

KÖNCZEI CSILLA

A '60-AS-'80-AS ÉVEK MAGYAR NÉPTÁNCKUTATÁSÁNAK KÉPE A CIGÁNY KULTÚRÁRÓL. BESZÉDMÓDOK ÉS OSZTÁLYOZÁSI RENDSZEREK¹

A z 1960-as 1980-as években kialakult magyar(országi) néptánckutató iskola (elsősorban Martin György, Pesovár Ernő és Pesovár Ferenc és Lányi Ágoston munkásságán keresztül) innovativitása és korszerűsége miatt jogosan nyert el nemzetközi elismertséget (Giurchescu 2007, Kürti 1980). A nagyon jelentős etnográfiai terepkutatás és a táncok nagy mennyiségű filmes dokumentációja mellett legjelentősebb és legnagyobb hatású megvalósításuk egy strukturális elemző módszer kidolgozása (Martin–Pesovár E. 1960, 1964; Martin–Lányi 1964; Martin 1990 stb.), valamint egy olyan történeti regionális modell megalkotása volt, amely egységében láttatta az európai hagyományos táncművészetet (Martin 1964, 1979, 1980a, 1980b, 1980c, 1984; Pesovár E. 1967, 1980 stb.). Ez a regionális modell szándékolta a transz-

1 A dolgozat egy folyamatban levő munka részeredményeit mutatja be. A kutatás ötletét Pozsony Ferencnek köszönhetem, mivel a témában az első előadás egy általa szervezett konferencián hangzott el (*Az erdélyi cigányok kultúrája és társadalma*. A Kriza János Néprajzi Társaság konferenciája, Kolozsvár, 2005. november 17.), *A magyar táncművészet képe a cigány kultúráról* címmel. Az előadás egy recens változatát a *Musicology, Ethnography and Culture: The Roma as European People. A Conference and Celebration of the Life and Work of Katalin Kovalcsik / Zenetudomány, néprajz és kultúra: A roma mint európai nép. Konferencia Kovalcsik Katalin emlékére* elnevezésű konferencián mutattam be angol nyelven (Szerzők: Michael Stewart, Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete, Budapest, 2014. december 12–13.), *Looking for Roma in the Hungarian literature on traditional dance culture / Romák keresése a hagyományos táncművészetéről szóló magyar szakirodalomban* címmel. Az itt közölt szöveg mindkét előadásra támaszkodik, és a jövőben szándékom szerint bővebb változat is születik majd belőle.

kus jellegű volt, amelyikből kiolvasható az a törekvés, hogy általa túl lehessen lépni azon a korábbi időszakban kialakult „összeszűkült szemléleten”, ami a hagyományos táncok kutatásában és reprezentálásában a nemzeti keretek kizárólagosságát jelentette. Martin György több helyen is megfogalmazza azt a vízióját, ami szerint a hagyományos tánc-kultúra több etnikum közös regionális öröksége. Az 1925–1947 közötti időszakról szólva például azt kifogásolja, hogy a magyar és a román néptánc kutatás egyaránt figyelmen kívül hagyta azt az evidenciát, hogy az erdélyi férfitáncokat a saját etnikumhoz tartozókon kívül a másik etnikum tagjai is táncolták.² A magyar táncoktatók több helyen is világosan kifejtik, hogy szerintük Európa tánc kultúrája egy összefüggő egészet képez, amelyen belül a nagy régióknak közös arculata van, és utalnak arra, hogy az etnikusként számon tartott különbségek tulajdonképpen a kései korszakok nemzetépítésének termékei.³

Amikor a magyar táncoktatók megrajzolják a regionálisan tagolható egységes európai hagyományos tánc kultúra képét, magyarázatként egy amúgy közkeletű sémához nyúlnak, a régiók kelet-nyugat tengelyen végbemenő fejlődésbeli fáziseltolódásainak az elméletéhez. Eszerint a társadalmi fejlődés eltérő ritmusa és a sajátos történelmi helyzetek kialakulása bizonyos regionális tánc kultúrák stagnálásához vezetett, míg más tánc kultúrák tovább fejlődhetek a társadalmi progressziónak köszönhetően. Így, míg a középkorban egész Európára általánosan jellemző volt a kollektív csoporttáncok (a kör-és lánctáncok) divatja, ez a divat a fejlődő régiókban a későbbi korszakokban fokozatosan eltűnt, illetve ami belőle nyomokban máig fennmaradt, azt „túlélő maradványnak” kell tekintenünk, mint például a magyar nyelvterületen a leánykörtáncokat. Ez a középkorinak számító tánc kultúra mára már csak a balkáni régióban található meg kompakt formában, a többi, tőle nyugatra eső régiókban felváltották a fejlettebbként értelmezett tánc formák, történeti sorrendben először a reneszánsz „felszabadító” hatására kialakult improvizatív individuális és páros táncok, majd az újkorban a polgárosodással együtt a polgári tánc kultúra, amire a szabályozott kollektív páros táncok a jellemzők. A történeti fejlődés e három fázisa térben három nagy régióra, Kelet-, Közép- és Nyugat-Európára vetítődik ki. Ebben a modellben Kelet-Európa reprezentálja a középkort, Közép-Európa a reneszánszot, és Nyugat-Európa az újkort.⁴ A magyar társadalom használatában levő

