprung: En musiketnologisk studie av dansande och musicerande bland jugoslaver i Stockholm*. Diss. Stockholm: Institutet för folklivsforskning.
 1997 *Russindisco och seniordans: Pensionärsnöjen och modernitet*. Stockholm: FoU-rapport nr 14.
- ULVROS, Eva Helen
 2004 *Dansens och tidens virvlar: Om dans och lek i Sveriges historia*. Lund: Historiska Media.
- WELURE, Magne
 1972 *Levande dansetradisjon eller stagnasjon og kopiering? Tradisjon* nr 2.
 1977 *Folklorisme, oppatting av fortida. Rig 1977*.

In English:

- BAKKA, Egil–AKSDAL, Björn–FLEM, Erling
1995 (1992) *Springar and Pols – Variation Dialekt and Age*. Trondheim: The Rff-Centre.
- BURKE, Peter
1984 Popular culture between History and Ethnology. *Ethnologia Europaea XIV*.
1992 *History and Social Theory*. Cambridge [UK]: Polity Press.
1994 (1978) *Popular Culture in Early Modern Europe*. Revised reprint. Scolar Press.
- FINNEGAN, Ruth
1989 *The Hidden Musicians. Music making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FISKE, John
1994 (1989) *Understanding popular culture*. London: Routledge.
- LING, Jan
1997 (1988) *A History of European Folk Music*. Rochester (US): University of Rochester Press.
- NILSSON, Mats
1991 Dance Transmission – A Question of Learning or Teaching? *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33. Budapest: Akadémiai Kiadó.
1995 Let's meet in the beat. In *Dance ritual and music: Proceedings of the 18th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology*, The International Council for Traditional Music, August 9–18, 1994, in Skiernewice, Poland. Warsaw: Polish Society for Ethnochoreology.
2000 Dances of yesterday – dancing today. In *Dans Műzik Kultúr, Folkloro Doğru. Translation Research Journal*. ICTM 20th Ethnochoreology. Symposium Proceedings. August 19–26 1998, Istanbul. Turkey. Istanbul: Boğaziçi University Folklore Club.
- VELURE, Magne
1983 Quoted in *Studia Fennica* 1983: 235.

ZENE ÉS TÁNC – EGY KAOTIKUS TALÁLKOZÁS

Mats NILSSON

A cikk a saját utamról szól, amelyet tánckutatóként bejártam. Először egy néptáncklubban, valamint helyi báltermekben tanultam táncolni. Később etnológiát és folklórt kezdtem tanulni, és a táncot, a táncolást választottam fő témámnak. Diákként hamarosan rájöttem, hogy a valóságban ahogyan odakint a terepen táncolnak, a főiskolára kerülve olyan módon kell rendeznem a strukturálnom, amelyet keresve sem lehet találni kint a terepen. A terepen található kontrollát káoszról a főiskola strukturált rendjébe kerültem – majd újra vissza.

FROM VILLAGE TO FESTIVAL: AN EXAMPLE OF THE CONSTRUCTION OF CANONS OF CORRECT PERFORMANCE

Georgiana GORE

INTRODUCTION

This essay is concerned with an event which occurred in December 1980, at the end of my first year as a researcher-lecturer in choreography and dance at a Nigerian university.¹ As my narrative relies heavily on a variety of documentary sources which I have hoarded since that time, I suggest that it is best viewed as an historical anthropology of the recent past. Archival material has included minutes of meetings, handouts of speeches, a programme, reports, a score sheet, sparse field and other notes, plus film and photography. A further source is memory, in this case my own, as I was an active participant in the event that I am about to recount.

One year after return to Civilian Rule in 1979, a dance festival was held in Bendel State, one of the then nineteen states of the Federal Republic of Nigeria. Ethnic distinctions bolstered by political lobbying had determined this geo-political cartography, and Bendel State grouped the Edo speaking peoples and other populations of the former more extensive Mid-Western State in southern Nigeria's rainforest and delta areas. As a competitive festival this event corresponded to past and current performance structure of folk or traditional dance festivals world wide, which assemble an array of dance groups according to some specified cultural programme or project in one locale for an intense and limited time span. The groups perform for a given duration before an audience composed of a panel of adjudicators, in this case called 'judges', and members of the general public. The overall model for performance is conditioned by the explicit and implicit constraints of the picture frame stage and by west-

¹ I was appointed to the University of Benin, Benin City, when I was in the final stages of my Ph.D. in social anthropology undertaken at the University of Keele, Staffordshire, England (GORE 1982). It is ironic to confess here that the Ph.D. addressed throughout the issue of bodily construction, and yet I was unable at the time to apply my theoretical reflections to the field situation described in this essay.

ern theatrical conventions. These shape performer-audience relations in a face-to-face configuration, as well as fashioning, by more capillary means under the surgical gaze of the judges, both performance dynamics and physical prowess into a normative model of correct deportment. Dance festivals are undoubtedly, as a number of authors have demonstrated,² global events which raise questions concerning the politics of culture and aesthetics. As staged events, they are devices for generating the enactment not only of local, but also of international or transnational canons of correct performance.

Only recently have I come to reflect on this event after encountering, at first or second hand since my return from Nigeria, similar festivals in Hungary, Croatia and Norway. Exchange with colleagues from the International Council for Traditional Music's Study Group on Ethnochoreology, inspired further reflection on questions my then Nigerian colleagues also had on preservation, authenticity, transformation, commodification, folklorisation, and standardisation of traditional dance.³

The questions that I am prompted to ask, are concerned less with the politics of cultural heritage, representation and identity, which I nonetheless address to set the scene, than with the competitive dimensions of the festival and their effects on bodily construction and experience. I suggest that the staging of this festival established a network between centre (the city with its state institutions) and periphery (village) for the circulation of canons of correct performance and norms of correct deportment.

Though I shall not address this issue, I wonder also whether these mechanisms build upon other historical precedents for the transmission of collective movement activities promulgated during the British colonial regime.

FESTIVAL OBJECTIVES AND CONTEXTS: PRESERVATION, PROMOTION AND PROFESSIONALISATION OF DANCE PRACTICE

In the wake of Festac 77, the first Pan African Festival of Arts and Culture, and in the spirit of Edo traditional festivals – *ugie* – which aim to bring entertainment and joy, the Bendel State Festival of Arts and Culture, or Festival of Dances as it was also called, was held in Benin City, Nigeria, from the 15th to the 20th December 1980. Seven years after the previous Arts Festival held in the state capital, and supposedly the first of a series which never materialised due to lack of funds, this festival was an innovation. It was a competition, designed, from the Bendel Arts Council's Chief Cultural Officer's perspective, to cultivate greater appreciation of Nigerian Arts and Culture, to 'improve the standard of the performing arts in Bendel State',⁴ and to foster professionalism, more particularly in relation to Nigerian dances so that they would gain international recognition.

"The need for improving the standard of Nigerian dances to the extent of making them interesting and acceptable nationally and internationally as a form of good entertainment.

² BUCKLAND 2002.

³ The essays in the collection *Authenticity. Whose Tradition?* (FELFÖLDI-BUCKLAND 2002) cover most if not all of these topics.

⁴ IMORU 1980. 7.

and as a symbol of the people's way of life is not in dispute. If we, as people have any culture to sell to other peoples of the world we need to discover it, know it, improve upon it in order to enhance its chances of acceptance. Our goal is towards professional growth in the area of the performing arts.

We must realise that the world is becoming smaller everyday. The widespread dissemination of knowledge in the printed media, radio and TV is a dynamic force in the process. What we have to offer to others must be ours or nothing else. Our dances are good and powerful. Should we now have the chance to rule other nations of the world the way the early colonial masters did, what superior culture, language or technology do we have to sell to them?"⁵

Dance, and in particular traditional or folk dance, has often been used in the service of a nationalist or nation building agenda as in, for example, the former Soviet countries, Latin America or Wales;⁶ and 'Bensfac '80', as the festival came to be known, was no exception. It was explicitly designed to promote Nigerian cultural identity in the face of foreign influences, a fact highlighted by the State Governor in his speech during the Opening Ceremony.

"In addition, it should be mentioned that this festival is very relevant at a time when our arts studies and rich cultural heritage are being gradually threatened by the erosion of limitless foreign influence from the eastern and western countries of the world. The incursion of foreign influence has been a most undesirable trend and if unchecked, could expose our population more to unacceptable outside influence than to our highly treasured rich cultural environment."⁷

In order to situate these statements framing the festival's objectives, we should recall that it was taking place twenty years after Nigerian independence from British colonial rule, and, only one year after the return to civilian rule and democracy after more than a ten year spate of military regimes. We should also not forget that, Benin City, the capital of the ancient Benin or Edo Kingdom, has been internationally renowned since the end of the nineteenth century for its artistic heritage, and more particularly for its bronzes, displayed in the museums of three of Europe's capitals, London, Vienna and Berlin,⁸ and in the Nigerian Museum in Lagos.

While the preservation and revitalisation of Nigerian and more specifically Edo 'intangible cultural heritage', to use UNESCO's more recent terminology,⁹ were the explicit state agenda, the festival also clearly aimed to foster state unity by bringing together 'cultural

⁵ IMORU 1980. 7.

⁶ DAVIES 1998; MANERS 2006; SHAY 2002.

⁷ ALLI 1980. 2.

⁸ A grand exhibition of Edo art, *Benin, 5 Centuries of Royal Art*, curated and first shown in Vienna's Museum für Völkerkunde (Museum of Ethnology) in the first half of 2007 (8, 05, 2007–3, 09, 2007), is currently at the Musée de quai Branly in Paris for three months (2, 10, 2007–6, 01, 2008), before going to Berlin's Ethnologisches Museum (7, 02, 2008–25, 05, 2008) and the Art Institute of Chicago (2, 07, 2008–21, 09, 2008). For a detailed press release of the French exhibition, see http://www.quaibrany.fr/uploads/media/DP_BENIN_21082007_ENGLISH_corrige.pdf.

⁹ See UNESCO's web site for the current convention on the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=EN>

groups' from each of the state's nineteen Local Government Areas (LGAs), even if the competitive aspects potentially or actually created a certain amount of inter-ethnic rivalry.

Moreover, I speculate that the festival by giving visibility to Bendelite culture, may have provided political leverage in the context of ongoing tussles for a healthy share of the nation's new found financial resources from oil, even if the stated political purpose of the festival was to focus 'attention on the need to promote, conserve and present Nigerian arts to the inhabitants of this State and in fact the entire nation'.¹⁰

THE EVENTS COMMITTEE AND THE FESTIVAL'S ORGANISATION: AN INSIDER'S PERSPECTIVE

In October 1980 I was appointed by the Bendel Arts Council, the overall festival organisers, 'as a member of the Bendel State Festival Sub-Committee for Bensfac '80 (Dance)',¹¹ renamed the 'Events Committee' in the festival programme. This body was responsible for most major decisions concerning the organisation of the performance and adjudication aspects of the festival. These decisions included: selecting the venues, appointing the 'judges', that is, the adjudicators and other personnel such as announcers and time-keepers, as well as fixing their fees. The Committee also determined the adjudicating process, and designed the device so central to its procedures, the 'score sheet'. The Committee was in effect in charge of the smooth running or coordination of the festival, which was a series of timed and evaluated performances occurring over four and a half days. Organising the event was no mean feat as the festival aimed to bring together ninety five performances, each of the nineteen Local Government Areas being expected to present a dance in each of the following five categories: 'Maiden dance', 'Acrobatic dance', 'Ceremonial dance', 'Ritual dance', and 'Masquerade dance'. Chosen prior to the Committee's appointment, they corresponded to the mode of categorisation which had been commonly retained in festivals throughout the country, and to general distinctions in dance form and function.¹² To me, they sometimes appeared somewhat arbitrary as performances in different categories displayed strong similarities, especially when it was the same group performing different dances. For example, some of the ceremonial or ritual dances included masked performers, other ceremonial dances were performed by young girls, though too young, I assume, to be maidens.

This is not the place to debate the politics of ethnography and the construction of ethnographic knowledge, but suffice it to say that my perspective was no doubt, and perhaps still is, contaminated by my involvement in the festival's organisation. I should add that my appointment to the Events Committee amazes me more today than at the time. It had, however, a rationale in that I was the only Lecturer-Researcher in Choreography/Dance in the De-

¹⁰ ALLI 1980. 1.

¹¹ Letter of 14th October 1980 from R.D. Dere, Secretary, Dance Committee, "BENSFAC '80", Bendel Arts Council.

¹² I have never managed to identify who first established these categories, and what relation they have to local linguistic categories. This would not be a simple task as Nigeria has over four hundred linguistic groups. I suspect that this mode of classification was derived from categories commonly used in English to distinguish traditional or folk dances, as well as from local distinctions.

partment of Creative Arts at the University of Benin, and a figure already identified by the Arts Council, even if my knowledge of Nigerian dances was still limited. Had I not been a member of the Committee I would certainly not have had direct access to the decision-making and other processes which gave rise to the festival's organisation, including the adjudicating process. At the time it did not occur to me that this experience would later become interesting ethnographic material. I was then still concerned with salvage ethnography, and aimed to undertake extensive research into traditional dances and their modes of transmission, while not neglecting other manifestations of dance. It is fortunate however that I then knew intuitively, perhaps through my work on Foucault,¹³ that all documents can be made to tell a story, and that I kept all material related to the festival and its organisation. These included an undated report that I wrote after the festival in my capacity as Chief Judge of Maiden Dance, a further honour bestowed on me during one of the Event Committee meetings, even if I was never entirely comfortable in the role.

THE FESTIVAL FORMAT AND CONSTRUCTION OF CANONS OF CORRECT PERFORMANCE

To recapitulate: the performances by the 'cultural groups' were held over four and half days beginning on the 16th December and ending at midday on the 20th. In each category of dance there were in principal nineteen performances lasting over a day and a half, although in most categories some of the groups failed to appear (for example, three in Maiden dance). The sessions lasted three hours each, and each performance was confined to a slot of fifteen minutes, the time being monitored by a time keeper with stop watch and whistle to indicate both to the dancers and judges the end of the presentation.

In the end there were two performance venues in which the groups appeared simultaneously: the Ogebe Stadium tennis hard courts which hosted an international tournament every year; and the area in front of the Exhibition Centre, a large hall in the centre of town by the palace of Benin's Oba (king). This was felt to be the best performing space by the judges of Maiden Dance, as it was the more traditional setting and attracted a passing crowd, who had no prior knowledge of the performance. The two spaces could not have been more different. Ogebe stadium created a self-contained, clearly delimited and concrete floored large space which accommodated quite logically Acrobatic and Masquerade dance, and provided the audience with raked seating on several sides. The other venue, hosting Maiden, Ceremonial and Ritual dance, was an improvised, earth floored space in which a canopy and table were placed to accommodate the panel of judges, with chairs aligned behind them for the audience, who also sat on the small encircling walls or stood around on the street side. The openness to all that went on outside caused some excitement when the sale of imported rice from lorries degenerated into rioting, hardly conducive to competitive festival dancing, but more akin to the 'heat' generated by some traditional festival activities. In both venues, the judges were on one side at a table and this largely determined the performers' focus, use of space and general staging of the dance.

¹³ GORE 1982.

Temporal organisation and spatial orientation were thus defined the same way for all groups irrespective of dance category, although some groups, especially the masquerade dancers, tended to take more liberties in their use of space, with less concern for the judges' position.

THE SCORE SHEET

The basis for the adjudication process was a score sheet, which provided the judges in each dance category with an identical set of eight parameters against which to evaluate the dances. Initially designed by Bendel Arts Council personnel, the Events Committee redesigned the score sheet to give it greater general coherence. The first version was felt to be 'based on arbitrary criteria and on Western aesthetic principles and concepts of theatre and dance' (Chief Judge's Report on Maiden Dance Category of 1980 Bendel State Festival of Arts and Culture: 4). This was hardly surprising as a number of the Council's senior officers had been trained in the English or Theatre Arts Departments at the University of Ibadan, an institution affiliated at its inception to the University of London, and established along British lines, with drama or theatre studies being fostered initially in the English Department.

After the reconfiguration of the score sheet, there remained three criteria from the original version, and each of these was allotted two points. Together they constituted a kind of conceptual cluster of 'entrance', 'exit' and 'time', which I find interesting today. While not significant in terms of the marks that they represented, I suggest that they belonged to Western theatrical aesthetics in which the dancing is clearly framed and separated from the quotidian. This cluster may indeed belong to a disciplinary schema imported by Britain and its various institutions including the cultural and educational – into the Nigerian context. I am not convinced that the other new criteria better represented local dance aesthetics, but they did include significant elements such as the importance accorded to musical accompaniment and harmony of movement. It is important to mention that the score sheet was written in English, the Nigerian lingua franca, and I have no record or recollection of attempts to find English equivalents to local notions.

The new criteria were grouped into five broad categories, appearing in the following order on the score sheet as read from left to right: 'Movement', 'Patterns in Space', 'Style', 'Costume' and 'Musical Accompaniment'. These were then broken down as follows:

- Movement (ten points) was evaluated according to 'Technique', 'Solo/Group Rhythm', and 'Harmony of Movement'.
- Patterns of Space (ten points) became 'Shape' and 'Composition'.
- Style (ten points) referred to 'Cultural Originality' and 'Creativity'.
- Costume (four points) stood on its own.
- Musical Accompaniment (ten points) included 'Harmony/Melody', and 'Relationship between Music and Dance'.

The total number of points for each group was potentially fifty, which no group in the Maiden category achieved. The top three scores ranged from 37.6 points to 37.1 points, and the lowest 22.8 points. The three winning groups (from first to last, Ndokwa, Burutu and Oredo, that is, Benin City) were explicitly ranked in the final results sheet for all the dances.

categories, as the first three overall winners of the Festival were calculated from the top three in each category. However, only the winner in each category, and the three overall winners were rewarded with trophies. What I should have mentioned earlier is that there were five judges per panel, each with a Chief Judge supposed to be 'professionally inclined',¹⁴ difficult to achieve when at the time there were few if any 'professionals' in dance, that is, people earning their livelihood through their artistic expertise. In fact, three out of the five Chief Judges were lecturers in the University of Benin's, Department of Creative Arts.

By correlating scores with performances in the various dance categories, it would be interesting, at this point, to glean whether any identifiable aesthetic parameters emerge common to the best and common to the worst performances, as evaluated by the judges. This is an impossible undertaking, since I have no photographs or film of the Maiden Dance competition (although I have much information concerning the scores), while I have only audio-visual material of the performances in the other categories and no detail of those scores. I would have liked to demonstrate how the 'canons of correct performance' are constructed through positive evaluation of a certain aesthetic. The discourses of the judges and Events Committee members before, during and after the festival, indicate that this would combine faithfulness to tradition in performance with the requisite characteristics of modernity as exhibited by technical competence, group co-ordination, clear timing, good spatial organisation, and so on.

It is obvious that the festival formats performance through both material constraints and normative evaluation. I wonder, moreover, whether these devices, as translated in the experience of rehearsal and performance, and as exhibited to others through performance and rehearsal, effectuate an embodied inscription which is more insidious, and which extends beyond the festival context into the daily lives of those involved in the cultural groups, and perhaps even those of the villagers.