2 „Sajnálatosan figyelemreméltó, hogy ezidőtájt sem magyar, sem a magyar, sem a román néptánc kutatás egyetlen említést sem tett arra vonatkozóan, hogy az erdélyi férfitáncok ugyanazon a területen a másik nemzetiség körében is élnek. A megelőző korszak elfogulatlanabb, tárgyilagosabb szemlélete ebben az időben összeszűkült: s egyoldalún csak nemzeti keretben kutatta, vizsgált népi tánc kultúrát.” (Martin 1981: 179–180.)

3 „E nagyobb európai tájak népi tánc kultúrája – függetlenül a nyelvtől és nemzetiségtől – meglehetősen egyivású még akkor is, ha az egyes népek nemzeti öntudatra ébredésük óta gondosan számon tartják és hangsúlyozzák megkülönböztető jegyeiket. A madártávlatból szemlélődő számára egyrészt a balkáni, másrészt a középkor-kelet-európai, vagy pedig a nyugat-európai népek táncai meglehetősen egybemosódnak. A külső szemlélő kevésbé tudja megkülönböztetni az oroszot az ukrántól, a szlovákot a magyartól vagy erdélyi románától, az olténiai románt a szerbtől, a macedónt a bulgártól. A németet pedig éppoly nehezen választja el a csehtől vagy lengyeltől, mint a svédet a finnától.” (Pesovár E. 1980: 10) „A [tánc]nevek széles körű interetnikus és szociális használata, egyazon táncnév különböző nyelvű népeknél és más társadalmi osztályokban való megjelenése azt mutatja, hogy Európában nemcsak a nemzeti kultúrák egyértelmű szétválasztása ütközik nehézségekbe, de ezen belül nem mindig magától értetődő a paraszti, úri, polgári, ill. populáris vagy elit rétegek merev elhatárolása.” (Martin 1984: 153.)

4 „A különböző periódusokra jellemző tánc típusok eltérő arányú továbbélése alapján elmondhatjuk azt is, hogy a három történeti kor nemcsak időben, de térben is megragadható, s mint tagoló tényező meghatározta az egyes regionális tánc kultúrák karakterét.” (Pesovár E. 1980: 9.)

hagyományos táncművelés Martin György értelmezésében valahol a középső fázis felső szakaszában helyezkedik el, a késő reneszánsz és a korai polgárosodás szintjén.⁵

Az egységesnek tekintett magyar hagyományos táncművelést ebben az időszakban a magyar táncművelés a maga során befele is a történeti fejlődés logikája alapján tagolja, ami szerint az egyes táncművelési típusok belül az altípusok egy közös alap történetileg kialakult szintjeit képviselik. „A magyar néptáncművelés főbb vonásaiban egységes képet mutat. A különböző történeti rétegek időben egymás mellett megférnek és térben az egész nyelvterületre kiterjednek. Csaknem mindenütt ugyanazok az altípusok élnek együtt a *fejlettség különböző fokán*, kisebb-nagyobb eltérésekkel, változó intenzitással.” – írja Pesovár Ferenc. (Pesovár F. 1983: 37 – kiemelés tőlem.) Ennek a logikának az alkalmazására jó példa az, ahogyan Pesovár Ernő egy fejlődési láncsorozatba állítja az ún. ugrós-legényes típuscsaládhoz sorolt altípusokat egy tudománynépszerűsítő munkában: „az egymással rokon vonások és az elhatároló jegyek sorát vehetjük számba, ha egymás mellé állítjuk az *ugrós-legényes típuscsalád* különböző, területi változatait. Szinte láncszerűen kapcsolódó sorozatot alkotnak a közölt változatok eképpen: Somogyi ugrós – Sárközi ugrós – Rábaközi dus – Délalföldi ugrós – Felső Tiszavidéki ugrós – Cigánytánc – Mezőségi legényes – Pontozó – Kalotaszegi legényes.” (Pesovár E.–Lányi 1974: 9.) Bár a fejlődés kritériumát ebben a szövegben nem fejti ki explicit módon, az egyes altípusok rövid jellemzéséből kihámozható, hogy a fejlettség mutatója a strukturális megformáltság szintje, a fejlődés iránya pedig az egyszerűbb, amorfabb formáktól a bonyolultabb, szilárdabb szerkezetek felé tart:

Somogyi ugrós / „*primérből forma*” – Sárközi ugrós / „E motívum (a cifra) sorozatos ismétlődéséből felépülő motívumsorokat azonban *már* a következetesen alkalmazott *záró motívum határolja*.” – Rábaközi dus / „*további formai gazdagodás*”, „*határozottabb komponálási elv*” / „a motívumkomponálási elv *markánsabb jegyei*” / a szerkesztés *határozottabb elvei*” – Délalföldi ugrós / „*új szín*”: „*gazdagabb formavilág*”, „a ritmikái-akusztikai *hatást fokozó tapsos-csapásolók*” – Felső Tiszavidéki „*rövidebb motívumsorok*”, „*motívumok gyakoribb váltogatása*” – Cigánytánc / kapcsolat a mezőségi legényes felé: „Különösen szembeötlő ez a rokonság, ha a *legényesek bemutatásában is az egyszerűtől haladunk az összetettebb változat felé*.” – Mezőségi legényes / „*kezdő motívum nélküli, egynemű, zárlattal határolt egységek*” – Pontozó / ugyanúgy, DE: „*Új vonása viszont a pontozónak a zárlat-előkészítő formulák változatos alkalmazása és a záró motívumok ritmikái játéka*.” – Kalotaszegi legényes / „Az erdélyi legényesek *formailag legfejlettebb alakja* Kalotaszegre jellemző, s példánk (19. sz. tánc) e táncművelési típus egyik olyan *remekbe komponált változata*, mely nemcsak összegezi mindazokat a szerkesztési, alkotó elveket, melyeket eddig vázoltunk, hanem néhány további vonással is gazdagítja a régi stílus férfítáncainkról kialakított képét.” (Pesovár E. – Lányi 1974: 9–11 – kiemelések tőlem.)

Látható, hogy a magyar táncművelés által kialakított tipológia, aminek alapján a különböző táncokat osztályozzák, típusokba és altípusokba osztják, és kialakítják az ezek közötti viszonyrendszert, bevallottan a territorialitás elvén alapszik. A különböző értelmezések a táncok „területi változatairól” beszélnek, amit úgy kell értenünk, hogy a nagy európai táncművelések, azon belül a Közép-Kelet Európába helyezhető táncművelések, és az ezen belül fellelhető táncművelési típusok altípusai különböző méretű, egymásba helyezhető földrajzi-regionális egységekre oszlanak. Ebben a gondolati keretben tulajdonképpen értelmetlen lenne magyar, román, cigány, vagy egyéb etnikus csoportok táncairól beszélni, legalábbis a szóban abban a jelentésében, ami szerint a különböző etnikumok külön, csakis a sajátjuknak tekinthető (tánc)kultúrával rendelkezének. Ennek a logikának az

5 „Táncéletünk fejlődése így hosszú időre megrekedt az általános európai műfaji-formai fejlődés egy korábbi, újkor eleji szintjén.” (Martin 1980a: 444.)

alapján az egyes etnikumoknak, egy kicsit viccesen fogalmazva, nincs is saját szerzői joguk (copyright-juk) az általuk járt táncokra, hiszen a különböző etnikai csoportokhoz tartozó egyének vagy közösségek egy közös európai örökség történeti változatainak forgalmazóivá válnak. Ez a szemléletmód elvileg gyökeresen eltér a Kelet-Európában korábbi időszakokban domináló nemzeti romantikus felfogástól, ami ősi egyedi kultúrák folyamatos továbbélését feltételezte.

A táncok és tánc típusok alfajainak címkezésében ennek ellenére latens, vagy sokszor kevésbé latens módon mégis megjelennek az etnikai markerek a '60-as–'80-as évek magyar tánc kutatásában. A 'Kárpát-medence tánc kultúrája', ami egy regionális elven alapuló megnevezés, rendszerint váltakozik, és ezért felcserélhetővé válik a 'magyar tánc kultúra' szintagma különböző változataival (mint például 'a magyar tánc', 'a magyar tánc kincs', 'a magyar néptánc', vagy csak egyszerűen 'néptáncaink', értsd, a 'MI magyar tánc hagyományunk' megnevezésekkel). Ilyen módon a Kárpát-medence tánc kultúrája gyakran magyar tánc kultúráként értelmezhető, ami interetnikus kapcsolatokon keresztül illeszkedik más nemzeti tánc kultúrákhoz. Ennek megfelelően a magyar tánc hagyomány társ kategóriájaként valóban megemlíthetőnek a szomszédos etnikus csoportok tánc hagyományai is (rendszerint „bevett”, illetve államisággal rendelkező nemzetiségeké, mint az osztrákoké, szlovéneké, szlovákoké, németeké, románoké), amelyekben az egyes 'magyar' tánc típusokba/altánc típusokba sorolható, vagy azokkal rokonítható táncok is megtalálhatóak. A magyaral szomszédos etnikumok tánc hagyományaiban fellelhető 'rokon' táncok a leggyakrabban az egyes tánc típusok történeti rétegeinek bemutatásakor bukkannak fel, csak néhány példával illusztrálva, a kanásztánc esetében az osztrák, szlovén, szlovák, szász és erdélyi román 'rokonság', a gyors forgós táncoknál a román, szlovák, goral, a csárdásnál pedig a szlovák, román, délszláv „szomszédaink” említhetőnek.⁶