THE DIALECTICS OF VILLAGE AND FESTIVAL: RELAYING CONCEPTS OF SPACE AND TIME, AND THE CREATION OF A COMMON PHYSICAL LINGUA FRANCA

In the months preceding the Festival, the real hard work of training was accomplished to meet the competitive requirements of the performance. Field Officers from the Bendel Arts Council went into the Local Government Areas and, with the help of the local communities, organised competitive heats to determine which groups should go with what dances, to Benin City for the Festival. The Officers were involved in briefing the groups as to the competitive nature of the festival and the exacting performance requirements. As I had no knowledge of this process until it was too late to undertake fieldwork, I cannot provide details of the training undergone by the various cultural groups, nor of the organisation of the heats and the adjudicating processes. I can only assume that the initial score sheet provided the aes-

¹⁴ Quote from "Minutes of the Meeting Held on Friday 28/11/80 by the Sub Committee on Dancing for the 8th Bendel State Festival of Arts and Culture at the Bendel Arts Council, Benin", p. 1.

thetic frame for 'grooming' the various groups in each Local Government Area. Those groups, I assume, were later informed of at least the crucial elements of the final score sheet such as the time limit, importance accorded to costume, musical accompaniment, and spatial aspects of the dance.

Nonetheless, I have begun to speculate on the effect of this onsite 'grooming' in the village into norms of performance which did not necessarily conform to local conceptions of traditional performance. In the latter for example, performances were often in the round in the village square when a defined space was required, or in processional form through the village. The dances would not last for a specified time, and certainly not for a maximum of fifteen minutes, but continue for the necessary duration, depending on the occasion of the dance, and other social, cultural or personal criteria. While competition between performers may have been endemic, the group as a whole would not have been subjected to the intense scrutiny of a panel of judges, although all those present would have been judging the dancing and individual performances.

I wonder today if the 'disciplinary' format of the festival constructs canons of correct performance and norms of correct deportment – a kind of physical lingua franca. Certainly the festival's 'disciplinary' format contributes to constituting subjectivity and a form of individualism characteristic of modernity through processes of embodiment achieved through repetition in rehearsal, public exposition and evaluation during performance. Moreover, bodily construction, use of space and time in performance surely cannot be contained to that context, but must seep into other areas of lived experience. These remarks are mere speculation. I wanted, nonetheless, to extend the notion of cultural and artistic politics beyond discussion of national, regional or state agenda, to include consideration of the experience of the lived bodies of those who are co-opted into cultural or artistic performance in a postcolonial nation state.

REFERENCES

- ALLI, Ambrose
 1980 An address delivered by the Governor, Bendel State, Professor (Chief) Ambrose Folorunso Alli on the occasion of the official opening of the Bendel State Festival of the Arts and Culture, on Monday, 15th December, 1980. Benin City, Nigeria.
- AULL DAVIES, Charlotte
 1998 'A oes heddwach?' Contesting Meanings and Identities in the Welsh National Eisteddfod. In F. Hughes-Freeland (ed.): *Ritual, Performance, Media*. London, Routledge, 141–159.
- BUCKLAND, Theresa Jill
 2002 Multiple Interests and Powers: Authenticity and the Competitive Folk Dance Festival. In L. Felföldi and T. J. Buckland (eds.): *Authenticity. Whose Tradition?* Budapest, European Folklore Institute, 70–78.
- GORE, Georgiana
 (1980) Chief Judge's Report on Maiden Dance Category of 1980 Bendel State Festival of Arts and Culture. Benin City, Nigeria (Unpublished document).
 (1982) *The Social Topography of the Human Body*. Staffordshire, England: Keele University, Unpublished Ph.D. Diss.
- IMORU, Aig
 1980 Foreword. In *Bendel State Nigeria Festival of Arts and Culture Programme*. Benin City, Nigeria. 7

MANERS, Lynn

2006 Utopia, Eutopia, and E.U.-topia: Performance and Memory in Former Yugoslavia. In T. J. Buckland (ed.): *Dancing from Past to Present: Nation, Culture, Identities*. Wisconsin, University of Wisconsin Press, 75–96.

(1980) Minutes of the Meeting Held on Friday 28, 11, 80 by the Sub Committee on Dancing for the 8th Bendel State Festival of Arts and Culture at the Bendel Arts Council, Benin. Benin City, Nigeria (Unpublished document).

SHAY, Anthony

2002 *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation, and Power*. Connecticut, Wesleyan University Press.

FALUBÓL A FESZTIVÁLRA: A MEGFELELŐ ELŐADÁS KÁNONJÁNAK MEGTEREMTÉSE

Georgiana GORE

1980-ban, amikor az első évemet töltöttem Nigériában, felkértek Bendel Állam Művészeti és Kulturális Fesztiváljára a „leánytánc zsürielnökének”. A Bendel Állam Művészeti Tanácsa által rendezett fesztiválra a fővárosba, Benin Citybe, az állam tizenkilenc önkormányzati körzetéből a karácsonyi szünetben egy hét alatt közel száz táncsoport érkezett. Minden csoport az öt tánckategória (rituális tánc, ünnepi tánc, jelmezes tánc, leánytánc, akrobatikus tánc) egyikében indult. Az esemény során rögzített néprajzi anyagra, valamint az 1980-as évekből származó vonatkozó forrásokra támaszkodva azazal a kérdéssel foglakozom, hogy a tánc szerkezetének, színpadra alkalmazásának és előadásának Európa-centrikus felfogása hogyan hatotta át a fesztivál minden részét, a próbáktól és kiválasztástól kezdve a bemutatkozásokig, és a díjak odaítélésig, és hogyan közvetítették ezt a Művészeti Tanács munkatársai egy olyan intézmény képviselőjében, amely maga is brit mintára jött létre.

NORDIC STRATEGIES IN FOLK DANCE TRANSMISSION

Egil BAKKA

I am very happy to be part of paying this tribute to a very dear and highly esteemed friend and colleague. I remember our long talks 20–30 years ago, when we tried to compare the Hungarian and Nordic/Norwegian situations with respect to organised folk dance activity. This was an attempt to try and get to know each other's cultural background at the beginning of our cooperation. In some way, this contribution is a continuation of our exchange. This article is an attempt to survey some of the main directions within the organised Nordic folk dance movements of the 20th century. This article is made possible by a large Nordic project that I have been working on together with a group of folk dance researchers for the last 7 years.¹ We have been writing the history of folk dance as a discipline in the Nordic countries, and a rather large book is now being printed. I have taken this opportunity to draw upon the work on this book and project, benefiting also from my colleagues' work, to construct this survey of main trends and tendencies.

I propose that approaches to folk dance need to be understood as strategies situated deeply within the influence of the general political situation, internal ideology and external hegemonic ideas on dance, movement and body. I will try to give a few quick impressions of what I consider to be the dominating features in the situation and role of folk dancing [in the Nordic countries], by presenting and discussing a few examples of discourse. In this way I construct my own personal impressionistic draft, which I hope will be challenged and expanded on by my colleagues.

¹ The authors are: Anders Chr. N. Christensen, Henning Urup (Denmark), Andrea Susanne Opielka (Faeroe Islands), Gunnel Biskop, Petri Hoppu, Pirkko-Liisa Rausmaa (Finland), Ingibjörg Björnsdóttir, Aðalheiður Guðmundsdóttir, Sigríður Valgeirsdóttir (Iceland), Egil Bakka, Kari Margrete Okstad (Norway), Göran Andersson, Mats Nilsson (Sweden).

BEGINNINGS

The first events and initiatives that signalled the start of an organised folk dance revival movement in the Nordic² countries happened in the 1880s and 1890s. In 1883 a dance group of Swedish students in Uppsala called *Philochoros*, applied for funding for an expedition to the Swedish countryside to collect folk music, folk songs and objects connected to folk dance and customs. They argued that the Swedish countryside had a wealth of national song, music and dance that needed to be saved before all would be lost. As far as we know, *Philochoros*, founded in 1883, was the first folk dance group established in the Nordic countries. At the turn of the 19th–20th century they toured Sweden, Finland, Denmark and Norway with success, had decisive impact and have been functioning continuously ever since.³

In the Finnish countryside two teachers, Nils Oskar Jansson (1862–1927) in Kimito and Viktor Allardt (1862–1922) in Lapträsk, learned or collected dances from elderly people in their own communities and helped transmit them to local young people already in the 1880–90s.⁴ In Norway, fiddle playing competitions started in the 1880s, and then in 1898 dancers were also allowed to compete. Around this time the first known folk dance courses were organized in Oslo and in Bergen.⁵ In Denmark there was folk dance activity outside of Copenhagen before the Association for Promoting Folk Dance was founded there in 1901.⁶

THE BROAD ORGANISED MOVEMENT – IDEOLOGIES OF SOCIAL DANCING

During the first three decades of the 20th century, basic organisational structures for folk dancing were established in the Nordic countries. A system for Nordic cooperation was in place through the so-called “stemne” a kind of Nordic festival which emphasised social programs and mass performances, the first of which was held in Stockholm in 1920.

It seems that associations were established within or close to the capital cities, which became the arenas for the leading, mainstream folk dance activity. *Foreningen til Følkedansens Fremme* (FFF) (the Association for Promoting Folkdance) was established in Copenhagen 1901. In Helsinki/Helsingfors the *Suomalaisen Kansantanssin Ystävät* (SKY) (Friends of Finnish Folk Dance) was established in 1901 and began as bilingual; but then in 1906, *Föreningen Brage* was established for Swedish speaking Finland. In Norway, *Bondeungdomslaget in Oslo* was Hulda Garborg’s arena for introducing the song dance in 1902. In some of the organisations folkdance was the main activity; others had a broader range of activities with folk dance as only one of many. In the following decades national or-

² I will restrict myself to Denmark, Finland, Norway and Sweden. Since Iceland and the Faeroe Islands have had developments quite different in several ways, I found it too complicated to include them in this brief, rather general draft. Their omission is mainly due to space limitations here – it should be noted that they are part of the book and have very interesting histories.

³ ANDERSSON 2007. 309–318.

⁴ BISKOP 2007. 333–342.

⁵ BAKKA 2007. 352–356, 501.

⁶ CHRISTENSEN 2007. 347–351.

ganisations took up folk dancing, some of them were youth and sports associations, other organisations specialised more on folk culture and folk dance. By about 1920 folk dancing had gained widespread popularity, and the activity which developed, was built more and more upon dance material published in manuals. The dances in these manuals fairly soon became established as common national repertoires. The publishing was fairly centralised and was the work of one or a few persons. This gave the publishers a firm hand on the development of repertoire and teaching methods for folk dancing well into the second half of the 20th century.

A quotation from a leading folk dance ideologist in Denmark, Svend Clemmensen, published in 1944, gives a good idea of several basic attitudes on folk dancing in this period: "A folk dance should never seem 'put on' or refined, it should be plain and natural in positions as well as in movement, and consequently mirror what it really is – an expression for healthy joy of life. Shouting and stamping like mad while dancing do not make folk dance more enjoyable. On the contrary, dance with careful movements, keeping strictly to meter and steps, without letting it influence dancing naturally, gives the result of a dance that can please the dancers and one may even please onlookers who may be there and give them an experience of beauty that may make them join the dancers some day".⁷

The idea of folk dancing as primarily social dancing underlies the excerpt: it is for the pleasure of the dancers and if it pleases onlookers, the point is, that it may make them want to join in as well. Folk dancing was seen as first and foremost for the dancers' own pleasure. A simple, natural but disciplined dance was another ideal. The polemic edge one can sense, could be against the ballet masters and the dance teachers who were important agents in the field of dance in Denmark and it is possible that they represented the refined and not 'natural' in the eyes of folk dancers. This kind of discourse implies a certain attack on particularly the fashionable social dances of the day. On the other hand there is also a hint of disapproval of undisciplined unruly behaviour which may point a finger at adversaries within the folk dance movement and at rural, traditional dance parties. Clemmensen wanted to put folk dancing safely between the two dangerous extremes of the too refined and the undisciplined.

The leading figure in the Norwegian folk dance movement was Klara Semb (1884–1970). In the 1948 edition of her manual, the discourse is based on similar attitudes: "Figure dances will cultivate [the dancers] when they are performed graciously and precisely as they should be, with all the small and grand curtseys, with precise claps and stamps, with good posture and with full control of one's body, which the old people valued so much. You learn to carry yourself well, to be light on your feet, to be quick in rotations and turns and to be precise. You cannot be slow in a figure dance. Each note has its step, every bar its turning, all claps and stamps must come in the same moment".

"The dances presented here, I have, with few exceptions, collected and written down on my travels throughout the country. Nothing has been changed in those dances. I have written them down exactly as they were danced by the old people from whom I learned them. It is only the liveliness and high spirits of the cheerful dances and the grace and dignity of the more serious ones, which I have not included. Not even in the king's castle would

⁷ URUP 2007. 410.

they carry themselves more gracefully in dance, than did those old country people who danced for me.”⁸

Semb argued first and foremost for discipline and graciousness, referring to the traditional material she collected. She tries to defend folk dancing as being civilised and cultivated, against the urban picture of folk dance as simple and vulgar. Dance teachers in Norway were not as respected, as in Denmark. When Semb elsewhere warns against “refined grace”, it seems she is criticising fellow instructors whom she feels are emphasising precision and unity of performance, at the cost of individuality in social dancing.

A leading folk dancer in Norway in the 1920s, Johs. A. Dale, commented on a trip his dance group made to give a performance, “It seemed that people liked it [the performance], and then came the best part: everyone present joined in a large circle, dancing and singing. Certainly there were even more irregular steps here, than on the stage, but it was the people who were dancing, and the people do not dance by the books. It did not matter, for here we found the spirit needed if the dance is going to thrive. The dance had made its way from the stage to dance floor”.⁹

Even if folk dancers did give many performances which probably required more practice than pure social dancing did, there was definitely a strong discourse and ideology according to which social dancing took precedence, and there was a lot of social dancing in youth clubs and folk dance clubs. During the early 1920s Semb published the first Norwegian folk dance manual. Many of the dances she published had, for more than a decade, been taught without written sources. The instructors saw the need for a book, and for teaching ‘the correct version’ of dances. We cannot really even interpret Dale’s comment that ‘the people do not dance by books’ – as resistance against having the books. The battle was rather over who would be the rightful publisher and what the correct versions of the dances were. There were also discussions on how representative the manuals were, since for instance, the old couple dances of Norway and Sweden were for the most part not included.

A key Danish folkdance collector and teacher, Jens Chr. Krogh (1892–1970) looked back on his work: “When I collected dances from Morsø some 10 years ago, most of them were almost forgotten. My informants were at that time between 70–80 years old. Now most of them have long since passed away. I still remember how they enjoyed showing me the dances. Their eyes were shining and the spirit of their young days sparkled in their expression as they turned to the old rhythms. It was a natural matter for them to dance, and it is just this naturalness in their expression that we should imitate, then our dance will come out right. The first duty of a folkdance leader is to get the technical aspects of the dance in place. Thereafter it is just as important to make the character of the dancing come as close as possible to the way the old people were dancing. We should be worthy imitators of the old people, something that cannot be learned from a book, but only by seeing the dance. Quite another matter is whether the form of the dance presented in the manual is correct, many things have influenced this, but there isn’t space for that discussion here. During the collecting of the large body of material for such a manual, one ends

⁸ BAKKA 2007. 513–516.

⁹ BAKKA 2007. 520–521.

up with far too many variations in the same dance. They can even be different from one community to the next."¹⁰

IDEALS ON MORALS AND POPULAR ENLIGHTENMENT

Petri Hoppu suggests that there were two motives for promoting folk dance in Finnish youth associations – nationalism and morals. Modern ballroom dancing was not only foreign but also immoral. Nationalistic and moralistic ideologies were spreading among folk dancers from ideological organisations. Most early folk dancing in Finland happened within such organisations. For a long time Finnish speaking youth associations had serious problems with how to relate to dancing.¹¹

“Nationalism was very strong within the Finnish speaking folk dance movement all through the 20th century. It is particularly interesting that even the communist youth movement was influenced. A very important reason that the communists favoured folk dancing in the 1950s was that it was seen as an opposition to the influences from American culture.”¹²

“We all need diversion and fun alongside of idealistic interests and daily work. Particularly young people yearn for that. It is wrong to deny young people pleasant and developing diversion, which dancing is, when performed correctly and within certain limits. Instead of the mechanical, not often aesthetical and even unsuitable, ‘fashionable dances’ – the shim-mies and foxtrots borrowed from Negroes and other savage people – let us use our simple but fresh and pleasant folk dances in youth associations. Let us dance them if possible out of doors, or at least in a room without dust and never at night. In this way perhaps we can dance”.¹³

“Let us dance folk dance! Folk dances originate from the people, and they shall be given back to the people, where they belong. We should give up borrowed, worn ballroom dances and instead use our own.”¹⁴

Henning Urup refers to an article entitled “Dance in the Service of Popular Education” by the founder of *Foreningen til Folkedansens Fremme* (FFF) ([Danish] Association for Promoting Folkdance) upon their ten year anniversary in 1911. [Here Otterstrøm] stresses dance as being a means of promoting health and cleanness in the life of the people and that dance movement should be a natural expression of their moods. In this, [Urup writes] there is probably also a reaction against the modern couple dances which showed up in Denmark just after 1900 and which the folk dance movement saw as foreign and corrupting for Danish culture.¹⁵

The early, organised folk dance movement was opposed to the fashionable social dancing of the period, the dance schools, and even more to the modern Afro-American dances

¹⁰ CHRISTENSEN 2007. 434–435.

¹¹ HOPPU 2007. 344.

¹² KURKELA 1986 in HOPPU 2007. 345.

¹³ RAUDKATS 1931 in HOPPU 2007. 344.

¹⁴ NÖPÖ 1912 in HOPPU 1944.

¹⁵ URUP 2007. 406–420.

which appeared in this period. The old, rural and national values were seen as alternatives to the newer, urban, imported culture. This position was based in ideas about protecting heritage and building national identity.

This position was, however, also related to another perspective, the moral one, with particular reference to the Afro-American inspired dances. Plenty of critical judgements have been passed on ordinary popular dance events, both urban and rural, throughout history. Many of the organisations established for popular enlightenment saw ordinary, popular dancing as the enemy. The opinion was that popular dance events included drinking, fighting, unruly behaviour and sexual temptations. Such organisations claimed it took young people's interests away from serious organisational work. For the folk dance movement it was important to find a morally safe position. A certain distance was needed from the ordinary, popular dance events and the repertoire there. Inventing traditions very easily gave this distance automatically. An acceptable cause was that of [saving] dance forms which were about to die – in particular those dances that were not straight-forward couple dances – which provided a contrast to the couple dances which dominated at ordinary dance parties in the early 20th century. [The editor assumes that 'ordinary' and 'popular' here, refer to 'non folk dance'. S.F.]

Connected to this was the modernist idea that folk dancing could serve popular enlightenment and improve social life. Of course this ideological framework had a decisive influence on teaching strategies. The dances selected were clearly structured, not too simple and not too improvised. Emphasis was placed on precise, careful and correct movements with elements performed in a fixed order. There wasn't much argument in favour of elitist approaches focused on advanced technique or soloist presentation. The priority was to make it possible for everybody to participate, a democratic egalitarian approach which favoured mass participation rather than soloist presentations. The teaching was based on the way dances were described in authorised manuals, and was addressed mainly to all the dancers in the group. Corrections and advice to individual dancers were not very common. They aimed for a balance between dancing that was disciplined and civilised, though still natural and lively, but neither too refined and stilted, nor too unruly and uncivilised.