Az etnikai kategorizáció ellentmond a fentebb ismertetett territorialitáson alapuló osztályozási rendszernek, hiszen ennek alapján a különböző történeti rétegek megőrzése már nem az egyes vidékeket jellemezné, hanem az egyes etnikumokat. A két egymásnak ellentmondó, a regionális elvű és az etnikus elvű osztályozási rendszer párhuzamos, és sokszor vegyített alkalmazása zavarossá teszi az elemzett diskurzust. A regionálisan tagolt társadalom közös történeti örökségként felfogott tánc kultúra fogalom mellett megjelenik az etnikus tánc kultúra kategóriája, a maga külön magyarázatra szoruló viszonyrendszerével. A történeti fejlődés fáziseltolódások ebben a diskurzív alakzatban már nem a regionális különbségekben jelenítődnek meg, hanem az egyes etnikumok tánc hagyományai közötti eltérésekben, ami a maga során visszavezethet, egyrészt oda, hogy az egyes etnikumokat a kezdetlegesebb-fejlettebb kultúrával rendelkező társadalmak skálája mentén helyezzük el, másrészt pedig oda, hogy újra kölcsönzésről, kultúrát adó és kultúrát átvevő népekről beszélhessünk. Az átadás-átvétel mechanizmusának adaptálása alkalmat kínál arra is, hogy az egyes etnikus csoportok között hierarchiát állítsunk

6 „A kanásztánc e formái az egész magyar nyelvterületen és a Kárpát-medence minden részén ismertek. Leggyakoribbak a Dél-Dunántúlon, ritkábbak Erdélyben. Közvetlen rokonai az osztrák, szlovén, szlovák, szász és erdélyi román tánc kincsben is feltűnnek.” (Martin 1974: 27.) „A forgós páros táncoknak kiterjedt a rokonsági köre. Az erdélyi és alföldi románok Hategana, Hãrtag, Zdrancanita, Bãtuta, Mãrunțelu és Învirtita, a szlovákok Friska és Krucena, a morvák Sedlacka, a goralok Goralski nevű táncai is e régi forgós párostánc-típus rokonai.” (Martin 1974: 35.) „[A csárdás] Divatja [...] a magyar nyelvterület határain túlra is kiterjedt, és szomszédaink párosrãnc-kultúrájára is hatott (vö. a szlovák cardas, friska, a román Ceardaș, Hategana, Ţiganeasca a délszláv madarac, rance és drmes nevű táncokkal) pl. a csárdás divatja rájuk is kiterjedt [...]” (Martin 1974: 40.)

fel.⁷ Pesovár Ferenc Fejér megyei monográfiájában például az átadó és a táncdivatokat terjesztő népek a következő sorrendben kerülnek felsorolásra: az adott értelmezési keretben a magyar táncéletre hatással volt Ausztria (ami ebben az esetben országként van elnevezve), mint a nyugati táncdivatok közvetítője, a német telepések, mint a polgári báli táncok továbbítói és terjesztői, a szlovákokra viszont már az az új magyar táncstílus volt hatással, a dél-szlovénekkal, a bolgárokkal pedig a közös középkori gyökereknek tulajdoníthatóan egymáshoz rokonítható táncok éltek tovább. Ezután következnek a felsorolásban a románok és az albánok is. A felsorolt etnikus csoportok hierarchiája ezek szerint a következőképpen vázolható fel: Ausztria/németek – magyarok – szlovákok – dél-szlovének/bolgárok/románok/albánok. Térbeli elhelyezkedésük pedig egyben nagyvonalakban megfeleltethető a három nagy történelmi fejlődési szintet reprezentáló európai régióknak (Pesovár F. 1983)

Hova helyezi ez a beszédmód a Kárpát-medencében élő cigányság táncagyományát? A hatvanas-nyolcvanas évek magyar táncelméleti, táncmonográfiai és népszerűsítő munkáit olvasva szembetűnő, hogy a romákról nagyon ritkán esik szó, annak ellenére, hogy a köznapi tudat nagyon jó táncosoknak tartja őket. Pesovár Ferenc Fejér megyei monográfiájához hasonlóan több átfogó jellegű tanulmányban és kötetben sem említődnek azoknak az etnikumoknak a sorában, akik saját 'táncagyománnyal' rendelkeznek. Martin György ezzel a kérdéssel kapcsolatban úgy érvel, hogy a cigányság földrajzi szétszórtsága, etnikai-nyelvi sokfélesége és sajátos társadalmi helyzete miatt nem tudott önálló egységes kultúrát kialakítani.⁸ Ennek a felfogásnak köszönhetően a két egymásba játszó regionális és etnikus taxonómia legfelső szintjein, ahol a 'kárpát-medencei', vagy a 'magyar' táncművelés általában, illetve a nagy táncdialektusok és a nagy táncstílusok formájában reprezentálódnak, a romák láthatatlanná válnak. Megjelennek azonban az alsóbb szinteken, bizonyos táncstílusok alfajainak történelmi variációinak a felsorolásában, illetve az adatközlések és a források között a táncok elnevezésében, illetve a táncos adatközlők etnikai hovatartozásának a megjelölésében. Bizonyos munkákban nyomon követhető, hogyan „tűnnek el”, azaz válnak láthatatlanná a romák, ahogyan az osztályozási rendszer hierarchikus szintjein felfelé haladunk: az adattárban a személyesíthető és meny-

7 Martin György történelmi táncmodelljével kapcsolatban korábban is kifejtettem, hogy nem mentes a klasszikus egyenes vonalú evolucionizmus szemléletmódjától, aminek megvannak a maga hátulütői. Annakidején azzal a feltételezéssel kapcsolatban fejtetem ki a kétségeimet, hogy a tánc szerkezete a fejlettség mutatója lehet. (Könczei 2009a, b) Itt azt a problémát szeretném felvetni, hogy amennyiben az egyes etnikumok szerint tagolt kulturális egységeket egy egyenes vonalú fejlődési sorrendbe állítjuk, óhatatlanul beleeshetünk abba a csapdába, hogy egyik etnikum kultúráját egy másik etnikum korábbi fejlődési fázisává degradáljuk, illetve, hogy egy hierarchiát állítunk fel a „fejlettebb” és az „elmaradottabb” etnikumok között. Az etnicitás és a kultúra amúgy is problematikus viszonyára egyébként ebben a dolgozatban nem tudok kitérni.

8 „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 szétszórta településeik, etnikai-nyelvi sokféleségük, sajátos társadalmi helyzetük miatt nem alakíthatók ki önálló nyelvi, kulturális, területi egységet, s így nem szólhattak bele e viharos történelmi táj amúgy is bonyolult nemzetiségi kérdéseibe.” (Martin 1980b: 67.)

nyiségi gyűjtési adatok között (hány táncost vettek hány méter filmre, stb.)⁹ szereplő romák és cigánytáncok a régió tánc kultúrájának általános bemutatásánál egyáltalán nem említődnek. A roma táncosok és a cigánytáncok a reprezentáció legmagasabb szintjein, amikor a tánc típusokról és a tánc dialektusokról általában beszélnek, beleolvastatják a 'magyar' tánc kultúrába, úgy is mondhatnánk, asszimilálódnak.

A történeti örökségként értelmezett tánc típusok változatai közül a legmarkánsabb és a legjobban reprezentált romák által előadott tánc a *botoló*. A botolót Martin György és Pesovár Ernő így ismerteti: „Az északkeleti tánc dialektus történetileg legkorábbi rétege az eszközos pásztortánc és a hozzá kapcsolódó, ma már elsősorban a cigányoknál élő botoló tánc. E táncok legnagyobb része a terület keleti részéről került elő, Szatmárból, Beregből és a Nyírség keleti széléről. A nyugati részekről kevesebb és szegényesebb, töredékesebb változatot ismerünk. A visszaemlékezések szerint azonban néhány évtizede még itt is intenzívebben élt e tánc típus. [...] Másik *archaikus* – férfi és nő által járt – páros formában a táncoló nőt körülbotoló férfi a küzdő forma sajátos forgató, vágó, ütő mozdulatait végzi a nő teste körül.

E két *régies típus* ma elsősorban a *primérből tánc kultúrát őrző cigányoknál* és a pásztorság elszigeteltebb, hagyományörzőbb idősebb rétegénél található meg. A visszaemlékezések alapján ezek a formák a századforduló táján még elevenen éltek a Felső-Tisza-vidéki, nyírségi, szatmári és beregi pásztorkörökben is.” (MARTIN – PESOVÁR E. 1980: 30. Kiemelések tőlem.) A botoló a magyar tánc típusológia rendjében a fejlődési lánc legelején helyezkedik el, még az ún. ugrós-legényes tánc típus előtt. A szatmári cigánybotolót a 16-18. században kialakult hajdútánc máig fennmaradt régies, archaikus táncaként könyvelik el, ami a 'magyar tánc kultúra' (néhol kárpát-medencei tánc kultúra) szerves részét képezi. Ez a bizonyos kontextusokban 'magyarként' tételezett tánc kultúra 'legcigányabb' tánca, azaz a leginkább 'cigányként' reprezentált tánca, ami szoros összefüggésben állhat a magyar tánc kutatás beszédmódjának logikájával, ami azáltal, hogy különbséget tesz a fejlettebb és a fejletlenebb etnikus csoportok között, beleesik a korai egyenes vona-

9 „MTA Ft. 795. 1-13. (85 méter).

Tartalma: Kanásztánc, zsebkendős tánc, ugrós, férfi szólók 2 táncostól.

Zene: AP 5484. (Alapi play-back zene) és IKM mgt.

Fotó: IKM Tf. 4975-5024., és Néprajzi Múzeum Tf. 1525. Lsz. közül.