INVENTED TRADITIONS

A difficult and at times controversial question for some in the Nordic folk dance movement has been the 'invented traditions'. There were two such traditions.¹⁶ The oldest are the choreographed 19th century theatre dances from the Opera Ballet in Stockholm. Others are the similarly choreographed (rather than collected) dances, which through Philochoros and the early folk dance manuals became the core of the national Swedish folk dance repertoire in the first part of the 20th century. Axel Österlöf was a member of Philochoros and in 1897 he published the first folk dance manual in the Nordic countries which was based mainly on Philochoros' repertoire. In 1943 he looked back on his work: "It cannot be denied that some

¹⁶ Within the Nordic folk dance repertoire, there were also a small number of other individual dances which had been composed rather than collected.

of our folkdances cannot claim to be considered as real folk dances. The age and tradition, which one must admit belongs to other dances, does not belong to those. It can be proved that they are not very old, and additionally many of them are considerably distorted. With this, however, it cannot be said that they have lost all of their value. The main point is that, in spite of the errors mentioned above, they still convey a certain understanding of the dance life in the Swedish countryside in the old days and may inspire further research in the field. Philochoros was perhaps not wrong when it took the dances as they were given to them and let scientific research deal with their cultural status. Philochoros' efforts were on another level: to refine the dance – and perhaps we can say that the association has still kept this as its main aim".¹⁷

Another tampered tradition was Hulda Garborg's invention of a Norwegian song dance based on traditional Faeroese dance. Garborg borrowed some steps and principles from Faeroese dance and adapted them to Norwegian ballads and songs. Österlöf in his discussion is slightly apologetic, without in any way discarding the material. This is fairly typical of the attitudes in the mainstream Swedish folk dance movement. The Norwegian song dance was promoted as the most valuable genre of the greater Norwegian folk dance movement, and claimed to have educational and liberating effects on rural youth.

Both such invented traditions (the Philochoros repertoire and the Norwegian song dance) were questioned and discussed in the 1920s, but they were successes in the organised folkdance movement, and both spread to the other Nordic countries, more so than any distinctly traditional material.

THE 1970S – A NEW LEASE ON TRADITIONAL DANCING

The 1970s saw radical changes in the outlook on and approaches to folk dance in the Nordic countries. There were general trends, inspiration from the folk music revival in the British Isles, the 'green' wave of interest in environmental protection, the trend of moving to the countryside, the hippy culture, the protests against the European Union and student revolts.

"In harmony with other events in society, like the 'green wave', the 'leftist wave' and 'new rock music', interest grew among folk musicians and folk dancers for finding the 'true history', for finding out how the music 'actually' sounded and what was really danced before [folk] music and dance were institutionalised by organisations."¹⁸

The book which has provided the basis for this article sees the new initiatives, the new perspectives and new organisational entities that came out of the 1960–70s; as different from the earlier folkdance movement. We refer to it with the keyword *neo-traditionalism*. In several ways, most of the authors of the book had their point of departure in this period, and were more or less inspired by or advocates for the new wave.

From the 1960–70s onwards, young people with a background in folk dancing entered universities and wanted to make their interest in and knowledge about folkdance benefit from their studies and vice versa. They studied folkloristics, ethnology, social anthropology,

¹⁷ ANDERSSON 2007. 531.

¹⁸ NILSSON 2007. 245.

musicology, etc. and wrote essays and dissertations on folkdance within the framework of a variety of disciplines. They had to do fieldwork on traditional music and dance, and many of them had striking revelations that deeply influenced them. It also inspired them to reconnect the folk dance revival with traditional culture. The fieldwork activity and contact between traditional culture and the revival movement which peaked in the early twentieth century and then slowed down towards the middle of the century, now rose dramatically. Young people doing field work discovered that there was still material to collect, and wished to revise the practical work. This can be seen in publications based on the new material with the new revival dancers as the main target group.

Egil Bakka in Norway (b. 1943) writes in the preface to his first book, "During my travels to collect dance throughout the country I have seen a lot of excellent traditional dancing. I am more and more convinced that folk dance lost several of its most important qualities by being transferred into organised teaching. Therefore I am trying to include as many of these qualities as possible in this book. I hope that the book will create debate amongst folk dancers and inspire them to further work towards giving back as much of folk dance's traditional shape as possible".¹⁹

The Finnish folklorist and folk dance researcher Pirkko-Liisa Rausma (b. 1934) was a key figure in revitalising a genre of ancient singing games, "Kalevaladanser" which did not appeal to the earlier folkdance revival due to its open and improvised form. In the preface to a collection of this material she wrote: "Formalising and standardising a tradition – making it look the same all over the country; when tradition is revived in this way, it is frightening because a totally alien phenomenon arises. Because of this, the words and melodies of the Kalavala dances (games) have been kept separate in this book [Ilokerä]. Furthermore the instructions for doing the games have also been left imprecise, so that different interpretations can arise. Traditionally the games did not have regulated forms, therefore it is not necessary to pay any attention to which foot to start with, how many steps to take or in which direction to move. On the contrary, improvisation and spontaneous individual interpretation is a condition and necessity for the games to stay alive and to give dancers joy and pleasure of participation".²⁰

In Denmark and Sweden new organisational structures grew as alternatives to and in protest against the existing organisations and strategies. In Norway²¹ and Finland, the existing organisational structures remained, but took up new ideas and were influenced by discussion.

The ethnomusicologist Thorkild Knudsen (1925-) who was a radical and driving force in Danish neo-traditionalism, defined folk music during a radio interview in May of 1980: "When I speak about the people (folk) of folk music, then it is mainly labourers, at least people (folk) with more body and instinct than business people or intellectuals, which means that 'folk' both before and now, is a social class".²²

¹⁹ BAKKA 1970. 5f in OKSTAD 2007. 561.

²⁰ RAUSMAA in Hoppu 2007. 572.

²¹ In Norway the conservative wing of one of the organisations split off into a new organisation, Norsk Folkemusikk- og Danselag, but this was more because of politics in folk music, than in folk dance.

²² CHRISTENSEN 2007. 551.

Gunnel Biskop [of Finland] presents her views in the conclusions of her dissertation entitled: *Folk dancing within the folkdance movement – traditional dance*. Her goal has been to bring some of the qualities of traditional dance back into organised folk dancing. She talks about getting *the dance into the legs of the dancers* – to make dance knowledge fully embodied... In order “to get the dance into the legs of the dancers, the dance repertoire [of a group] needs to be cut down considerably. Folk dance groups have a basic repertoire from their own local community or region, or from the Swedish parts of Finland in general, and additionally the [national] annual repertoire [common for all groups in the national organisation²³]. The program for the annual ‘Folkdansring’ comprises the number of dances needed for the mass performance, which is always held at the annual reunion, ... an average of about 10 dances. [...] A smaller number of new ‘compulsory’ dances would give the instructors the opportunity to invest more on the group’s repertoire, according to [the groups’] knowledge, interests and aims”.²⁴

A report from a weekend reunion of a folk dance association called “Madly swell alternative” which promotes itself as wanting to play with wild polsdances, mysterious rhythms, fervent hallings, juicy songs and close relationship to many cultures. “»This is the wildest thing my two eyes have ever seen!« The comment came from an excited and slightly worried person from Sandsøy who stood as if glued to the wall, fearing to be danced down on a Saturday evening. It was after 10 pm, and the swaggering crowd of playful people was dancing an old couple dance from Drevja in Nordland [Northern Norway] as if they had done nothing else all their lives. 20 persons from the region were turning in couples, tightly embraced. The air in the dim community house at Sandøya was moist from perspiring bodies with foxy smiles and intense eyes. There was a rough, earthy atmosphere in the room; the Drevja music, live, crude music from fiddlers who use both carrot and stick to lure melodies from the fiddle, stressed the madness.”²⁵

In 2001 the *Norwegian Arts Council* published a 237 page report on folk music and folk dance, which a Norwegian sociologist, Georg Arnestad had been engaged to write. Arnestad did not have any special background in the field of folk music or folk dance. He interviewed a group of 22 leading people in the field as the main basis for his work. Arnestad, in his report, claimed that Norwegian folk dance was in a crisis and that action was needed – a conclusion which was clearly based on a general understanding within the folk dance movement itself. One of Arnestad’s contentions, which are somewhat controversial due to attitudes towards alcohol and the descriptions of the two main organisations, is as follows:

“LFS can be distinguished from NU by their real parties – ecstatic parties with the wild and crazy fiddlers, use of alcohol etc., that characterise their informal reunions. NU’s parties are more like the depiction of a party, where one can let go, but in a relatively narrow framework. A collective discipline typifies these parties almost as much as the performance. [...] If one wants to reach a larger audience with folk dancing, – and it is not obvious that every-

²³ There is a Swedish minority in Finland and *Finlands Svenska Folkdansringen* (SFS) is a folk dance organisation based on dances collected from that minority. I call SFS a national organisation in the sense that it unites the present folk dance groups of this minority in Finland.

²⁴ BISKOP 1990. 186.

²⁵ *Harstad Tidende* 6. 9. 2005.

body wishes for that – or even if one wants to recruit better, then the dance needs to be open for joy, creativity, flirtation and eroticism.”²⁶

The young academicians from the last three or four decades of the 20th century had many ideas about how to improve or to revolt against practices and ideologies of the folk dance movement. They felt that the strong disciplining of the dancing, the emphasis on authorised national repertoires, the lack of understanding for improvisation and the lack of contact with traditional dance and music was problematic. They felt that (what they saw as) cultivation of neatness and prettiness was a kind of national romanticism, which was totally out of date. The Norwegian ‘kappleik’ competitions of folkdance and folk music were also seen to have the same characteristics, and there were discussions on this that took place in the 1970–80s. The young critics wanted a more realistic, down-to-earth kind of dancing. They wanted folk dance to express an earthy joy of life, even the wild and crazy aspects, eroticism and flirtation. The big group dances, which were the trend at the beginning of the 20th century, were considered outdated and the rebelling young people favoured the couple dances with simple structures, expressive rhythm and music, and the possibility for variation.

Social dancing was the main purpose of the Nordic folk dance movement throughout the 20th century. The main goal was to keep folk dance alive as social dance, and this main goal, still very strong at the beginning of the 21st century, is perhaps the most stable idea of the whole movement.

Certainly folk dance has been seen on the stages and in performance in the Nordic countries as well, but the idea has been primarily to present folk dance as it was done at parties and not to choreograph too much. There were very few professional or semi-professional folk dance groups or groups concerned mainly with performing folk dance on stage. For the most part, there has been only one in each country. Denmark had the earliest one, *Tingluti* established in 1951. In Sweden there is *Svensk Folkdansensemble* from 1976–1996, and *Slinkelipass* (1994–). In Finland there is *Katrilli* (1975–), *Rimpparemmi* (1986–) and *Tsuumi* (1998). In Norway, there is *Fant og fente* (2003). An increasing number of performances have been produced, which are based on folk dance, partly with amateurs, partly with some of the relatively few professionals and semi-professionals.

The late 20th and the early 21st centuries have seen a slowing down of folk dance activity, but an increase in research, publications and higher education. Mats Nilsson (1998) and Petri Hoppu (1999) have relatively recently earned PhDs in this field, and the author of the articles on Faeroe Islands, Andrea Susanne Opielka, is finishing her doctorate on dance of the Faeroe Islands. Our Icelandic colleague Sigríður Valgeirsdóttir (1994) published an important book on Icelandic dance traditions, and our Danish colleague Henning Urup is soon to publish an important book on dance history of Denmark [2007].

²⁶ ARNESTAD 2001. 180–181.

REFERENCES

- CHRISTENSEN, Anders Chr. N.–URUP, Henning–OPIELKA, Andrea Susanne–BISKOP, Gunnel–HOPPU, Petri–RAUSMAA, Pirkko–LIISA–BJÖRNSDÓTTIR, Ingibjörg–GUÐMUNDSDÓTTIR, Aðalheiður–VALGEIRSDÓTTIR, Sigríður–BAKKA, Egil–OKSTAD, Kari Margrete–ANDERSSON, Göran–NILSSON, Mats
 [2007] *Dans i Norden. Folk – Fag – Forskning. Folkedansens faghistorie i Norden.* (Editors Egil Bakka and Gunnel Biskop). Oslo: Novus forlag.²⁷
- ARNESTAD, Georg
 2001 “Men vi skal koma i hug at tradisjonen alltid vert oppløyst og omskapt” – om folkemusikk og folkedans i det seinmoderne. Oslo, Norway: Noreg Rapport Norsk kulturråd nr. 27.
- BISKOP, Gunnel
 1990 *Folkdans inom folkdansrörelsen – folklig dans?* Pro-gradu avhandling utg. av Finlands Svenska Folkdansring rf i samarbete med Föreningen Brage och Folkloristiska institutionen vid Åbo Akademi. Finland.
Harstad Tidende (local newspaper) 6.9.2005. Northern Norway.
- HOPPU, Petri
 1999 *Symbolien ja sanattomuuden tanssi.* Menuetti Suomessa 1700-luvulta nykyaikaan. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki. Diss.
- NILSSON, Mats
 1998 *Dans – kontinuitet i förändring. En studie av danser och dansande i Göteborg 1930–1990.* Etnologiska föreningen i Västsverige. Göteborg, Sweden. Diss.
- URUP, Henning
 [2007] *Fra Kadedans til quickstep. Dans i Danmark. Danseformene ca. 1600–1950.* København, Denmark: Museum Tusulanums Forlag.
- VALGEIRSDÓTTIR, Sigríður
 1994 *Gömlu dansarnir í tvar aldir. Brot úr íslenskri menningarsögu. 1. bind Saga gömlu dansanna á Íslandi.* Reykjavík, Iceland.

SKANDINÁV PÉLDÁK A NÉPTÁNC HÁGYOMÁNY TOVÁBBADÁSÁRA

Egil BAKKA

A cikk a néptánc megközelítéseinek főbb irányvonalairól ad áttekintést a 20. századi szervezett skandináv néptáncmozgalom keretein belül. Írásom egy nagyszabású skandináv vállalkozás eredményeit tükrözi, amelyet egy csapat néptáncutató vitt véghez az elmúlt hét év során. A cikk emellett foglalkozik a néptánc megközelítéseit mélyen beágyazott stratégiákként kell értelmezni, amelyeket az általános politikai helyzet, és a tánchoz, mozgáshoz és a testhez való belső ideológiai hozzáállás és az uralkodó külső elképzelések befolyásolnak. A dolgozat a diskurzus néhány példájának bemutatásával és tárgyalásával néhány fontosabb jellemző felvillantásán keresztül tekinti át azt, hogy a néptánc hogyan találta meg a helyét. Ily módon a cikk egy személyes benyomásokat tartalmazó vázlatot alkot, amely arra vár, hogy a területen dolgozó kollégák megvitassák és kibővítsék.

HERE LIES MR. FARSANG

A Magyar Carnival Eulogy in Transylvania

Colin QUIGLEY

On a cool and grey Sunday before Easter in February of 1998 a crowd of several hundred people milled about the village of Torockó in central Transylvania.¹ They were waiting for the start of the carnival custom that I too had come to see. I went there to watch and record a display of Transylvanian Magyar [Hungarian] minority identity that attracts visitors from throughout the surrounding region. Soon a parade of costumed participants emerged from the culture house, whip-cracking *betyárok* clearing a way through the crowd.² A series of couples dressed in the elaborate and distinctive folk costumes of this community followed in a procession of pairs. In a moment, it became clear that the rather odd-looking female members of the entourage were in fact humorously made-up young men. Bringing up the rear of the parade was a little donkey cart carrying a small white paper-covered coffin. On it was written, "Itt nyugszik a farsang Döme" [Here lies Mr. Carnival]. Behind the cart, a pair of young men dressed in ragged women's motley dragged a stump behind them and periodically wailed in mock mourning. Indeed, the whole procession struggled to maintain a kind of mock solemnity despite its ludicrous character. As this procession emerged, a number of outlandishly dressed characters appeared as well. In clown suits, cow-bell belts, devil masks, and stockinged faces they ran among the crowd accosting people and marking their cheeks with shoe black. Children ran, men offered up their girlfriends. Some onlookers did their best to fend the attackers off trying to avoid having their faces marked up, others reveled in smearing of their faces. After about forty minutes the procession arrived back in the village center square and its leaders, two men, one in an odd cape of some sort, mounted a makeshift podium and began a long oration amplified over loudspeakers. His speech evoked laughter

¹ Torockó (Rimetea) is located south of Kolozsvár (Cluj-Napoca) and southwest of Torda (Turda) in Romania. This places it at the edge of the Aranyosszék ethnographic region, from which it is distinct. It was well known as an important center of iron mining and processing from the beginning of the Middle Ages until 1881.

² The *betyár* is a romanticized figure representing the so-called highwayman of yore.

and he periodically called out for the cracking of whips and wails of lamentation. The speech went on and on as my camera became heavier and heavier. Suddenly, in a moment it was over, the devils had placed the coffin in a water trough and smashed it to bits. As the donkey cart pulled its remains away the crowd quickly dispersed.

Torockó (Rimetea) is located in a narrow valley in central Transylvania at the edge of the Apuseni Mountains close to the towns of Torda (Turda) and Nagyenyed (Aiud). Mentioned first in the 13th century as the property of a Hungarian noble family, it flourished after the settlement of German iron miners in the 14th century through manufacture and trade. Reaching more than 1800 inhabitants during its heyday after 1867, its population declined during the 20th century to around 600. Today its population is almost entirely Hungarian. Even the few Romanians living there speak [Hungarian] as well. In recent years it has developed as a tourist center, particularly for visitors from Hungary. Many are attracted by its picturesque natural setting, its possibilities for outdoor, often "extreme" sports, and an experience of its cultural heritage.³

Much of what I watched with fascination that day might have been seen in other Transylvanian communities with large Magyar populations. *Farsang*, as the carnival season is known in Hungarian, is observed in a variety of ways throughout Transylvania.⁴ Most of the themes and motifs from European carnival customs can be found among its many examples.⁵ These include symbolic weddings, the mocking of unmarried women and men, symbolic battles, mixed processions, and the *farsang* funeral, which is what I had seen. Funeral parody is common in European carnival traditions and very popular in Transylvania.⁶ It has roots in the parodic sermons of the Middle Ages.⁷ The communities organized these comic funerals for a character personifying *farsang*, often a puppet or animal. Their funerals are held at the end of the season, usually on *húshagyókedd*, Shrove Tuesday, literally, traditional meat-leaving Tuesday, the day before Lent begins. Such *farsang* – carnival – funerals make use of many customary elements, including processions, noise making, lamenting, masking, and destruction of the *farsang* effigy. In Torockó the focus is on a procession throughout the town and oration of a eulogy in the form of a parodic sermon, the *predikáció*, for the de-

³ Generalizations are gathered from HANTZ LÁM 1998; BALOGH 2002; SZÉKELY 2002; www.europanostra.org/lang_uni/awards_1999/1999_alba.html; <http://www.torockoegyesulet.hu/>; Éva Borbély field notes fieldtrip June 5, 2004.

⁴ The term *farsang* derives from a Bavarian-Austrian with many variants, the German *fasching* perhaps best known in English; BENKŐ-KISS 1995, the custom among Hungarians in Transylvania is attributed to borrowing from the Germans settled in that region. Very general information on the custom can be found in English in the encyclopedic *Hungarian Ethnography and Folklore* (BALASSA 1984. 641–645). Another accessible introduction is *Hungarian Folk Customs*, one of a series of small introductory series of books on *Hungarian Folk Art* edited by Ortutay and published in multiple foreign languages (DÖMÖTÖR 1988. 25–27). Dömötör is somewhat more expansive in „Régi és mai magyar népszokások“ (DÖMÖTÖR 1986. 22–31). Also in Hungarian, a recent more extensive overview can be found in one of the many folklore volumes published by Planetás in the *Jelenlévő Műt* series, TÁTRAI-KARÁCSONY MOLNÁR 1997. Ujváry has written widely on the subject of Hungarian dramatic and masking customs. His comments on funeral parody are summarized in UJVÁRY 1997. Two excellent sources focus on *farsang* in Transylvania, BARABÁS-POZSONY 1996 and BARABÁS 2000.