Gyűjtő: Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc 1960. VI. 6. ÁNE Ft. (60. méter)

Tartalma: Cigánytáncok 8 táncostól. Az Enyingi Hagyományörző Együttes tagjai.

Gyűjtő: Balogh Márton, Botos József, Pesovár Ferenc, Sajti Sándor, Széll Gyula 1979. III. 7-én Enyingen, Sajti Sándor és Széll Gyula 1979. IV. 21-én Veresegyházán (289.)

„5-18. Cigánytáncok. MTA Ft. 1092. 21-34. Az Enyingi Hagyományörző Együttes tagjai. (1981)

19-25. Cigánytáncok. ÁNE Dt. Az Enyingi Hagyományörző Együttes tagjai (1979). 290. old.”

MTA Ft. 1092. 21-34. (466 méter, más vidéki cigánnyal együtt, ebből Enying kb. 100 méter, hangos).

Tartalma: Cigánytáncok 12 táncostól. Az Enyingi Hagyományörző Együttes tagjai.

Zene: MTA Mgt. 4255-56.

Fotó: MTA Tf. 41. 441-549.

Gyűjtő: Csapó Károly, Erdélyi Tibor, Kovalcsik Katalin, Martin György 1981. V. 22-24.

„Táncosok:

Bocsor József 84 éves, 1 férfi (magyar), Erdélyi Rudolf sz. Szombathely, Vas m. (1948), Farkas Ildikó sz. Devecser, Veszprém m. (1965), Farkas Róbert 9 éves,

Farkas Zoltánné, Sztójka Rozália, Kolompár Ilona sz. Siófok, Somogy. (1956), Kolompár Kálmán 55 éves, sz. Siófok, Lakatos Gusztáv sz. Kálóz, Fejér m. (1955), Lakatos István sz. Kálóz, Fejér m. (1958), Lakatos János 9 éves, Lakatos János sz. Kálóz, Fejér m. (1950), Lakatos Jánosné (1953).

Sztójka Rozália, Raffael János 20 éves, Sztójka János sz. Sárbogárd, Fejér m. (1957), Sztójka Moki 7 éves, Sztójka Borbála 23 éves”

(Pesovár F. 1983 Adattár – kiemelések tőlem.)

lú és egyirányú evolúciós elméletek csapdájába, amennyiben felkínál egy olyan fogalmi keretet, aminek alapján egyes népek kultúráját más népek kultúrájának korábbi fázisaként értelmezhetünk. Ebbe a beszédmódba illeszthető a roma közösségek kultúrájáról kialakult egyik domináns képzet is, ami alapján a kárpát-medencei romák kultúrájára úgy tekinthetünk, mint a magyar hagyományos kultúra korábbi szakaszainak leletére. A cigányságot a magyar tánc kutatás általában véve egy olyan szerepben látta, amiben azok más népek archaikus, divatjamúlt táncainak átvevőivé és megőrzőivé válnak.

Ezt illusztrálja a *Magyar Néprajzi Lexikon* 'cigánytánc' szócikke is:

„*cigánytánc*: A cigányok tánc kultúrájának viszonylagos egységéről csak kisebb területeken belül lehet szó, mert tánc kincsük regionálisan módosulva kapcsolódik a befogadó népekével, s rendszerint e népek *régibb hagyományait* alakítják sajátos előadásmódjuk szerint. A Balkánon a lánc táncok *régibb formáinak* s bizonyos rituális táncoknak a *hordozói*. A Kárpát-medencében szóló férfi- és páros táncok, valamint *fegyvertáncok archaikus formáinak őrzői, alakítói*, vagyis tánc kincsük alapvonásaiban *igazodik* az itt élő népek eléggé egyivású *régi táncaihoz*. Törzsek vagy foglalkozások szerint legfeljebb a tánc hagyományok őrzésének intenzitása, asszimilációjuk foka szerint vannak kisebb különbségek. Tánc kultúrájuk regionális eltérései inkább a helyi parasztlakosság táncainak *régibb – sokszor már elfelejtett – rétegéhez való alkalmazkodásukról* tanúskodnak. A Duna menti ún. román cigányok pl. bizonyos balkáni lánc tánc formák *hordozói*, a Felső-Tisza vidékiek a pásztortáncokkal rokon *botolóban* jeleskednek, Erdélyben pedig a friss csárdás *régies, összefogódzás nélküli formáját (cigánycsárdás, csingerita)* tartják jellegzetes cigánytáncnak. A K-európai paraszti tánc folklór sok *régi elemének megőrzését* mutatja az is, hogy a parasztság „cigány” „cigányos” pejoratív jelzője gyakran saját volt hagyományai *elavultnak ítélt elemeire* vonatkozik, amelyek *fokozatosan a cigányok használatába kerültek át*. [...]” (Martin 1977: 427 – kiemelések tőlem.) Ha az egymással összevesszük és egymás jelentését erősítő kifejezéseket összeolvassuk, a romák szerepe a következő képbe vetíthető ki: a romák a régi hagyományok, a régibb formák, a régies táncok, az archaikus, elfelejtett rétegek, az elavultnak ítélt elemek megőrzői, hordozói, használói (legjobb esetben alakítói), akiknek a tánc kincse alapvonásaiban *igazodik* az itt élő népek eléggé egyivású *régi táncaihoz*.

Martin György 1977-ben publikált szócikkében még erőteljesen sztereotipizál. A későbbiek során sokkal árnyaltabban gondolkodik a cigányok tánc életéről. 1980-ban az erről a témáról irt dolgozatában már így fogalmaz: „A többévszázados együttélés során átvett elemeket azonban mindig olyan *sajátos, alkotó módon formálták magukévá*, hogy a szóbanforgó tánc stílusok, típusok esetében *önálló cigány verziók kialakulásáról kell beszélünk a pusztá átvétel helyett.*” (Martin 1980d: 73 – kiemelés tőlem.)

SZUBJEKTÍV ZÁRADÉK

A tudományos beszédmódok forgalmazódása nem marad a szakma határain belül, az általa felkínált gondolkodási keret hatása más területekre is kiterjed. 1953 és 2000 között Magyarországon 56 személynek osztották ki a *Népművészet mestere* diplomát táncalkotói és táncelőadói teljesítményének elismeréséül. A díjazottak összetétele társadalmi és nemzetiségű hovatartozás szerint a következő: 37 magyar állampolgárságú, Magyaror-

szágon született és magyar nemzetiségű, 12 „határontúli” magyar nemzetiségű, 7 magyar állampolgárságú, Magyarországon született, nem magyar nemzetiségű. Az összes kitüntetett táncos személyiség között egy roma van, a nyírvasvári illetőségű Rostás Ferenc (sz. 1919), aki a cigánybotoló kitűnő ismerője és előadójaként nyerte el a *Népművészet mestere* címet. A közép-erdélyi legényes előadásáért ugyanakkor, ugyanabban az időszakban 9 romániai magyar táncos egyéniség kapott diplomát. (Felföldi–Gombos 2001) A magyar tánc kutatás szerint a magyar nyelvterületen a botoló a legkezdetelegesebb férfitánc, a legényes pedig a legfejlettebb. A kérdésem az, hogy elgondolhatóvá teszi-e ez a beszédmód azt, hogy egy roma táncos egyéniség ne csak a legarchaikusabbnak tartott tánc képviselőjeként nyerjen elismerést, hanem a többi, fejlettebbnek tekintett szinten is, mint például amilyen a kalotaszegi legényes?

Korniss Péter egy 1969-ben készült fényképén egy szólótáncos mögött feltűnik egy roma férfi. Egy kicsit félrenéz, tekintete feszült, a keze csípőjén, valamire várakozik. A férfi Árus Ferenc, mérai lakos, kitűnő zenész, táncos, az összes helyi tánc, köztük a kalotaszegi legényes kitűnő ismerője és előadója, minden valószínűség szerint a mérai verbunk megalkotója.¹⁰ A fényképen látható feszült várakozás lehetséges olvasata ez lehet: vajon egy, az ő helyzetében levő személy juthat-e abba a helyzetbe, hogy romaként ő reprezentálja a Kárpát-medence tánc kultúrájában csúcspontnak tekintett kalotaszegi legényest?¹¹

SZAKIRODALOM

FELFÖLDI László – GOMBOS András

2001 *Living Human Treasures in Hungary. Folk Dance*. European Folklore Institute, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest.

GIURCHESCU, Anca

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

KORNISS Péter

1975 *Elindultam világ útján. Magyar népszokások*. Corvina, Budapest.

KÖNCZEI Csilla

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

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

10 Lásd ugyanebben a kötetben Könczei Csongor írását, illetve a 2011-ben megjelent kötetét. A fénykép forrása Korniss 1975, a fényképet Martin György is közölte (Martin 1974: 7c kép).

11 A kép szubjektív olvasatát több éves személyes ismeretséggel, sok beszélgetéssel, több interjúval és hangfelvétellel, közös táncolásokkal és muzsikálásokkal is alá tudnám támasztani.

KÖNCZEI Csongor

2011 *A kalotaszegi cigányzenészek társadalmi és kulturális hálózatáról.* (Kriza Könyvek, 36.) BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék – Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár.

KÜRTI László

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

MARTIN György

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

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

1977 „cigánytánc” (címszó) In: Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon I.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 427–429. (<http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/1-1129.html>)

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

1980a *Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban.* In: Ortutay Gyula (szerk.): *Népi kultúra – Népi társadalom XI–XII.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 411–449.

1980b *Táncdialektusok és történeti táncdivatok.* In: Paládi-Kovács Attila (szerk.): *Előmunkálatok a Magyarság Néprajzához 7.* MTA Néprajzi Kutató Csoport, Budapest, 139–145.

1980c *A Kárpát-medence népeinek tánc kultúrája.* In: Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptánc hagyományok.* Zeneműkiadó, Budapest, 11–15.