⁵ BARABÁS 2000. 117.

⁶ BARABÁS 2000. 120.

⁷ GILMAN 1974. 16–28, 107–110.

ceased *farsang* character. The emphasis on the speech at this end-of-carnival funeral is somewhat unusual, as the custom of a mock sermon is more common as part of the funeral games associated with spinning parties during the carnival season or at weddings.⁸

Previous study of *farsang* in Transylvania generally emphasizes investigation of its history and the present continuities it may have with past practice. Éva Borbély, for example, finds it necessary to note in her examination of carnival in the town of Beresztelke (Breaza) and its organization after 1990, that; "many would consider that the modernization of society can be equated with a rejection of traditional custom or its disappearance."⁹ Ujváry argues for the importance of research attention to change in customs and their incorporation of new elements, but continues to emphasize this as a process of divergence from the "community tradition."¹⁰ Ferenc Pozsony addresses the impact of tourism on Transylvanian customs more specifically.¹¹ He also begins by noting Transylvanian Hungarian intellectuals' attitudes toward festive customs. These are either an appreciation of their value as a heritage that needs preservation or as representative of the archaic, undeveloped, old-fashioned, and anachronistic peasant life style. His work is an exception, in its analysis of folk customs as a social phenomena or event.¹² I will return to his comments on carnival, the *farsangtemetés*, and Torockó in particular after examining the *prédikáció* – or mock sermon – texts in more detail. In the context of wider study of folk custom, the Torockó carnival funeral, if mentioned at all, appears as an instance of one of various carnival types found in Transylvania. Ilona Kun Kriza's 1996 article on *farsangtemetés*/carnival funeral in Torockó in particular, reflects the common view in its characterization of the locale and its custom. "Torockó and its neighboring village makes up a linguistic island that perhaps accounts for the village's preservation of the very archaic features of its folk culture."¹³ This study goes on to describe the procession and its participants in some detail, but always with a backward glance, in a style of 'normative' description that emphasizes stability in tradition.¹⁴

At one time *farsang* was held in Torockó, as elsewhere, on Shrove Tuesday, today it is observed on the following Sunday. According to Kun Kriza this change took place after WWII, although one of its principle actors dated this shift to the 1960s when villagers began to work in factories and found the event difficult to hold on a weekday. The custom has elements of a wedding parody as well as a funeral, incorporating a "wedding party" in the procession. At the front and back are characters wielding whips. These are the *betyárok*. Musicians follow, who in recent times play popular Hungarian songs. A mock priest and cantor come next at the head of the wedding party. They are the key figures that will later deliver the funeral oration. After them come a pair of young men, one dressed as a groom the other as a bride in the local traditional manner. Next are the best man and maid of honor, as they would be called in English. Their costumes imitate urban (civil) fashion from the last

⁸ UJVÁRY 1997. 87.

⁹ BORBÉLY 2000. 162.

¹⁰ UJVÁRY 1980. 64.

¹¹ POZSONY 2000. 147–155.

¹² POZSONY 2000. 147.

¹³ KUN KRIZA 1996. 217. I want to thank Éva Borbély for her field and library research assistance and, along with Csilla Könczei, for their help in transcription and translation.

¹⁴ I translate and paraphrase the Hungarian from KUN KRIZA 1996.

century. After them follow three couples dressed in the traditional folk costumes of Torockó. In 1998 I saw several Hungarian hussar soldiers in fancy dress also taking part. In the old days, small children followed the group pulling the cart that bore the *farsang* coffin. More recently, children accompany a donkey that pulls the cart. Following the coffin, two men dressed as "old maids" using everyday peasant clothes loudly lament the passing of 'Mister *Farsang*'. They drag the stump of wood that was traditionally used at this time of year to mock unmarried young people.¹⁵

But perhaps we should let the *prédikáció* give its own account of the procession. The 1998 text concluded with the following description

47

The farsang procession is led by the betyárs
Who crack their whips
With strong arms.

48

They are followed by the musician
playing the accordion with both hands.

49

After this comes a priest
and his friend the cantor
They say good-bye to our deceased.

50

Groom and bride follow the priest
Both of them are men
This procession doesn't have women.

51

Beside the nice bride
Stands her dear husband
A newly discharged soldier
In traditional Torockó costume

52

Girl and boy from Torockó
Young man and lady from the city
Moving her bottom.
The devil gives it a pinch

47

A farsangi menetet a betyárok nyitják,
Akik a karikás ostort
Erős karral húzzák.

48

Őket a zenész követi,
Aki a harmonikát
Két kézzel veri.

49

Ezután a pap jön,
S komája a kántor.
Ők búcsúznak el
Drága halottunktól.

50

Vőlegény, menyasszony
Követi a papot.
Legény mind a kettő,
Ez a menet lányt nem hozott.

51

Tarka főkötős menyecske.
Leszerelt katona.
Mellette áll torockói díszben
Kedves férje ura.

52

Torockói lány és fiú,
Úrfi és dáma,
Mozgatja a farát,
Csípje meg a kánya.

¹⁵ BARABÁS 2000. 119–120.

53

We have two old maids
Pulling a piece of wood
They don't have any desire for a man.

54

On the cart at the end comes
Our poor Döme [Mr. Farsang]
Who now pays the price
For all the food and drinks.

55

Betyárs are closing the procession
Don't give them anything to drink
Leave them alone.

53

Vénlányunk is van kettő,
Verje meg a jeges eső.
Tuskót húznak maguk után,
Nem vágnak a legény után.

54

Hátul húzzák a szekeren
Döménket, a párát,
Kí most adja sok ételnek
És itlnak az árát.

55

Betyárok zárják
A díszmenet végét,
Meg ne itassátok!
Hagyjatok nekik békét!

Kun Kriza provides a 1990 text that describes the procession and its characters more fully.

The betyárs are keeping order,
in the front and at the end,
Their whips disturb the silence.
Crack those whips, hit them hard,
As our grandparents once did.
All the ladies (*married ones*) are also nicely dressed

Let them be heard from afar
That in the town under the cliff
There is a farsang funeral that is not small,
Because the entire village is around us.

With my colleague, the cantor we are leading.
Because of the cracking he is almost deaf
Isn't it so my friends?
Who because of the cracking is almost deaf!

Next comes the young couple from Torockó
Their clothes were made long ago.
A nice young groom with a decorative bouquet,
On his arm his bride with a golden *párta* (*head-dress*)
On her nice legs the red boots.

A beautiful bodice on their nice breasts,
Their nice scarves are tied in the back
Wearing beautiful aprons on the front of their blue skirts.

Delicately walking, the fastidious lady
 Are relatives of the young master.
 These two live like two fish in the water
 Walking on the streets dressed up from head to toe.

The Hungarian couple would show off all day,
 Like in Torockó would be a party all day.
 Two hussars with their tall stature,
 With their eyes are looking for girls.
 And the poor Döme is rolling on the cart
 On farsang day so you have something to watch.

Two old maids left over from last year
 They don't have any plans for a wedding.
 They are losing their hair, their shape is not very nice.
 It isn't worth it to spend time on choosing.

One's a little lame, she's got five teeth missing
 And she is losing the beautiful skirt from her bottom.
 The other is humped, her legs are curved as well,
 Poor girl, she would be better off in a hole.

[The old maids start to cry loudly.]

Cry, you old maids, shed lots of tears,
 Hoping that you'll find a man,
 It doesn't matter if he's a little half-witted.

Because even the Gypsy ladies did better than you.
 All of them, as many they were, managed to get married.
 They also gave birth to a team of children.
 Here is Mári with her six children.

Betyárs crack those whips, hit them hard,
 On *farsangtemetés* like it has to be done.

A variety of masked characters may accompany the procession, some taking part with their own distinctive games to play. These have included characterizations of various social types, such as the Jew, Gypsy, and Doctor, and more fanciful grotesques such as the "stuffed ones" and the "storks" who pinch young women, and promise them a baby in the next ten months. According to our text from 1998,

56

This beautiful procession wouldn't be complete
 Without Gypsies, Jews, mounted escort

56

Ez a cifra menet
 Nem is lenne teljes,
 Cigány, zsidó, bandérium
 Nem kapna itt helyet.

57

The clowns and the devils
are chasing the people
The devil and the stuffed man
I see that they are drunk.

58

They paint you with soot
Don't get annoyed with them
This is their custom.

59

This procession is colorful.
There are many people following them.
We welcome all of you that have come here
today from the bottom of our hearts!

57

Bohóc meg az ördög
Kergeti a népet.
Ördög és töltött zsák
Úgy látom, hogy részeg.

58

Bekennek festékkel,
Korommal téged.
Ne haragudj rájuk,
Mert ez a szokásuk.

59

Színes ez a menet,
Sok a követőjük.
Akik ma ide eljöttek,
Mi szívből köszönjük.

And a Kun Kriza text from 1990,

The black devil is working hard,
The girls' cheeks are turning red,
Because this ugly creature paints their faces,
Girls, don't get angry, just tolerate it.

This is the custom for a long time now
That he paints the girls' face red.
Just keep your souls, don't give them to him,
Because he'll turn your souls black.

We have a dogcatcher, a Jew, a Gypsy,
People full of lice and fleas, and drunks too.
So the procession is complete, everybody has their place
And everybody's sweetheart and wife is also here.

There is a very nice couple here somewhere,
From afar you can tell that both are drunk.
The poor lady's stockings are falling down.
The man is a little slanted, his mouth is also crooked.

The procession makes its way to the town center, where the coffin is placed on the communal water trough. The priest mounts a riser and delivers the *prédikáció*. This text is written anew every year, but includes many customary verses as well. It lists and makes a mockery of events that have occurred during the past year. In the final stanzas of the sermon, the mock priest bids farewell to the *farsang* character, Döme, and encourages all to celebrate his passing.

75

I say good-bye to the wine
so rare here.
Because good wine
Is the secret to a long life

76

I say good-bye to beer
That I love, like my mother-in-law
To be cold and on the table.

77

I say good-bye to dear pork meat,
To sausage, liver and ham.
Your grease has brought me to the grave
And not the drinks, which if they don't help,
At least they don't hurt.
Only if you drink too little
or stop all the time

78

I say good-bye to the whole procession
To all who came with me on my last trip.

79

I say good-bye to everybody,
To the priest, to the cantor.
And I promise you now
We'll meet here again next year!

75

Búcsúzom a bortól,
Ami nálunk ritka,
Mert a jó bor
A hosszú élet titka.

76

Búcsúzom a sörtől,
Amit annyira szeretek, mint anyósom,
Hogy hideg és az asztalon legyen.

77

Búcsúzom a drága disznóhústól,
A kolbásztól, májastól, sonkától.
Ti vittetek sirba zsírosságokkal,
Nem pedig az ital, ami ha nem
használ, de nem is árthat,
Csak, ha túl keveset iszol,
S megállsz minduntalan.

78

Búcsúzom továbbá
A farsangi menettől,
Akik nagy bánattal
Kísértek utolsó utamon.

79

Búcsúzom az egész gyülekezettől,
A paptól, a kántortól.
Megígérem nektek tiszta szívemből,
Hogy itt találkozunk jövő ilyenkor.

According to Kun Kriza, the current spectacle of the Torockó *farsang* funeral took its shape in the 1970s. During the 1970s and 80s, the authorities tried many times to hinder its observance. According to Pozsony, students from Kolozsvár (Cluj-Napoca) and Nagyened (Aiud) were attracted to this "ethnically homogeneous village by the beauty of the traditional clothes, the spirit of the *farsang*, the romantic environment of the village and its specific traditional architecture."¹⁶ In response, the authorities turned back young people coming by train or bus or arrested them on false charges. In spite of this, the young people kept coming "on small hidden paths" making the whole trip a kind of *betyár*-adventure. This is somewhat different from the strategy for controlling ethnic expressions adopted by the totalitarian authorities in areas of greater Hungarian population, such as [the so-called 'Háromszék' region of Transylvania]. In some of the villages in these areas grandiose *farsang*/carnival customs were organized in the 1970s and 80s. Alongside the traditional "wedding couple," however "walked young men dressed in traditional Romanian clothes, symbolizing the peaceful rela-

¹⁶ POZSONY 2000. 150.

tionship between the Romanians and Hungarians."¹⁷ After 1989 Torockó became only one of the places where *farsang* has taken on a renewed vigor. Hundreds of interested observers and tourists began to come by car and bus from as far as 100 kilometers away, basically, that is, from throughout central Transylvania. This occasion now serves as a public event of some renown, drawing visitors to the community from throughout the surrounding region. Kun Kriza concludes with the observation and interpretation that, "Precisely for this reason, this custom, more than others, is one occasion for uniting the community together to display the living Hungarian nation. It thus has a meaningful role in determining and revealing the identity of this hidden community."¹⁸

Much of the structure and form of the custom as described by Kun Kriza was visible in 1998, but her account seems to me to miss the mark in several ways. Yes, the occasion is one that brings members of the Hungarian minority together from a wide area. Some, such as student groups, attend in an organized manner to experience a Hungarian cultural performance. Tourists in search of spectacle have begun to discover the event. Many would say they have come for an entertaining outing. The custom has indeed become a manifestation of Hungarian identity wrapped in a sense of Hungarian festivity. For the Torockó participants who make it happen, however, there are more immediate concerns that animate their commitment to the performance. Various elements of the custom work together as a complex whole, that brings stinging satirical attention to the predicaments faced by the young men at its center. They use this public forum to challenge, critique, and laugh at the vicissitudes visited upon them, in keeping with the central purpose of this system of popular festive images identified by Bakhtin in his classic work, "to express their criticism, their deep distrust of official truth, and their highest hopes and aspirations."¹⁹

When reviewing the video documentation of this event with my consultants in Transylvania, a disjuncture between Kun Kriza's description and what we were watching on the screen became apparent. Its normative style and backward glance often seemed to reference an absent subject matter, while the images conveyed a vital presence. I returned to the documentation with fresh eyes. Adopting such a stance, one sees the procession participants as identified, of course, but the pervasive cross-dressing reads much more powerfully and sets a disturbing tone of mockery. "Can the girls really be that ugly?" my young American [students] asked me more than once as they watched this video recording for the first time. A sense of iconoclastic mockery permeates the event.

The more straightforward display of national image and heritage in the hussars' uniforms and the *betyárs'* get-up reflects an attitude overlaying this base. Only the historical pieces worn by some of the bridal party seem to display the local heritage without humorous twist. The more straightforward display of these heirloom costumes is likely due to the "official" status accorded them as the distinctive mark of Torockó Hungarian ethnographic identity. Citations of Torockó in Ortutay and Balassa for example emphasize that "a specific type of costume and embroidery differentiated them even from neighboring villages."²⁰ Almost all

¹⁷ POZSONY 2000. 149.

¹⁸ KUN KRIZA 1996. 225.

¹⁹ BAKHTIN 1984. 269.

²⁰ BALASSA 1984. 50, 321, 325, 360.

the other costumes are subject to improvisatory variation. The accompanying characters aim for the outlandish and grotesque.

Clowns and devils are the most common masks. The latter play the primary game, which is to mark onlookers cheeks with shoeblack (or red). They target first the young girls but eventually threaten all. This practice no doubt continues the earlier use of ash in this manner. That once quite aggressive accosting of passers-by, it seems, has now been domesticated to accommodate so many people from outside the village. Marking of the faces of strangers in this polite manner provides a way for the visitors to participate directly in the event. Because of its increased public popularity as an occasion for Hungarians to gather, the interaction between locals and visitors has become one of the main features of the custom, especially appealing to the outsiders. The masked figures accost, tease, chase, and entertain the onlookers in various ways. The clowns themselves, however, greet one another in a spirit of solidarity.

For locals the mock priest's speech is the clear focus, and the other elements are the setting that provides an appropriate context for its delivery. On the occasion I observed in 1998, the speech began by describing the custom, praising it as an example of transmitted heritage, and as an exhibition of tradition and national consciousness.

1

The beautiful procession is dressed for the
carnival funeral.
The world is amazed that this still exists.
It will continue, I believe, I hope,
God willing, my brothers

2

God help all those present here today.
Shrove Tuesday is here again.
The happy farsang time has passed
The cart is taken through the streets.
The body is carried to the well.

...

4

Our traditional costumes are beautiful.
But we shouldn't boast.
Our ancestors made them.
We inherited the costumes from them.
No matter where you've come from, feast your
eyes on this ancient tradition

6

At the end of the last century
our famous poet wrote for us
"Take care of your country,
Oh, Magyar, take care."
The poet's name was Mihály Vörösmarty

1

Eltörölt egy évet az idő nagy uja,
Farsangtemetés van kis falunkban újra.
A jó Isten segítsen, szeressen mindenkit,
Akik a mai nap megjelentek itt.

2

Húshagyó kedd újra itt van már,
A vidám farsang ideje lejárt.
Végighúzzák az utcán a szekeret,
A vajorhoz viszik a tetemet.

...

4

Szép a viseletünk, de ezt ne dicsérjük,
Ősapáink varrták, tőlük örököltük.
Bárhonnan jöttél, testvérem, bármely világtó
Gyönyörködtesd szemed az ősi szokáson.

6

Mult század költője megírta azt nekünk:
Hazádra vigyázz! oh magyar vigyázz!
Dicső költőnk neve: Vörösmarty Mihály.

And the speaker asks in a kind of refrain: *Ugy van, kolléga?* [Isn't it so colleague?]

13

Our pub at the edge of town is made of wood,
Where the shepherds often spend their time.
It's good enough for them, it opens very early,
They drink brandy with honey and warm water
So they won't freeze during the day,
But still they fall in the brook sometimes.

14

We have our own distillery, not one, but two
We had plums in the spring and a lot of heavy
drinking.
We distill anything, just to have a drink,
Doesn't really matter what it is.

15

We have an active news agency in the local pub
Anyone who goes in starts gossiping at once.
And as you drink your expensive shot.
You can learn the latest news from these parts.

16

Two steps and there's the corner pub.
Drink from one glass and go home on all fours.

17

Poor youngsters, if they want to have fun,
The only place to go is the corner pub.
There's no disco, it closed a long time ago
In our great-grandpa's time.

Young people indeed do not find much to do in the village these days and the promise of economic reform has not been fulfilled.

18

We have a market economy, the sermon continues,
We have a market economy, if you don't
have money,
You can invest your shares in the poker machines.
Billiards can be also fun,
But eggs would work better than those balls

13

Faluvégi kocsmánk fából van csinálva,
Ahová a pásztorok gyakran eljárnak.
Elég jó az nekik, mert reggel korán nyitnak,
S mézes pálinkát csak melegvízből isznak,
Hogy a nap folyamán meg ne fagyjanak,
S mégis néha a patakba hullanak.

14

Van nekünk szeszfőzdénk,
Nem is egy, hanem kettő.
A tavaly volt szilva, nagyon sok, rettentő.
Kifőzünk mi mindent, csak legyen mit inni,
Mindegy, hogy miből fő.

15

Hírszerző szolgálat működik a Butykos
bárba'
Aki oda betér, a falut pletykálja.
S amíg megiszod drága féldecidet,
Megtudhatod a faluból a legfrissebb híreket.

16

Elmegyünk két lépést,
Ott a sarki kocsmá,
Egy pohárból iszik,
Négykézláb megy haza.

17

Szegény fiatalok, ha szórakozni akarnak,
Csak a sarki kocsmában mulathatnak.
Disco nincs, bezárták már régen,
Még régmeghalt ősapáink idejében.

18

Piacgazdaság van, s kinek nincsen pénze,
Befektetheti részvényeit a póker gépbe.
A biliárdozás is egy jó szórakozás,
De olyan golyók vannak, hogy jobb lenne
a tojás.

25

On the edge of Szentgyörgy they built a place
to work
Everyone goes to work there.
The poor customer if he's not careful
He loses his good trouser, the owner's dog
chews them up

26

We also have a tin shop at the end of town
You can crash your car in winter
They'll fix your for a nice price
It would cost you less to buy a new one.
Isn't it so my friend?

27

We have lots of carpenters here
They make coffins every week
They take them far away to sell for lots of money
But our poor deceased can't find one here to buy

Such observations and complaints are not without insight into the workings of a modern economy.

28

The cows increase in number,
Everyone is happy that the farm is growing.
They collect the milk in the hall and process
it in the next village.
But the cheese is so expensive
That the money from the milk is not enough
You need the price of cheese besides.

The state of health care fares no better.

29

Our village chose a family doctor
Nothing can happen to us now.
We can get ill without worrying
Anyone who doesn't die, will survive for sure.

The most poignant moment comes with some risqué humor at their own expense.

25

Szentgyörgy határában épült a lambrigyár,
Boldog-boldogtalan dolgozni odajár.
Szerencsétlen vevő ünneplő nadrágja,
Ha nem vigyáz, lerágja a patron kutyája.

26

Bádgos műhelyünk is van a faluvégen,
Nyugodtan lehet karambolozni a télen.
Kikalapálják a kocsidat jó pénzért,
Kevesebbe kerülne, hogyha újat vennél.
Úgy van, Kolléga?

27

Van a faluban asztalos műhely bőven,
Ahol koporsót gyártanak minden héten.
Elviszik messzire, sok pénzt kapnak érte,
Csak szegény halottunk nem tudja, kit fizet
meg érte.

28

Egyre sokasodik a tehenek száma,
Mindenki örül, hogy nő a gazdasága.
Begyűjtik a tejet a csarnokban,
S fel is dolgozzák azt a szomszéd faluban.
De olyan borsos a sajtnek az ára,
Nem elég a tejpénz, kell a sajtár is rája.

29

Családi orvost választott a falunk,
Nem eshet már nekünk többé semmi bajunk.
Nyugodtan meg lehet most már betegedni,
Aki nem hal bele, az túl fogja élni.

30

In the spring came fine young men
To set up cable TV in our poor village.
The retired folk love it,
Because instead of their wives
They can look at the beautiful blonde sex bombs

31

Wives send their husbands to work abroad,
So they can put up tourists in their homes.
Poor na'd've husbands, don't they know,
That the tourists are being used for other things
as well.
Isn't it so my friend?

Of course, the infidelity implied here is quite the opposite of what really happens when the men leave home for long periods. It is not the women who have affairs with the tourists, but the men who are likely to keep two families. The real situation with local girls is more like that which is expressed a little later, after a comment on the condition of the streets and the building of a new monastery nearby.

32

Dear friend, why would you need to go to
Nagano,²¹
Cows and horses are iceskaing on the next street
The ice is thirty centimeters, or maybe forty,
Be careful, poor man, don't break your arm!

33

The batchelors are very happy now,
At the edge of town they're building a monastery
Many pretty nuns will come here
Finding a wife will be easy

34

Young men raised on red onions from
Aranyosszék,
Now have an appetite for girls from Torockó.
They come with western cars to court,
Because the young men from Torockó
only drive in the corner pub.

30

Megérkeztek tavaly a szép szálás legények,
Hogy szerény falunkba kábel Tv-t
szereljének.
Örül a nyugdíjas nép, mert feleségük helyett
Szép szőke szexbombákat nézhetnek.

31

Menyecskek küldik férjüket idegenbe
dolgozni,
Hogy otthon turistákat tudjanak altatni.
Szegény naiv férjek csak azt nem tudhatják,
Hogy a turistákat másra is használják.
Úgy van, Kolléga?

32

Kedves Atyámfi, minek nektek Nagano,
Hisz a felső utcában korcsolyázik téhen, ló.
Harminc centis a jég, sőt negyven is lehet,
Vigyázz szegény ember, kitöröd a kezed!

33

Nagy örömben vannak most a vénlegények.
Mert a falu határában kolostort építenek.
Sok csinos apáca fog itt megfordulni,
Szép számmal lehet majd feleséget kapni

34

Piros hagymán felnőtt aranyosszéki
legények,
Torockói lányokra éheztek, szegények.
Nyugati kocsival jönnek udvarolni,
De a torockói fiuk csak a sarkiban tudnak
autózni.

The text turns to the public sphere of local life as the mayor and his policies are pilloried

²¹ A reference to the Olympic Winter Games relevant to the critique of icy roads that follows.

35

Mr. Mayor, don't forget,
You are on the farsang list too.
Our mayor appears in the morning at nine,
Visiting all the pubs at once.
The council gets together,
But instead of resolutions
They are lifting wine bottles.
While the mayor parties with the youngsters
The vice-mayor herds his cows to water.

36

The mayor helped the village a lot,
For the retired folks he cut half a forest
Put black gravel on the road
The village looks different thanks to that.

37

But when he called us to clean the park
We went to have drink in the pub.
No problem, we'll go for community work,
But the pocket of the mayor will be sorry for that.
We weren't born to take a shovel in our hand,
But to spend our time drinking in pubs.

38

All our houses are turning white,
The 5th district gave money for that.²²
The worse shape the house is in,
The higher the price,
No problem if it collapses
The money can still be
used for drinks in the pub.

39

Our culture house has a name now, Kriza János,
They fixed the smaller room
The foundation and the income weren't enough
The big room is now collapsing from grief

35

Ne feledd falunknak bírāja,
Hogy te is felkerültél farsangi listánkra.
Polgármesterünk megérkezik reggel 9 órára,
Rövid látogatást tesz minden kocsmában.
Összeül a tanács, de határozat helyett
Sűrűn emelgetik a boros üveget.
Míg polgármesterünk összeül a fiatalokkal
mulatni,
Az alpolgármester a teheneit tereli itatni.

36

Polgármesterünk a falu népén sokat segített,
A nyugdíjasok számára egy fél erdőt
kidőltetett.
Fekete kavicsal szórta be az utat,
Ettől a kis falunk egész másképp mutat.

37

De, amikor hívott parkot takarítani,
„Sose azt nézd, bíró” – mondtuk, s
elmentünk inni.
Semmi gond, elmegyünk máskor
köz munkára,
De ezt majd a bíró zsebe nagyon megbánja.
Nem arra születünk, hogy lapátot fogjunk,
Hanem, hogy a kocsmában egész nap
lógjunk és igyunk.

38

Fehéredik a falu összes háza,
Az V. kerület adja a pénzt rája.
Minél ócskább a ház, annál nagyobb az ára,
Sebaj, ha összedől, a pénzt elisszák a
kocsmába'.

39

Művelődési otthonunk fölvette a „Kriza
János” nevet,
Ki is javították a kisebbik termet.
Kevés volt az alap, meg a jövedelem,
Bánatában dől össze a nagyobbik terem.

²² This is a reference to a conservation project begun in 1996 by the Transylvania Trust Foundation, based on an annual subvention offered by the Local Council of the 5th District of Budapest, who established a close relationship with the village (http://www.europanostra.org/lang_uni/awards_1999/1999alba.html).

8.

Because these days nothing is like in our parents' time
When they gathered at all those spinning parties
Where grandfather told stories to the children
While the spindle worked hard.

9.

The old times are gone for good,
The girls no longer have spinning parties
The girls no longer get declarations of love at the gate
The child doesn't listen to grandfather's story.

10.

The big problem is that there was no wedding,
It would've been good to have a party,
To see a bride in the ancient dress
And party with the wine from Enyed.

11.

So we can't salute a new family,
The old houses remain empty.
We so rarely hear a baby's cry,
Or the old and young laughing together

The overall tone is one of sadness, as in stanzas 12–15 that recount the departure of young people from the village moving to the then newly built “blocks” of the towns.

12.

Farsang is still beautiful,
Big wedding and ancient songs,
But many children don't care about it
They argue with their parents all the time.

13.

They left the village, went away,
Because the apartment buildings are better.
There you don't need to work in a field,
You can buy your bread in the shop.

14.

He doesn't need to work a lot, doesn't get sweaty,
He just expects to [home] by 3 o'clock.
The hoe, the scythe won't hurt his hand,
And: I'm not a peasant, I'm from the city.

15.

And there are lots more who want to leave,
Ashamed they are from Torockó.

But he'll be sorry for that later, I'm sure of that,
If he has status somewhere, it won't be real.

In stanzas 21–23 we find that only a distant hope can compensate for the lack of real resources.

21.
We are just like poor orphans,
Who have no land or home.
We wish to live here in peace though,
And are happy to hope for a better future.

22.
Today's farsang didn't have a happy funeral feast,
The wine was drank only here and there
Spring is coming, new life will be born,
In the warm sunshine, the flowers will bloom.

23.
So the beautiful girls can go out to the meadow,
While the young men look coldly at the saint.
We are very sorry, but there is nothing to do,
We have to go into Lent with a dry throat.

Finally, the intrusive hand of government may perhaps be discerned in stanzas 25 and 26.

25.
We shouldn't forget our ancestors,
Wear our traditional costumes proudly!
Clothes from Torockó, head-dress from Torockó,
Shouldn't get mouldy in a wooden box.

26.
The centuries' traditions of our costumes,
Anyone who has one, keeps it in secret.
Hides it behind three padlocks,
Showing it to no one, afraid it will be stolen.

Any more direct criticism would not have been allowed. At that time the sermon was censored by the mayor, as the most important representative of the communist party, who "took out the parts he didn't agree with." In particular, it was not possible to say anything "bad about the communist system ... so the mayor would cut this out from the text. But the [mock] priest usually said what he wanted to or had the courage to say, even if it was cut out from the text. After the *farsangtemetés* he just denied that he said anything he wasn't supposed to."²⁴

²⁴ Interview with RÁCZ JÓSEF who acted the priest's role for several years between 1973–2003.

In 1990 the recent political changes prompted a more celebratory tone in the description of the custom. The characterization of that year's events is unfortunately lost.

This body we call Döme
Deserves a last veneration.
All those who came to his last walk
Will be on the priest's list.

If the audience is not bored by this,
Listen, dear folks, because I'm going to present it.
The betyárs are keeping order in the front and at the end,
Their whips disturb the silence.

Crack those whips, hit them hard,
As our grandparents once did.

Let them be heard from afar
In the town under Székelykő cliff,
There is a farsang funeral, and it is not small,
Because the entire village is around us.

1990 would in fact have been the first year of carnival funeral – *farsangtemetés* – celebration after Ceaușescu's overthrow. The procession was once again openly displayed and the text draws attention to that. By 1998, however, the procession is no longer at stake. It is practiced without restraint, but rather with high profile value. The celebrants can take it for granted and turn the listeners' attention instead to the failures of this new society. A text such as the one I recorded in 1998 provides a snapshot of village life suspended in time. A return to Torockó in July of 2004 and collection of texts from the intervening years permits us to examine both the traditional form of this vernacular commentary, and follow the trajectory of economic, political, social, and cultural transition as seen from this grass-roots perspective up to the present.²⁵

As noted by Kun Kriza, the text is rewritten every year, together in the pub by the group of young men who are organizing it, according to our informants. The radical change found in the almost completely new text of 2003, for example, most likely reflects the participation of someone new in the group. There appear to be more than one set of traditional stanzas that may or may not be used for the introduction of 'Döme' and his concluding farewell. Besides the opening description used in 1998, there is a more narrative account of the custom found in the 1990 text, then again in 2001, '02, and '03.

1.
Another year passed by, and according to the custom,
We take poor Döme on his last walk.

²⁵ Texts from 1997 through 2003 are available thanks to the interest of Rácz Katalin, a woman from Budapest who has built a large guesthouse where, since its opening in 1997, she lives from May through October. The 2004 text is unavailable, as it seems to have been given to a Hungarian tourist who asked for it.

He was happiness and goodness
But he couldn't avoid his fate.

2.

The happy time of *farsang* has passed
We wrap *Döme* in the sheet
And the *farsang* procession starts again,
Going to the well again.

3.

Here lies our deceased, the good *farsang Döme*
Who stuffed his stomach with everything good.
He wasn't ill, didn't have a stone in his kidney
But he was hit by the first lightening of the year.
(literally the saying: *hit by a stone from Heaven*)

4.

Yesterday morning he had too much to eat
Causing himself a lot of trouble.
Because he didn't take the good advice:
Be careful *Döme*, too much good can hurt you as well.

5.

Farsang Döme died, I can imagine how it happened,
In the middle of the party his soul left him.
While he lived, he had a good and happy life
So we made a bier for him for only one day.

6.

We didn't waste our time, we made a coffin,
We didn't cry, weep, we didn't lament at all.
We've brought him to his grave on this cart,
He lies before us now in this square.

7.

Last night he had a good dinner,
Not thinking that today
We would be sitting for his burial feast.
Isn't it so my friend?
And in our pain we'll drink his wine tonight.

8.

The *farsangtemetés*, a custom in Torockó as well,
Was left to us by our great-great grandparents.
So we need to carry on this custom,
And if we get old, our children will carry it on.

9.
We can't say anything about the secrets of our future,
We can't know if we have any days left.
Those who will live will be able to see
If *Döme* is carried on the funeral cart.

10.
Now when our deceased calms down,
We ask you kindly to pay attention.
This body we call *Döme*
Deserves a last veneration.

11.
All those who came for his last walk
Will be on the preacher's list.
If the audience doesn't get bored
Listen, dear folks, because I'll present it.

When the text begins with this account of *Döme* and his excesses, the concluding stanzas as heard in 1998, bidding farewell to his food and drink seem to be omitted. Instead, the sermon ends rather quickly along the following lines:

75.
We said all the bad things about those we had to
We said good things as well, but not as many.
You shouldn't mind if it wasn't about you.
You should go nicely and do your job.

76.
All those we criticized should do some thinking
And next year at this time do not make the mistakes again.
And now, we ask you kindly
Come everyone, to the ball!

77.
Let's have a party tonight
It will last til tomorrow morning.
Be well, all of you
So we can meet again next year!

Here lies *Farsang-Döme*
Hit by the lightening of 2003.
Amen

Pub-life and drunkenness are generic topics and easy targets. The sermons repeat the standard complaints heard in '98 almost every year, along with an update on closings, openings, prices, clientele, and social life. In 2000 for example,

18

The Koccintó pub has seen hard times
The famous pub almost disappeared.
But an idea that saved it came quickly
They found another place for it.

19

And so the Butykos pub wouldn't get lonely
They opened it on Alsó Street
The number of clients increased indeed
Those who got kicked out of one, fell right into
the other.
Isn't it so my friend?
Yes, yes or they went there on all fours.

By 2001 this is old news and the new pubs fair game.

38

Good times have come to Also Street
All our pubs were modernized.
It is good to drink outside
Because this way the effect comes later.

Besides this timeless theme, however, there are more specific observations made each year. The gradual improvement of "conditions," as Romanians call them, can be followed; the arrival of cable TV (and its programming!) beginning in '98, for example. In '99 they observe that,

39

The village is dead, no one is out on the street
'Cause they're watching movies on cable TV
A man can starve with his stomach empty
But most important, don't miss the telenovella
(*Brazilian series*).

40

Half-naked girls on the TV are complaining
That it's too hot and the lines are burning.
If you call them you'll get hot
When your wife sees the bill.

18

Koccintó házatáján nehéz idők jártak,
Majdnem befellegzett a híres kocsmának.
De a mentő ötlet nem késett,
Így hát kerestek egy új helyiséget.

19

S hogy a Butykós bár ne árválkodjon,
Megnyitották újra az alsó piacon.
Nőtt is ezzel a kliensek száma,
Mert kidobták az egyikből, s beestek a másik
kocsmába.
Úgy van kolléga?
Úgy, úgy, vagy négykézláb mentek át.

38

Feljött csillaga az Alsó utcának,
Modernizálták ott is a kocsmánkat.
Kinn a jó levegőn is jólesik az ivás,
Mert így későbbre jön meg a hatás.

39

Kihalt itt a falu, nem jár itt egy lélek,
Mert a kábel tévén filmeket néznek.
Éhezhet az ember, koroghat a gyomra,
De fő, hogy nem marad el a telenovella.

40

Félmeztelen lányok a tévében
panaszkodnak,
Hogy túl nagy a meleg, s forró a vonal.
Felhívod őket, s lesz neked meleged,
Amikor a számlát meglátja a feleséged.

By 2001

73

From now on we can call the hot lines.
Our village got public telephones.
And if the lady sighs deeply,
It's not the operator listening in.

73

Ezután hívhatjuk a forró vonalakat,
Kártyás telefonnal látták el falunkat.
És ha a nő nagyon sóhajtozik,
Itt a telefonista úgysem hallgatózik.

Running water is the theme in 2002; modern telephone lines, and once again the cost of phoning "hot lines," in '03.

The progress of the market economy can be followed as the businesses in the community are chronicled. The tin-shop for car repair, the agricultural hall, the dairy business, pig raising, the joiner's shop, and the grocery/dry-goods stores all come in for their share of criticism. Such enterprises never seem to live up to the expectations the customers and potential employees have for them. In 2000 they complained.

27

Lately we became so poor
That we made two shops go bankrupt
Prices are too high, we don't have enough money.
So we just look in from the outside.
If we get an urge to take a look around inside,
We'll go home only in underpants.
Isn't it so my friend?
Yes, yes they'll take our socks too!

27

Az utóbbi időben úgy leszegényedtünk,
Hogy két üzletet is a csődbe kergettünk.
Túl nagyok az árak, kevés a pénzünk,
Ezért az üzletbe már csak benézünk.
Mert, ha kedvünk támad bentről is megnézni,
Alsónadrágban fogunk hazamenni.
Úgy van Kolléga?
Úgy, Úgy, még a zokninkat is elveszik.

28

Our pockets are empty, we can't buy new clothes.
So we buy used jackets.
These clothes are good and the prices are low.
It doesn't matter if we find bedbugs in them.
It doesn't matter if they've been worn before
The salesman says, "they are used but clean."

28

Üres a zsebünk, új ruhára nem telik,
Ezért vásárolunk használt dzsekit.
Jók ezek a ruhák, kicsi az áruk,
Mit számít, ha bennük poloskát találunk.
Nem baj, ha azelőtt szidások hordták,
Azt mondja az eladó, használtak, de tiszták.

The challenges faced in civic life under the changed political system are natural targets.

A new mayor was elected in 1997 with whom: "The only problem is: the council is against him."

By the following year as we heard above, he too was "on the *farsang* list" for cutting down forest trees. In '99 it is the litter pile growing in the center of town "until it is up to our neck" [1999, 51–54]. The city council building and museum are renovated in 2000 [53–54]. Local elections reported in 2001 find that,

60

New winds are blowing in our country as well.
In Kolozsvár every bench was painted in colors.
Then we propose, to keep up with the times,
Everyone should go around with a tri-colored
nose.

61

Because there are not enough benches in Kolozsvár
Funar wanted to impress the people in other ways.
And because a lot of paint was left over
He's going to paint the stray dogs.

This tension also underlies the ongoing commentary on construction of the orthodox monastery outside town, even though it is expressed in ageless anti-clerical humor.

The 2001 sermon combines couplets from several years to sum up the story nicely.

80

The monastery on the edge of town is ready
Lots of pretty nuns have moved in.
But this is not good business for our village,
Because they won't visit our distilleries,
Even though the holy water is not as good
As the plum brandy from our distillery.

81

Now another monastery is being built there
But the two monasteries are too close together.
Monks live in one of them, and nuns in the other,
At night after dark, they visit one another.

82

After a few years the nuns will realize
That it's not the stork that brings babies.
But this is not a problem, we have some funds,
We'll build a kindergarten between the
monasteries.

In 2003 apparently a new conflict arose.

59

Last year the leaders of the Orthodox Church
Wanted to put up a cross
Why? Nobody cares,
But we don't mind, if that's what they want.

60

Országunk felett is új szelek járnak,
Kolozsváron minden padot színesre
pingáltak.
Ezért elrendeljük, hogy haladjunk a korral,
Járjon mindenki háromszínű orral.

61

Mivel kevés a pad Kolozsváron,
Funár arra gondolt, másképp is imponáljon.
Mert hogy a padoktól túl sok festék maradt,
Most be fogja festeni a kóbor kutyákat.

80

Felépült a kolostor falunk határába',
Bele is költözött sok csinos apáca.
De falunkra nézve ez nem egy jó üzlet,
Mert nem látogatják a szeszfőzdéinket.
Pedig a szenteltvíz nem olyan finom,
Mint szeszfőzdéinkben a szilvórium.

81

Most újabb kolostor épül határunkban.
De a két kolostor egymáshoz túl közel van.
Egyiket barátok, másikat apácák lakják,
S éjjel a sötétben egymást látogatják.

82

Eltelik néhány év, s az apácák rájönnek,
Hogy nem a gólya hozza a gyereket.
De ez nem gond, mert van nekünk pénzünk,
A kolostorok közé óvodát építünk.

59

A tavaly az ortodox egyház vezetői
Egy keresztet akartak állítani.
Hogy miért, az nem érdekel senkit,
Az nem zavar minket, ha az kell nekik.

of this paper. It is a prominent theme in the *prédikáció* and much can be learned of the villagers' experience from its commentaries. A brief account of the process is needed, however, to appreciate the points being made.

Pozsony describes the first stages of this process in his "Tourism and Custom" article, first published in 1998.²⁷ Following 1998 he felt that the population of the village still shut itself off from visitors. A few entrepreneurs were beginning to set up temporary pubs and shops under tents during the day. The village, at that time aged and depopulated, presented a festive face to visitors only during the procession. Several houses had already made the "rooms from Torockó" with traditional painted furniture and textiles. But, he observed, people were not very open to the idea of agro-tourism. Since then, as we will hear from the villagers themselves, the process of tourist development has proceeded apace. Some of these entrepreneurs are now supporting the young people who organize the carnival funeral with important funds, suggesting not only a process of accommodation but one of mutual reinforcement between customary practice and cultural tourism. Courageous young hanggliders who leap from the Székelykő and fly over the crowd during the *prédikáció* and destruction of the *farsang Döme* provide an impressive new festive element brought by the visitors.

Torockó today is well along the way to designation as a "destination", that defines some aspects of village cultural life as tourist spectacle.²⁸ The tourist guidebook published in 1998 is one building block in this process.²⁹ Citing first the landscape and its appealing natural features it goes on to describe the architecture in great detail. These buildings are a tangible manifestation that allow tourists to "visit" its "interesting past." Many more houses have set aside "heritage" rooms open for visitors. For their part, the costumes exhibited in the museum and worn in the *farsangtemetés* procession provide the necessary display of a localized cultural identity. Hungarian ethnography, as I noted earlier, acknowledges the distinctive and special character of Torockó costume.³⁰ Local exegesis of the costumes' features also emphasizes the differences from Hungarian norms, explaining these in terms of influences from the Saxon heritage of which they are so proud, as well as Romanian influence on this isolated magyar "island."

Display of these icons of local identity is increasing. Costumes are once again being worn by some on holiday occasions. Two young women, it is said, have decided to wear traditional costume when they attend church, especially if there are going to be tourists present. Large tourist groups are now greeted by a young couple in costume at the entrance to the village. How are the processes of touristic cultural production manifested in the *farsangtemetés*? The guidebook presents it as the "single folk custom preserved in Torockó" and the lengthy description is reproduced from Kun Kriza.³¹ Once again the ethnographer's work is enlisted in constructing a suitable means of identity representation.

²⁷ POZSONY 1998. 127–128.

²⁸ KIRSHENBLATT-GIMBLETT 1998.

²⁹ HANTZ LÁM 1998.

³⁰ Torockó traditional costume is a large topic in itself. In addition to comments in the general ethnographies mentioned earlier, KOÓS-SZENTIMREI 2002 provides very detailed descriptions of all the elements of the traditional costume.

³¹ KUN KRIZA 1996. 217–225.

I noted at the start, the presence of both exoteric and esoteric meanings in the *farsang* performance. Both Pozsony and Borbély argue that customs, often organized by particular groups within the community of practice, have long had a role for spectators. The presence of tourists can be seen as an extension of this phenomenon, although the lack of shared knowledge of the “screenplay of the custom” would seem to introduce discordancies.³² Tokofsky sees the elaboration of segregation and double meaning as a response to tourism in the *fasnet* of Elzach in Germany.³³ In Torockó, I would argue that, as tourism becomes increasingly integral to the village economy, one can see the boundary between visitor and villager being increasingly breached. Tourists at *farsangtemetés* are no longer only visiting spectators accosted by the maskers. Rác József observed that as a child in the “old days,” he and the other villagers could only watch the procession from afar, at a safe distance from the whip-wielding *betyárs*. As with the blacking of faces, their threat has been toned down so that the crowds today can gather closely around the participants. The uniformed hussar characters that I had seen in '98, he added, were not traditional to Torockó. These costumes, if someone chose to wear them, might have been borrowed from the theater in Torda (Turda) or brought from Hungary. Indeed, in 2004 there was a hussar in the procession, a tourist from Hungary!

The growth of a tourism industry in Torockó is also repeatedly addressed in the sermon texts. In 1997 the purchase of weekend houses is noted.

21

Unemployment is higher in the village
Because the dressmaker's has closed.
And to get some money
The people are selling their land cheaply.

22

Wealthy people buy the land
To build weekend houses.

23

Doesn't matter where
On a hill or on a stone
As long as they are here
In the Torockó valley.

24

The former leaders allowed everything,
And they've ended up in the newspapers.
They built their houses without permits
And got good fines for that.

21

Több a somer a faluba'
Mert megszűnt a varroda.
S hogy pénzhez érjenek az emberek,
Olcsón adják el a földeket.

22

Megveszik a földet
A pénzes emberek,
Melyekre vendházat építenek.

23

Nem számít, hogy hová
Dombra avagy kőre,
Csak itt lehessenek
A torockói völgybe'.

24

A régi vezetőség mindent elnézett,
Ezért az újságba kerültek.
Engedély nélkül építettek,
Ezért őket jól megbüntették.

³² POZSONY 2000. 148.

³³ TOKOFSKY 2000.

25

They built not only weekend houses
They've begun to build a monastery too,
And soon there will be nuns
Where the old boys (unmarried older men) can go.
Isn't it so my friend?

Crack those whips, hit them hard
To make the *farsangtemetés* famous

The 1998 text comments on completion of the new guesthouse appear here as well, along with the stanza citing Budapest's 5th district conservation project. By 1999, however, the few winter tourists who were invited back to visit in summer are becoming objects of derision.

11

Torockó Guesthouse is on the edge of town
Tourists often visit there
There is only one problem: the age limit is too high
As the guests party here, death waits for them
at home.

12

On Felső street the Tóbiás house is always open
But dogs are waiting at the gate.
You can easily lose a new pair of trousers there,
Be careful not to leave your leg in them.
Isn't it so my friend?

13

Many kinds of people are visiting that place
On their way, they can stop to bathe at the well
It doesn't matter if he is Dutch, Hungarian or
Swedish
Everyone can speak the drunks' language.

58

In the center of the village we have a monument,
Long ago it must have been an apartment
building.
It is often visited by tourists
Who compare it to the leaning tower of Pisa.

25

Nemcsak víkendházat építettek,
Már egy kolostornak is nekikezdték
Maholnap még apácák is lesznek,
Akikhez a vénlegények elmehetnek.
Úgy van, Kolléga?

Húzzátok legények az ostort keményen,
Hogy vigye hírét a farsangtemetésnek.

11

Falunk határában áll a Torockó Vendégház.
Gyakran látogatják azt a turisták.
Csak egy a probléma: túl nagy a korhatár,
Ők itt buliznak, s a halál otthon rájuk vár.

12

A Felső utcában a Tóbiás ház bármikor
nyitva áll.
De a kapu előtt egy farka kutya vár.
Könnyen otthagyhatsz az új nadrágodat,
Csak benne ne maradjon a lábadból egy
darab.
Úgy van, Kolléga?

13

Sok színes egyén látogatja a helyet,
Útközben a vajorban fürdeni is lehet.
Nem számít, ha holland vagy magyar avagy
svéd,
Mindenki beszél a részegek nyelvét.

58

Falunk központjában műemlék díszeleg,
Valamikor régen tömbház lehetett.
Látogatják is azt gyakran a turisták,
Mert pizai ferde toronyhoz hasonlítják.
Úgy van, Kolléga?

58

The border of our village is getting crowded now,
On the land, many houses have been built.
Many policemen's families spend the summer here.
The brook is full of garbage now.

32

From far away you can see the light of the Tóbiás
House.
A good number of tourists come here to spend
a holiday.
In wintertime, the place doesn't need to close,
The heat comes from three propane tanks

76

New guesthouses will be built
It's no surprise, others want to get rich too
But if the drought continues
The tourists will have to bathe in vodka.

58

Falunk határa jól benépesedett,
Házakkal építették be a földeket.
Sok rendőrcsalád tölti itt a nyarat,
Szeméttől árad minálunk a patak.

32

Távolról látszanak a Tóbiás ház fényei,
Szép számú turista idejár nyaralni.
De aki teheti, mentse az irháját,
Egész falka kutya feni már a fogát.

76

Most újabb panziókat fognak alapítani,
Nem csoda, hisz más is meg akar
gazdagodni.
De, ha továbbra is nagy lesz a szárazság,
Vodkában fognak fürdeni a turisták.

At the same time, however, new relationships are being established through this trade.

77

Last summer some from our village
Spent their holiday in Hungary for free.
Their friends welcomed them
The invitation was returned as well
Offering lodging to their friends for good money.

77

Néhányan falunkból az elmúlt nyáron
Ingyen nyaraltak Magyarországon.
A barátok őket tárt karokkal várták,
Azért a meghívást ők is viszonzták,
Kedves ismerőseiket jó pénzért el is
szállásolták.

The satirical section of the 2003 text, unlike those quoted so far, is almost entirely new and tourism is now a clearly established local industry in need of new infrastructure.

42

In Torockó's valley there are lots of foreign
tourists.
Many people visit our lovely village
For a bit of rest and relaxation.

42

Itt a torockói völgyben sok az idegen turista.
Sokan felkeresik gyönyörű falunkat,
Akik pihenésre, kikapcsolódásra vágnak.

43

But because Torockó doesn't have an airport
One can get here only by road.
This might be quite an adventure,
The car must go very slowly on that road.

43

De mivel Torockónak nincs repülőtere,
Csak az úton lehet elérni a helységet.
Ez bizony egy elég kemény kaland,
Mert az úton az autó nagyon lassan halad.

44

To get to Torockó from Enyed is a nightmare.
Everybody admits.
If the poor car could talk
It would say it doesn't want to go on this road.

45

On a trip like this
Avoiding one pothole gets you into three others.
At least you don't need to be afraid
Of falling asleep at the wheel.

46

There is a rumor now
That a new road to Enyed will be built.
There are some funds and motivation.
The work should be started.

47

All that come to visit us on these ancient roads
Are expected at many guesthouses.
Everybody does their best to get ready
So they can welcome as many tourists as possible.

48

In the village there are several tourist offices
Taking care of the guests.
But the problem of running water
Is still not resolved yet

66

There are many beautiful summer and weekend
houses
On both sides of the road
If they keep appearing at this rate
Torockó and Borrév will be linked together.

69

The 5th district's guest house is almost ready.
It has taken a few years
Although the pace of construction has been slow
It will eventually be ready.

44

Mert Torockót Enyedről megközelíteni,
Az egy rémálom, bárki elismeri.
Szegény kocsi, ha beszélni tudna,
Azt mondaná, soha nem megy erre az útra.

45

Úgy van ezzel az utazással,
Kikerülsz egy gödröt, beleszöksz háromba.
Így legalább nem kell számolni azzal a
veszéllyel,
Hogy véletlenül elalszol vezetés közben.

46

Most az a híresztelés kelt életre,
Hogy az idén új út vezet Enyedre.
Meg van már a pénz, a hozzáállás,
Csak meg kéne indítani végre a munkát.

47

Ezen az ókori úton idelátogatókat
Számos panzió és turistaház várja.
Mindenki igyekszik jobban felkészülni,
Hogy minél több vendéget tudjon fogadni.

48

A faluban van már több turista-iroda,
Amely a vendégeket rendezi, toborozza.
De még mindig nem oldódott meg
A községben a folyóvíz dolga.

66

A sok szép nyaraló és víkendház,
Amely az országot két szélén áll,
Ha ilyen ritmusban épül, gyarapodik,
Torockó Borrévvvel mindjárt összekötődik.

69

Az ötödik kerület vendégháza is épül,
Már vagy néhány éve terebélyesedik, szépül.
Bár a ritmus kicsit lassú most is,
El fog készülni, csak azt nem tudni meddig.

Tourism is rapidly becoming established as the dominant economic engine of this community. Along with its income, however, it brings new inequalities, new tensions, and challenges for its effective management.

The Torockó *farsangtemetés* – the carnival funeral – is an important outlet for relatively uninhibited uncensored commentary on the progress of life in the village. As Rácz József put it, the *prédikáció* provides a “mirror” for the village. It makes explicit the mood of challenge to authority that is performed in the processional parody of authority figures and the social order. The text addresses social tensions both directly and indirectly, with wry humor and self-deprecating irony that make its harsh judgements more palatable.

The *farsangtemetés* in Torockó has indeed become a magnet for expression of Hungarian minority fellow feeling in Transylvania. The discourse of national and ethnic identity is highly charged and ever-present in Transylvania. The intermingling of the Romanian majority, Magyar minority, and Gypsy underclass in this region provides a context for potential conflict. An exaggerated and hyper-national political discourse exacerbates these tensions. Traditional expressive practices are often appropriated to this identity discourse and invested with such representational meanings. The carnival customs in the Hungarian majority village of Torockó are currently constructed by the surrounding Hungarian population in this manner. But this reading does a disservice to the young men who create this context in which to critique the society in which they are living. One in which they do not have much access to the power to influence its direction. The academic discourse of folklore studies is also implicated and often caught up in ethnic-nationalist perspectives (sometimes explicitly and self-consciously, sometimes not), and emphasizes this aspect of tradition. I argue that this tendency diverts attention from the generative energy of social critique that animates the event today.

Although now more than fifteen years in the past, the upheaval of revolution in Romania and the fall of socialism throughout Eastern Europe continues to reverberate through many aspects of life. Transylvania is one region in which several recurrent themes of the ongoing readjustment known as “transition” are manifest.³⁴ The desire for political expression, subject to severe controls under the Ceausescu regime, seeks outlets in many contexts. The move toward a democratic political culture, a more market driven economy and an opening of international borders to the movement of both capital and people is affecting the social life of communities profoundly. The Torockó *farsangtemetés prédikáció* provides a refreshingly honest and unvarnished account of a grass-roots experience of these historic changes and, most importantly, is used by the young men of Torockó to “speak truth to power” through these texts.

³⁴ Examinations of the phenomenon of transition, generally address its economic and political dimensions. See SERAFIN 1994. Only a very few works yet address the significant changes in cultural production at work in this context. See KENNEDY ed. 1994; KENNEDY 1994; ROMAN 2003. Of these, even fewer investigate the world of vernacular experience from an ethnographic perspective. See HANN 1995; BERDAHL-BUNZL 2000.

REFERENCES

- BAKHTIN, Mikhail
1984 *Rabelais and His World*. Bloomington, Indiana University Press.
- BALASSA, Iván
1984 *Hungarian Ethnographie and Folklore*. Budapest, Corvina.
- BALOGH, Szabolcs
2002 *Torockó titkai* [The Secrets of Torockó]. Gyomaendrőd, Hungary, Recline Stúdió.
- BARABÁS, László
2000 *Aranycsitkók, maszkurák, királynék. Erdélyi magyar dramatikus népszokások*. Marosvásárhely, Mentor Kiadó.
- BARABÁS, László–POZSONY, Ferenc et al. (eds.)
1996 *Erdélyi és partiumi farsangok*. Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 4. Kolozsvár, Kriza János Néprajzi Társaság.
- BENKŐ, Loránd–KISS, Lajos et al., (eds.)
1995 *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- BERDAHL, D.–BUNZL M., et al. (eds.)
2000 *Altering states: Ethnographies of transition in Eastern Europe and former Soviet Union*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- BORBÉLY, Éva
2000 Ünnepek, népszokások – turizmus? Egy szokás szerveződése/szervezése 1990 után. In Zoltán Fejős–Zsolt Szijártó (eds.): *Turizmus és kommunikáció*. Tanulmányok. Budapest–Pécs, Néprajzi Múzeum–PTE Kommunikációs Tanszék.
- DÖMÖTÖR, Tekla
1986 *Régi és mai magyar népszokások*. Budapest, Tankönyvkiadó.
1988 *Hungarian Folk Customs*. Budapest, Corvina Books.
- GILMAN, Sander
1974 *The parodic sermon in European perspective: Aspects of liturgical parody from the Middle Ages to the Twentieth Century*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH.
- HANN, C. M. (ed.)
1995 *The skeleton at the feast*. Csac Monographs 9 Contributions to East European anthropology. Canterbury, Centre for Social Anthropology and Computing, University of Kent at Canterbury.
- HANTZ Lám, I.
1998 *Torockó útikalauz*. Kolozsvár, Erdélyi Híradó.
- KENNEDY, M. D.
1994 An introduction to East European ideology and identity in transformation. *Envisioning Eastern Europe: Postcommunist cultural studies*. M. D. Kennedy. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1–45.
- KENNEDY, M. D. (ed.)
1994 *Envisioning Eastern Europe: Post communist cultural studies*. Ratio. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B.
1998 *Destination culture: Tourism, museums, and heritage*. Berkeley, University of California Press.
- KÓS, Károly–SZENTIMREI, Judit–NAGY, Jenő et al.
2002 *Torockói népművészet* [Folk art of Torockó]. Kolozsvár, Kriterion Kiadó.
- KUN KRIZA, I.
1996 "Farsangtemetés Torockón." *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve* 4. 217–232.
- POZSONY, Ferenc
1998 *Turizmus és népszokások. A turizmus mint kulturális rendszer*. Z. Fejős. Budapest: Néprajzi Múzeum.
2000 *Turizmus és népszokások. „Adok nektek aranyvesszőt” dolgozatok Erdélyi és moldvai népszokásokról*. Csikszerdá, Pro-Print Könyvkiadó, 147–156.
- ROMAN, D.
2003 *Fragmented identities: Popular culture, sex, and everyday life in postcommunist Romania*. Lanham MD, Lexington Books.
- SERAFIN, J. (ed.)
1994 *East-central Europe in the 1990s*. Boulder, San Francisco, Oxford, Westview Press.

SZÉKELY, E.

2002 *Torockó az örökbefogadott szépség* [Torockó the adopted beauty]. Szolnok, Hungary, Torockó Association.

TÁTRAI, Zsuzsanna–KARÁCSONY MOLNÁR, Erika

1997 *Jeles napok, ünnepi szokások*. Budapest: Planetás.

TOKOFSKY, Peter

2000 A Tale of Two Carnivals: Exoteric and Esoteric Performance in the Fasnet of Elzach. *Journal of American Folklore* 113. 357–377.

UJVÁRY, Zoltán

1980 *A népszokások változásáról. Népszokás és népköltészet*. Debrecen, A Hajdú-Bihar Megyei Múzeumok Közleményei. 35. 61–85.

1997 *Népi színjátékok és maszkos szokások*. Debrecen, DUP Multiplex Media.

ITT NYUGSZIK FARSANG ÚR

Egy erdélyi magyar karnevál tréfás prédikációi

Colin QUIGLEY

Az erdélyi Torockón élő farsangtemetés szokásának egy jellegzetes része a prédikáció. Az eseményt szervező fiatal férfiak minden évben összegyűlnek a falu kocsmáiban, hogy annak szövegét az előző év történéseinek megfelelően aktualizálják. Ahogyan a magyarok körében gyakorolt számos hagyományos kifejezési forma, úgy ez a torockói rítus is a kisebbség-identitás diskurzus részévé vált. Azonban a szövegek legtöbbször mégis inkább gazdasági, politikai és társadalmi folyamatokra, mint etnikai feszültségekre világítanak rá. A szokást legközvetlenebbül érintő változásként az egyre terjeszkedő turizmust említhetjük. A farsangtemetés prédikációja egy nyílt és cicomázatlan képet nyújt a történelmi változásokról, és ami a legfontosabb, a torockói fiatal emberek az igazságot szövegeiken keresztül juttatják el a hatalomhoz.



Fig. 1. The head of the procession



Fig. 2. The end of the procession with the coffin



Fig. 3. The betyár with his whip



Fig. 4. The devil



Fig. 5. Painting the visitors with soot



Fig. 6. The mock priest delivering the funeral oration

TANAC DANCES FROM THE ISLAND OF KRK: DIFFERENT CONTEXTS, AESTHETICS, LEARNING

Tvrtko ZEBEC

I have been carrying out ethnographic fieldwork on the island of Krk continuously since 1991. Krk is one of the largest islands in the Adriatic Sea's Quarnero Bay. Perhaps a better title for a discussion of the dances from this island would be: *Tanac* dances on the island of Krk. In this text however I will speak about these dances not only on the island, but also in other contexts, such as staged presentations in urban settings of Zagreb or other towns in Croatia. The aesthetics and the teaching/learning processes change, with changes in the context and/or the performers of the *tanac* dances.

TRADITIONAL CONTEXT: THE SOPELE PLAYERS – MAIN MEDIATORS...

The *sopci* (pl.) – the *sopele* players have an important role in island life and are among the best informed about Krk traditions and Glagolitic history and culture. They are the most important mediators in the process of transmission of traditional knowledge and experience. Dancers are always accompanied by two *sopci*, players of shawms of different size called *mala* (small) or *tenka* (thin) and *vela* (large) or *debela* (thick) *sopela* (or *sopila*).

They have always known how to best access the qualities of the dancers. At the same time, the quality of each *tanac* has always depended on the *sopele*-players and their music-making.

The *sopci* learn to play largely from their fathers and grandfathers, or uncles, within the family. Love for music-making, dance and singing, costume and customs, is nurtured and passed on within the family, so that it is not unusual for interlocutors gathered in the performance group to say that they are all kin – “like a rosary”.

Tradition strictly defined the place and position of the *sopci* – they always were, and have remained, leaders. They are the ones who lead off in the *kolede* processional carol singing

customs,¹ and processions of the members of wedding parties and all other participants at public occasions. They lead the young couple into the church at weddings, and escort them out of the church after the ceremony on the way to the square or the hall in which the *tanac* is later danced. And when they come to the place where the *tanac* is to be performed, everyone orients themselves according to the *sopci*.

The *sopci* differ from one another in that some play exclusively in their own village, while others in the past and also today, have played away from home, all over the island. After World War II, they also started playing in Istria, in the coastal Littoral, and at festivals all over Croatia and sometimes abroad.

There are differences in the *sopela* music from place to place over the island and from musician to musician. There are not merely differences in the melodies but also in style of playing (more or less staccato). The music-making skill is always compared with the performance of the *tanac*. One can dance well or even better, depending on how the *sopci* play. Capable dancers can inspire the *sopci* to change their tempo, depending on the mood. A good mutual relationship between the musicians and the dancers is essential.

The older *sopci* take pleasure today in teaching the younger ones, since they fear that the skill of playing the *sopela* will be forgotten unless it is taught to the young in time.

Adaptation for stage presentations favoured, and sometimes even conditioned, phenomena that were not typical in everyday life. One such example is when one musician plays two *sopela* instruments at the same time. If this did happen before World War II, the *sopci* have no recollection of it. Those who had heard of it say that this would come about only in cases where it was absolutely necessary, for example, when one musician found himself without his *kumpanj*, the second musician, so he was forced to play alone on two *sopela*.²

... AND TRADITIONAL TANAC DANCES

The main local squares in all the villages and small towns or 'citadels' (*kašteli*), are the locations of the public festivities on the island. Festivities take place on various occasions, from *koleda* carol-singing processions to Carnival and weddings, during which the entire community dances the *tanac* on the square after coming out of the church. The Krk Festival also takes place on the squares, as the largest public stages. The symbolism of the location is very significant to all the participants. Just as they know that the square is the venue for the main social events, the islanders also know that there is a 'top' to each square. This is the small space in front of which the *sopci* sit – a place called *pred sopci* – "in front of the players". This micro-location is the most important part of the square; it is there that the ritual nature of the *tanac* comes to the forefront and reaches its peak. It is there that each dancer, whether

¹ See ZEBEC 2006.

² One can conclude from the reactions of skilful musicians that playing in pairs is regarded as one of the important expressions and symbols, as a marker of islander identity, which would not perhaps even been mentioned but for the appearance of musicians who simultaneously play two *sopela*. Anthony Cohen has pointed out that people become aware of their culture when they comprehend its borders and/or with the emergence of ways other than what they had considered to be normal. So the norm becomes the border, the symbolic factor in recognition and strengthening of identity (COHEN 1985, 69).

dancing as part of a couple or a trio, gives his or her utmost. It is there that the energy of the dancers burns in its utmost intensity. That place is the focus of attention for all taking part in the event, since it is there that all the participants reveal themselves, show themselves and compete with each other. However, the core personalities of all the dance events are the *sopela*-players. They lead the dance with their music, and all the spatial relations during the dance unfold at their musical bidding.

The ritual nature of the *tanac* is reflected in the roles of the performers. Depending on the context of the performance, it is known ahead of time who will be the first dancer with all the others either beside him or behind him. To be the first dancer, the lead dancer, means to have particular prestige and importance in the dance. Everyone watches the first dancer, everyone aligns him/herself with him, and evaluates him. The prestige of the *first* is also shown in the precedence according to place of honour and hierarchy – in keeping with religious, secular and family protocol.

The basic characteristic of all the island *tanac* dances, and the dances of the broader cultural area of the northern Adriatic, is the brisk interchange of small steps, called *prebir*. The *prebir* motif is incorporated into the dance in various ways. The *tanac* dances can be classified by style differences, according to dance vernaculars, dialects and/or idioms; but they may also differ in the structure of spatial formation – the way the performers move through the venue. All the dances consist of several traditional firmly set parts, or *versi*. Some parts can (and must!) be repeated during one particular performance of the *tanac*, even several times (usually three), while others are performed only once. That depends, of course, on the local tradition.

The usual movement direction is clockwise (to the left from the *sopci*). After circling in a chain, the second spatial formation is in couples or trios and/or one man with several female dancers. The direction of spatial movement here always takes place three times, although, influenced largely by folk festival and stage performances, the direction is now changed only twice. On the other hand, this possibility for shortening the *tanac* is also traditional and “normal” or usual for the people on Krk and depends on the occasion and the participants in the event. The third spatial formation of the *tanac* is dancing in two facing rows – woman in one and men in the other. The basic characteristic of that part of the *tanac* is the tiny intertwining *prebir* steps. The men take larger steps, moving backwards and forwards in their row, and female dancers in their row follow them, so that they are always facing the men.

Throughout the dance, it is possible to read the procsemics by observing social relations and gender differentiations from the dancers’ mutual bodily relationship and behaviour. There is an obvious patriarchal social model. The men are always more prominent. They always lead the *tanac*. All the other dancers follow the *first*. He is the one who can invent or change the figure and his female partner has to follow him. On the other hand, he is the one who takes care of her and gives her full support and security.

The three basic models of spatial formation of the *tanac*, depending on the locality, occasion and significance of the performance, create the entirety of the dance in diverse ways. In its significance and meaning and the diversity of its variants, the *tanac* is so particular and so unique that it is a special hallmark of the culture of the island of Krk.

When researching the *tanac* in its home environment, one learns a great deal about the people and communities that created and gradually changed it, in keeping with their own cri-

teria, criteria of everyday life and life on all the festive occasions that would be unthinkable without the *tanac* and *sopele* music.

Research on contemporary dance events has shown that it is impossible to comprehend the sense and essence of the *tanac* dance, if it is only watched at the moment of its performance. The specific time and place of the performance and the varied behaviour of the participants, which in its entirety and harmony – and sometimes also deliberately in disharmony – result in a powerful demonstration of energy. Each time the *tanac* dance is seen, it encourages additional search and revelation on its *raison d'être* in the accumulated experience of the island communities.

CHANGES OF CONTEXT – KRK FOLKLORE FESTIVAL – TRADITIONAL DANCES ON THE STAGE

When today's islanders are asked about the *tanac* dances, some of them, depending on the locality and social circumstances in which they live, think first of the stage and the performance groups at the Festival. The Krk Festival is one of the oldest in Croatia (the first was held in Omišalj in 1935), and in that respect the islanders' attitude is easily understandable.

The *sopele* players also say: "Today *folklore* teaches [them] all to dance in the same way, while before, everyone could do their own thing." In saying this, they are drawing attention to the lack of spontaneity and improvisation in the performance, with everything under the slogan "all as one!".

Under the influence of a half century of socialist ideology, the *tanac* was often absent from the island's public squares. It became rarer and rarer for weddings to be celebrated in front of the entire community which had been the practice for centuries. Those were years in which the real life of the *sopele*, the *tanac* and public celebrations in the traditional sense, gradually faded away in the *kašteli* and villages, and the Krk Festival became the gathering place and provided the forum for this great and colourful way of dancing to be shown "to the tourists".

As much as the Festival contributed to the preservation of the traditional dance and music-making, it also provided a favourable background for the changes that followed as the consequence of stage performance. The *tanac* dances underwent changes, more in some places than in others, depending on the comprehensions of individuals, the leaders of performance groups and the *sopele* players.

Changes made to the *tanac* by performance groups are inevitably greater and more emphasised than any changes that occur in the traditional performances and the customary environment. The moment and place of performance, the participants and onlookers are particularly important; when the context of the dance is changed, the aesthetics, meaning of the performance and interrelations on diverse levels also change.

Stage productions of the *tanac* have neglected its very specific and unique characteristic which allows the individual to improvise to his heart's content, making himself stand out in relation to the other dancers and showing his own personal style within the normatively set

structure of the dance. More than that, improvisation was intentionally suppressed, so that the audience, the onlookers, would be satisfied with a well-rehearsed performance of the dance group. In this way, the *tanac* steps and the way in which the tiny *prebir* steps were danced were pauperised and the improvisations of a dancer or a pair of dancers were reduced to a relatively limited selection of figures that were performed in front of the *sopele*-players. Young people, for whom the dancing of the *tanac* is no longer an everyday experience, practise the steps and figures at rehearsals, learning them from one leader and copying his performance style. The result is that the *tanac* is becoming a more uniform dance, deprived of its rich diversity, while the individual and his/her need to express the most diverse and intensive emotions in the *tanac* is hampered more and more.

The first known and documented attempt at vital changes in the *tanac* took place in the 1970s. At the invitation of Krk expatriates, performers from the island were chosen to give guest appearances in the United States. The organisers' idea was that the best couples from the various *kaštel* – citadel townships and villages would perform a joint *tanac*. However, realisation of the idea of a common, hybrid *Krk tanac* was not successful amongst the islanders because of resistance from the performers themselves. Objections from the *sopele*-players in particular, as the main bearers of the playing tradition, also made it clear that they are the crucial individuals in decision-making on the representative nature of this island tradition. To them, the *tanac* is too powerful as a symbol of mutual differentiation, for them to entertain the idea of creating a *tanac* dance that would be common to all of them.

At the same time, though in a different stage environment in Zagreb, Zvonimir Ljevaković choreographed a *Krk tanac* for the professional *Lado* Folk Dance Ensemble. The choreography is made up of typical elements of the dance, with tiny steps and spins of the female dancers, and choreographed movement which does not have the firm traditional structure (one part being based on the *tanac* from Dobrinj, while there are also some elements of the *tanac* from Vrbnik); all of which is augmented by costumes from Vrbnik, which to the choreographer seemed, with their rich detail, to be a representative choice. Ljevaković' choreography made up of his choices of artistically interpreted and formed elements, is still in the *Lado* repertoire today, without any negative comments. It has its place in the context of stage presentation and there is nothing questionable about its performance.

Naturally when the context and performers of a dance are changed, the audience's relationship to what it sees also changes. Stage performance imposes respect for the stage rules that the choreographer is prepared to offer to a wider audience. In that process, feelings of aesthetics are changed implicitly. The relationship of the performers to the audience becomes much more important in that context and supersedes the mutual relations on the stage of the performers themselves, precisely because of their aim to offer the audience a brilliant performance. The participants' roles that are defined by tradition, which the islanders accept with a feeling of responsibility, become unimportant here. The importance and the eventual prominence of individuals in the collective performance depends exclusively on the concepts of the choreographer, on his/her knowledge of that tradition and desire and/or opportunity to show on stage something that is more or less close to the "original".

The communicative competence of a staged piece depends largely on the particular choreographer and his/her possible familiarity with the more profound social structure of the community that inspired the choreographer to create the stage piece on their music and dance

tradition. The fact is, more frequently the artist does not have the deeper familiarity with the social structure and music/dance tradition of the community in question.³

In keeping with the change in context, the competence of the choreographer is no longer based on the aspiration to "truthfully", or authentically, depict the selected community, but rather on harmonising the relations of the performers and the audience. Much more knowledge and field research should be required for such undertakings than is invested by choreographers. From the choreographers' perspective, such research is not at all necessary since they see material collected in the field as only the basic inspiration for creating their work of art. In fact, the local folklore festivals are their 'field', and they rarely engage in more intensive research. In that way, their material is already once removed from its own natural environment. Knowledge attained in such a superficial way is freely altered and put together with many high-calibre stage effectuations and creative interventions. The resultant choreographies show a certain skill in dance only from the technical aspect, and are isolated dance products that have virtually no connection with the social structures or the spiritual values of the culture or philosophy of the community they propose to depict. The product is signed as the choreographer's truth, story and depiction, while the audience in the domestic theatre or the one abroad accepts it, depending on the quality of the performance, how much the performers enter into the spirit of the dance and the mood created. And in the above-mentioned example, when that choreography is performed on Krk, the islanders themselves see it differently than the *tanac* performed by their fellow villagers.⁴

Therefore, understanding the diverse aesthetic principles which vary according to differences in context and performers, is more important than analysis of the content and structure of a performance. If one wants to understand the aesthetics and value of a community's cultural forms, it is necessary to understand the principles underlying such aesthetics, and to understand them in the way they are accepted by that particular community, and what their perceptions are.⁵

³ Introducing the syntagma of *communicative competence* into the theoretical discussion, Adrienne Kaepler stresses that the basic question is how individuals combine their acquired "grammatical" knowledge with the knowledge of "performance" in order to perform or understand deeper sense of the movement or dance in the particular context. Still, she considers that what is most important for anthropologists is to acquire knowledge about the social structures, politics, business, literature, art, philosophy, and aesthetics, that is, the social system in which the systems of movement and dance are implemented (cf. KAEPLER 1999. 16–17).

⁴ I heard a comment from a female interlocutor in Vrbnik about how it was not right that costumes from Vrbnik be taken for some "concocted" *tanac*, non-existent for the Krk islanders, that had no connection with the Vrbnik and other island variants. People from Baška recognised certain elements from their *tanac* in the dance and reacted quite angrily to such "distortion". Even with such criticism, the islanders are aware that these are the consequences of change of performers, in the context of performance, artistic modifications and authorship. In such altered relations, stage aesthetics and virtuosity become more important, while the dissatisfaction of the islanders, who sometimes feel that they are being wrongly interpreted, mocked and used, remain in the local framework. They shift the responsibility for this failure to the performers and the choreographer, and as long as they do not feel threatened by this they do not comment in public, interpreting it all as being due to a lack of familiarity with their tradition.

⁵ Cf. KAEPLER 2003. 154. A. Kaepler claims that relatively few anthropologists, ethnomusicologists and ethno-choreologists have to date dealt with aesthetics. She writes that in European languages since the 19th century the concept has related to the notion and philosophy of beauty and good taste, and that similarly to all philosophical systems, thought is based on particular principles, in this case, on aesthetic principles. Whether something is

In accordance with performative anthropology, each performance is a new experience, and from the viewpoint of ethno-choreology, also a possible subject for new field research, therefore making it important to set the aesthetic principles according to the context and performers of an event. Each performance [of a dance] differs according to the invested energy and momentary mood of the performers, which can change its meaning; likewise each performance can be interpreted differently according to variations in context, participants and aesthetics.

It sounds paradoxical that sometimes it is the traditional dimension that is crucial to our evaluations, while at other times it can be the artistic, adapted, stylised, choreographical aspect. Many people connect aesthetics exclusively with the fine arts and Modernism. However aesthetics is connected to feelings and sensitivity, and relates to all cultural systems and diverse conceptualisations of the world and is what gives meaning. It was in that sense that Andrée Grau spoke of *ethno-aesthetics*.⁶

The fact is that, like the islanders themselves, we look differently at the *tanac* in the choreography and performances of the state professional ensemble, *Lado* and the amateur urban folk dance ensembles; than at the *tanac* danced on the squares of the citadel communities and villages of Krk or in the performances of their groups. Given the seventy-year tradition of stage presentation in Croatia, it is neither possible nor appropriate to monitor the performances of diverse performers according to the same aesthetic criteria.⁷

TRAINING METHOD – THE WAY OF SAFEGUARDING

As a student, Beata Gotthardi Pavlovsky danced in the *Lado* Ensemble, later she went on to work as an ethnologist/conservator. With a special sensibility for dance, from the 1970s to 1990s she worked on incorporating dance and other forms of intangible heritage into a law for cultural assets and heritage in Croatia – to bring dance to the same level as heritage, to be safeguarded, to be taken “seriously” and have the same “rights” as material heritage.

With this background, when advising the people of Krk on how to teach their youth, Gotthardi Pavlovsky often stresses that the leader of the group or a teacher’s performance of the *tanac* is not the only one that should be copied – but that each dancer should take one of their elders as a model. In that way, they can remain more faithful to the traditional transfer of knowledge and values, for as long as the conditions of life allow. The philosophy of the islanders is receptive to that way of teaching the *tanac*, which the young people also regard as their living creative experience, even though they now learn it in an organised way and more frequently in performing groups than spontaneously.

beautiful or not, is a matter of evaluation, and that mental construct is part of the system of thought (KAEPLER 2003. 153).

⁶ GRAU 2003. 173.

⁷ Modes of stage presentation have travelled a developing path since the performances of village folklore groups (from the end of the 1930s), ballet pieces inspired by tradition (also from the 1930s), urban folk dance ensembles (founded after World War II), through to what have to date been rare, but completely contemporary, free dance performances with folk motifs (e.g. Rajko Pavlič’s choreography to the music of *Jedna pura, dva pandura* for the *Lado* ensemble).

Gotthardi Pavlovsky has also lectured at the Summer School of Folklore organised from the mid-1960s by the ethno-choreologist and choreographer, Ivan Ivančan. Gotthardi Pavlovsky's principle of instruction has been that dance, whenever possible, should be demonstrated by informants (traditional dancers/performers) from the field. She has consciously avoided setting fixed choreographies of the dances, and does not teach them as finished semi-products or products. Her primary principle was that each choreographer should research them in the field. Perhaps this is one of the reasons that, even today, one finds very few Krk *tanac* dances in the repertoires of urban amateur ensembles. The method of teaching has proven to be one of the means of protection [of the dance tradition].

TANAC IN THE URBAN FOLK DANCE ENSEMBLES

Amateur urban ensembles rarely perform the *tanac* dances. But Goran Knežević's '*Baška j' malo selo*' [Baška Is a Small Village] is one of the more frequently performed choreographies. This choreographer didn't employ the traditional structure of the Baška *tanac*, he only used only parts of it, combining them in his choreography according his own viewpoint.

Performances of Knežević's piece are popular on the urban stages particularly because of the vocal performances and accompanying instrument, the *sopela* and [its distinctive local scale] with very small intervals. At the same time, this is the major problem in performance because the young urban population finds this relationship of intervals to be quite foreign to the ear. Even with frequent practice, they rarely manage to sing it well – or do so with great difficulty – and in their desire to re-create that particular sound, they often resort to caricatured nasal singing or singing through the nose.

Playing the *sopela* is a demanding and difficult skill and is the reason that this choreography is performed very rarely, with successful performances even rarer. In aspiring towards improved technical quality and uniformity of the group according to stage aesthetics, the performers often appear stilted and unnatural, since the *tanac* mode of dancing and vocal expression are particularly difficult to master for them. However, because of its exotic nature, they are intrigued by the *tanac*, even though it is difficult to reconcile these contradictions.

It sounds paradoxical that dancers in urban folk dance groups, with their practices at least twice a week and who can otherwise be described as excellent dancers, find it difficult to master the steps and figures of the *tanac*. Most of their rehearsals and performances depend on inexperienced *sopela*-players, the dancers have to count their steps and this is where the spontaneity is lost. The *Sopela* players should still be the core personalities and lead the *tanac* with their music, but here they do not have the experience and technique necessary for playing these instruments. In such choreographies, rather than being the focus of the spatial relations during the dance, they are only players of music as accompaniment for the dance.

Consequently, professional comments and criticism relate more to the choreographer-adaptors and ensemble leaders, who are often insufficiently trained or prepare only superficially. Knežević staged the same choreography with several ensembles in Zagreb and Varaždin. The performances also depend on the capabilities and skills of the ensemble directors, who have to transfer the choreographer's creative ideas to the ensemble they are work-

ing with. As composed works, choreographies are firmly set pieces and it is not always easy to adapt them to different ensembles. To this extent the choreographed version differs from the *tanac* in its original environment which, as a previously mastered skill, emerges spontaneously and it cannot happen that the performers do not enjoy the performance or that group members are missing, or have the "wrong" role.

As ethno-choreologists we are obliged to encompass the multi-layered and diverse arguments on the various concepts and modes of presenting tradition. Our academic or professional authority as "guardians of the truth", based on knowledge of culture and tradition, and the responsibility that we bear in that process, must not be exclusive. Namely, *the truth* is similar to a kaleidoscope of possibilities which depends in the field on who turns it, when, and in which direction.⁸ We must direct attention to various levels of observation and the possibilities available that could overcome diverse viewpoints.

REFERENCES

- BUCKLAND, Theresa Jill
 1999 [Re]Constructing meanings: the dance ethnographer as keeper of the truth. In Theresa J. Buckland (ed.): *Dance in the field: theory, methods and issues in dance ethnography*. London, Macmillan Press, 196–207.
- COHEN, Anthony P.
 1985 *The Symbolic Construction of Community*. London–New York, Routledge.
- GRAU, Andrée
 2003 Tiwi dance aesthetics. *Yearbook for Traditional Music* 35. 173–178. USA, ICTM.
- KAEPLER, Adrienne
 1999 The mystique of fieldwork. In Theresa J. Buckland (ed.): *Dance in the field: theory, methods and issues in dance ethnography*. London, Macmillan Press, 13–25.
 2003 An introduction to dance aesthetics. *Yearbook for Traditional Music* 35. 153–162. USA, ICTM.
- ZEBEC, Tvrtko
 2006 The *kolijani* ritual event on the island of Krk, Croatia: Continuity or revival? *Yearbook for Traditional Music* 38. 97–107. Australia, ICTM.

* BUCKLAND 1999. 205.

KRK SZIGETÉRŐL SZÁRMAZÓ „TANAC” TÁNCOK:
ELTÉRŐ KONTEXTUS, ESZTÉTIKA, TANULÁS

Tvrko ZEBEC

A Krk szigeti hagyományos tánc, a *tanac* példáin keresztül különböző tanulási/tanítási módszereket említünk meg. A *sopele*n játszó zenészeknek fontos szerepük van a sziget életében, ők tudnak a legtöbbet Krk hagyományairól, valamint a glagolita történelemről és kultúráról. Emellett ők játsszák a legfontosabb közvetítői szerepet a hagyományos tudás- és tapasztalat átadásának folyamatában. Mindig is ők tudták a legjobban kiaknázni a táncosok képességeit. Ugyanakkor az egyes *tanac* táncok minősége mindig azon múlt, hogy a *sopele*-játékosok hogyan zenéltek. A háttértudás, az esztétika és a tanulás módja a körülményektől és az előadó táncsoportoktól függ. A körülmények változását követve a koreográfus szakértelme már nemcsak arra irányul, hogy a kiválasztott közösséget „a maga valójában”, autentikusan mutassa be, hanem arra kell törekednie, hogy összhangot teremtsen az előadók és a közönség között. Néptáncutatóként a hagyomány bemutatásának sokrétű és különféle diskurzusait, különféle fogalmait és módjait kell átlátunk. Tudományos és szakmai tekintélyünk, mint az „igazság letéteményesei”, amely a kultúra és a hagyomány ismeretén alapszik, valamint a felelősségünk ebben a folyamatban nem zárhatja ki egymást. Figyelmet fordítunk a megfigyelés különböző szintjeire, valamint olyan lehetőségekre, amelyek az eltérő nézőpontok áthidalására szolgálnak.

A KÖTET SZERZŐI / LIST OF CONTRIBUTORS

ANDRÁSFALVY Bertalan

Magyarország / Hungary

A Pécsi Tudományegyetem Néprajz–Kulturális Antropológia Tanszékének professor emeritusa /
Professor emeritus of the Department of Ethnology and Cultural Anthropology, University of Pécs
maribercci@t-online.hu

Egil BAKKA

Norvégia / Norway

A Trondheimi Tudományos és Műszaki Egyetem professzora / Professor of the University of Science
and Technology, Trondheim
egil.bakka@nf.ntnu.no

BARNA Gábor

Magyarország / Hungary

A Szegedi Tudományegyetem Néprajz és Kulturális Antropológia Tanszékének vezetője / Head of
Department of Ethnology and Cultural Anthropology, University of Szeged
barna@hung.u-szeged.hu

CSONKA-TAKÁCS Eszter

Magyarország / Hungary

Az Európai Folklór Intézet igazgatóhelyettese / Deputy Director of the European Folklore Institute,
Budapest
cste@t-online.hu

DÓKA Krisztina

Az MTA Zenetudományi Intézetének kutatója / Researcher of the Hungarian Academy of Sciences,
Institute for Musicology, Budapest

Magyarország / Hungary

krisztidoka@freemail.hu

FÜGEDI János

Magyarország / Hungary

Az MTA Zenetudományi Intézetének főmunkatársa / Senior Researcher of the Hungarian Academy of
Sciences, Institute for Musicology, Budapest
janosf@zti.hu

Georgiana GORE

Franciaország / France

A Clermont-Ferrand-i Blaise Pascal Egyetem Kulturális Antropológiai Tanszékének professzora /
Professor of the Department of Cultural Anthropology, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand
wiergore@nat.fr

Anca GIURCHESCU

Dánia / Denmark

Az ICTM Etnokoreológiai Kutatócsoportjának tiszteletbeli elnöke / Trading President of the ICTM Study Group for Ethnochoreology, Koppenhága

giurchesca@dbmail.dk

KÖNCZEI Csongor

Románia / Romania

A Kolozsvári Kisebbségkutató Intézet kutatója / Researcher of the Institute of the Ethnic and National Minorities, Kolozsvár

csongor@tranzithouse.ro

MISI Gábor

Magyarország / Hungary

Az MTA Zenetudományi Intézetének külső munkatársa / Cooperator of the Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, Budapest

Gabor.Misi@scientificgames.hu

Mats NILSSON

Svédország / Sweden

A Göteborg-i Egyetem Etnológiai Tanszékének folklór előadója / Folklorist of the Department of Ethnology, University of Göteborg

mats.nilsson@ethnology.gu.se

Colin QUIGLEY

Amerikai Egyesült Államok / United States of America

A UCLA – Los Angeles-i Kalifornia Egyetem – Művészeti Tanszékének professzora / Professor of the UCLA – Department of World Arts and Cultures, California State University, Northridge

cquigley@earthlink.net

RATKÓ Lujza

Magyarország / Hungary

A Jósza András Múzeum főmúzeológusa / Curator of the Jósza András Museum, Nyíregyháza

ratko@jam.nyirbone.hu

VARGA Sándor

Magyarország / Hungary

Tanársegéd a Szegedi Tudományegyetem Néprajz és Kulturális Antropológia Tanszékén / Assistant of the of Department of Ethnology and Cultural Anthropology, University of Szeged

vargas@hung.u-szeged.hu

Tvrtko ZEBEC

Horvátország / Croatia

A Horvát Etnológiai Intézet főmunkatársa / College of the Institute of Ethnology and Folklore Research, University of Zagreb

zebec@ief.hr

**A Szegei Tudományegyetem
Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszékének kiadványaiból
Publications of the Department of Ethnology and Cultural Anthropology,
University of Szeged**

**A Devotio Hungarorum. Források a magyar vallásos népeletből
Series Devotio Hungarorum, Sources of Religious Life of the Hungarians**

1. SÁVAI János – GRYNÆUS Tamás: *Tüdő Vince betegei. Die Kranken des Heilmannes Vince Tüdő.* Szeged, 1994.
2. SZILÁRDFY Zoltán: *A magánáhitat szentképei a szerző gyűjteményéből I. Kleine Andachtsbilder des Barock aus der Sammlung des Verfasseres I.* Szeged, 1995. (elfogyott/out of print)
3. Barna Gábor: *A tállyai Fáklyás Társulat jegyzőkönyvei. Documents of the Candle-bearers' Confraternity in Tállya.* Szeged, 1996.
4. SZILÁRDFY Zoltán: *A magánáhitat szentképei a szerző gyűjteményéből II. 19-20. század. Kleine Andachtsbilder aus der Sammlung des Verfassers II. 19.-20. Jahrhundert.* Szeged, 1997.
5. BARNA Gábor: *Az Élő Rózsafüzér kunszentmártoni társulatának jegyzőkönyvei 1851–1940. Minutes of the Living Rosary Confraternity in Kunszentmárton, 1851-1940.* Szeged, 1998.
6. FRAUHAMMER, Krisztina: *Levelek Máriához. A máriakálnoki kegyhely vendégekönyve. Briefe an Maria. Das Gästebuch des Gnadenortes Máriakálnok/Gahling.* Szeged, 1999.
7. HETÉNY János: *Nagyboldogasszony virrasztása. A Karancs-hegyi búcsú. Egy terepkutatás jegyzetei 1951–1952. Die Nachtwache der Jungfrau Maria. Das Wallfahrtsfest am Karancs-Berg. Notizen einer Feldforschung 1951–1952.* Szeged, 2000.
8. TÓTH János: *A barkai Skapuláré Társulat története. History of the Scapular Confraternity in Barka.* Közreadja, a bevezető tanulmányt és a mutatókat írta Edited, the introduction and index written by: Barna, Gábor. Szeged, 2002.
9. Barna, Gábor szerk. / Hg. „Mária megsegített”. *Fogadalmi tárgyak Máriaradnán I-II. Maria hat geholfen. Votivgegenstände in Maria-Radna I-II.* Szeged, 2002.
10. BARNA Gábor et alii: *Egy szent raktár. Tárgyak, szimbólumok, kommunikáció / A Sacred Depot. Objects, Symbols, Communication.* Szeged, 2003.

**Szegei Vallási Néprajzi Könyvtár sorozat megjelent kötetei
Publications of the series Bibliotheca Religionis Popularis Szegediensis**

1. BARNA Gábor szerk. / ed. *Szentemberek – a vallásos élet szervező egyéniségei.* [Holy men – organizers in the Folk Religiosity]. Budapest – Szeged, 1998.
2. BARNA, Gábor ed. *Religious Movements and Communities in the 19th and 20th Centuries.* Szeged, 1999. (elfogyott/out of print)

3. PUSZTAI, Bertalan szerk. / ed. *Szent és profán között. A szeged-alsóvárosi búcsú. Between the Sacred and the Profan. The Pilgrimage Feast of Szeged-Alsóváros.* Szeged, 1999.
4. JÓZSA László: *Megszentelt kövek. Kápolnák, szobrok, keresztek és temetők Kunszentmártonban. Geweihte Steine. Kapellen, Statuen, Kreuze und Friedhöfe in Kunszentmárton.* Szeged, 1999.
5. HETÉNY János: *A győri vérrel könnyező Szűzanya kultusztörténete. Veneration of the Bleeding/ Exuding Picture of the Virgin Mary Győr.* Szeged, 2000. (elfogyott/out of print)
6. BARNA, Gábor ed. *Politics and Folk Religion.* Szeged, 2001.
7. BARNA Gábor szerk./ ed- *Boldogasszony. Szűz Mária tisztelete Magyarországon és Közép-Európában [Veneration of the Virgin Mary in Hungary and Central Europe].* Szeged, 2001.(elfogyott/out of print)
8. BARNA Gábor szerk. / Hg. *A szentisztelet történeti rétegei és formái Magyarországon és Közép-Európában. A magyar szentek tisztelete. [Historische Schichten und Formen der Heiligenverehrung in Ungarn und Mittel-Europa].* Szeged, 2001.
9. BARNA Gábor – KÓTYUK Erzsébet szerk. / eds. *Test, lélek, természet. Tanulmányok a népi orvoslás emlékeiből. Köszöntő kötet Grynaeus Tamás 70. születésnapjára.* [Body, Soul, Nature. Papers on the Folk Medicine. Festschrift to Tamás Grynaeus on his 70th Birthday.] Budapest – Szeged, 2002.
10. BARNA, Gábor – ILDIKÓ Kriza eds. *Folk Ballads, Ethics, Moral Issues.* Akadémiai Kiadó, Budapest – Department of Ethnology, Szeged, 2002.
11. BARNA, Gábor Hg. *Ritualisierung, Zeit., Kommunikation.* Akadémiai Kiadó – Lehrstuhl für Volkskunde, Szeged, 2003.
12. BARNA Gábor szerk. „*Oh, Boldogságos Háromság*” *Tanulmányok a Szentháromság tiszteletéről.* [Studies on the Veneration of the Holy Trinity] Paulus Hungarus – Kairosz Kiadó, Budapest, 2003.
13. BARNA Gábor szerk. *Rítusok, folklór szövegek.* [Rites and Folklore Texts] Paulus Hungarus – Kairosz Kiadó. Budapest, 2004.
14. BARNA Gábor szerk. *Idő és emlékezet. Tanulmányok az időről az ezredfordulón.* Kairosz Kiadó, Budapest, 2005.
15. HETÉNY János: „*Gyönyörű nagy vonzalom ...*” *A Karancs-hegyi kistáj Mária-kultuszt ihlető szerepe.* [Inspiring Role of the Karancs-region on the Veneration of the Virgin Mary] Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, Szeged, 2006.
16. BARNA Gábor szerk. *Kép, képmás, kultusz* [Picture, Depiction, Cult] Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, Szeged, 2006.
17. BARNA Gábor szerk. *1956 – emlékezés és emlékezet* [1956 – Remembering and Remembrance] Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, Szeged, 2006.
18. BARNA, Gábor ed. *Religion, Tradition, Culture.* Akadémiai Kiadó – Department of Ethnology and Cultural Anthropology, University of Szeged, 2007.

Sorozaton kívül / Outside series

1. SERES Katalin: *A pusztai vadóc* [The Tomboy of the Puszta]. H. és é.n.
2. BARNA Gábor szerk.: Társadalom, kultúra, természet. Köszöntő kötet Bellon Tibor 60. születésnapjára. [Society, Culture, Nature. Festschrift on the 60th Birthday of Tibor Bellon] Karcag – Szeged – Szolnok, 2001.
3. Ötvenöt magyar népmese. Beszélgetés Katona Imrével. [Fiftyfive Hungarian folk Tales. Conversation with Imre Katona] Szeged – Csongrád, 2002. 500.-
4. BARNA Gábor – MÓD László – SIMON András szerk. „Szent ez a föld ...” Néprajzi írások az Alföldről. Néprajzi Tanszék, Szeged, 2005.

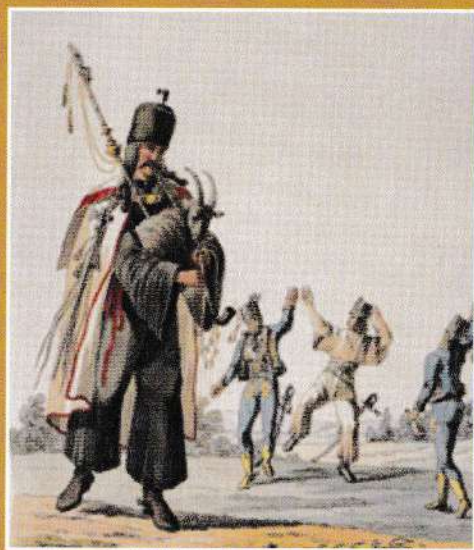
**A könyvek megrendelhetők a szerkesztőség címén
Books can be ordered at**

BARNA, Gábor
SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék
Department of Ethnology and Cultural Anthropology, University of Szeged
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2., Hungary
E-mail: barna@hung.u-szeged.hu

A hazai és nemzetközi táncfolklorisztika és táncantropológia elismert szakemberei írtak kötetünkbe a táncművészet hagyományos és modern formáiban való lehetséges átadásáról, átvételéről, valamint a táncsal kapcsolatos szokáskörnyezetről. A szerzők folklorisztikai és antropológiai módszerekkel vizsgálták kutatásuk tárgyát. A könyvben empirikus megfigyeléseken alapuló kulturális elemzések mellett elméleti jellegű tanulmányok is helyet kaptak. Haszonnal forgathatják mind a táncos szakemberek, mind pedig a néptánc iránt érdeklődők.

* * *

This volume is a collection of writings by renowned Hungarian and international ethnochoreologists, dance folklorists and dance anthropologists, on possible ways of transmitting and maintaining traditional and modern forms of dance culture, and on dance in traditional environment. The researchers investigated their topics using ethnographic, folkloristic and anthropological methods. The collection includes cultural analyses based on empirical observation, as well as theoretical studies; which can be of use to dance experts and folk dance enthusiasts alike.



ISBN 978-963-482-849-5



9 789634 828495