1980d *A cigányság hagyományai és szerepe a kelet-európai népek tánc kultúrájában.* In: Berlász Melinda – Domokos Mária (szerk.): *Zenatudományi Dolgozatok 1980.* MTA Zenatudományi Intézete, Budapest, 67–74.

1981 *Az erdélyi férfítáncok kutatása.* *Zenatudományi dolgozatok.* Budapest, 173–190.

1984a *Népi tánc hagyomány és nemzeti tánc típusok Kelet-Közép-Európában, a XVI–XIX. században.* *Separatum ex Ethnographia* XCV/3. Budapest.

1984b *Tánc és társadalom. Történeti táncnévadás-típusok itthon és Európában.* In: Hofer Tamás (szerk.): *Történeti antropológia.* (Az 1983. április 18–19-én tartott tudományos ülés szak előadásai). Budapest, 152–164.

1990 *A néptáncok elemzése és rendszerezése.* In: Dömötör Tekla (szerk.) *Magyar Néprajz VI. Népzene, Néptánc, Népi játék.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 189–194.

MARTIN György – LÁNYI Ágoston

1964 *Motívumkutatás – motívumrendszerezés. A sárköz-dunamenti táncok motívumkincse. Melléklet: Sárköz-dunamenti motívumtár.* Budapest.

MARTIN György – PESOVÁR Ernő

1960 *A magyar néptánc szerkezeti elemzése. Módszertani vázlat.* In: Dienes Gedeon – Morvay Péter (szerk.) *Tánc tudományi Tanulmányok 1959–60.* Kiadja a Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, Budapest, 211–248.

1964 *A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban.* In: Dienes Gedeon (szerk.) *Tánc tudományi Tanulmányok 1963–64.* Kiadja a Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, Budapest, 193–233.

1980 *Az alföldi tánc hagyomány és Szabolcs-Szatmár megye táncai.* In: Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptánc hagyományok.* Zeneműkiadó, Budapest, 29–36.

PESOVÁR Ernő

1967 *Európai tánc kultúra, nemzeti tánc kultúrák. (Tánc történeti esszé.) Táncművészeti Értesítő.* (2) 38–43.

1980 Európai tánckultúra – nemzeti tánckultúrák. In: Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptánchagyományok*. Zeneműkiadó, Budapest, 8–10.

PESOVÁR Ernő – LÁNYI Ágoston

1974 *A magyar nép táncművészete. Néptánciskola I–II*. Szerkesztette Vásárhelyi László. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.

PESOVÁR FERENC

1983 *A juhait kereső pásztor. Fejér megyei néptáncok*. Székesfehérvár.

REPREZENTAREA CULTURII ROME ÎN CERCETAREA DANSULUI POPULAR DIN UNGARIA ÎN ANII 1960–1980. DISCURSURI ȘI SISTEME DE CLASIFICARE

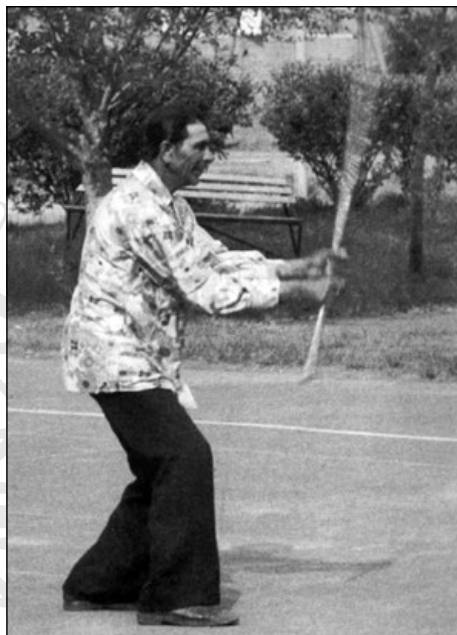
Școala de cercetare etnocoerologică din Ungaria (prin opera lui György Martin, Ernő Pesovár, ș.a.), fondată în anii 1960–1980 și câștigând o recunoaștere internațională, încercase să iasă din paradigma național-romantică, creând un model transetnic de tip evoluționist, în cadrul căreia culturile naționale dansante se propuneau a fi înțelese ca și niște variațiuni ale unei moșteniri istorice comune europene, care se puteau a fi înșirate pe un traseu al evoluției. Astfel, una dintre reprezentările dominante ale culturii romilor devine să fie ușor integrată în acest model: pornind de la această premiză, cultura romilor din Bazinul Carpatic nu e altceva, decât o etapă mai arhaică a culturii tradiționale maghiare. Totodată deoarece rolul care este atribuit lor, este cel de gardian al tradițiilor, le este confiscat recunoașterea dreptului de autor al dansurilor pe care le performează. În ciuda faptului, că în aceste decenii au fost documentate un număr considerabil de dansuri ale persoanelor rome, doar o fracțiune din acestea au fost reprezentate ca și componente ale „culturii rome”, o mare parte rămânând „material brut” pentru reprezentarea și de consum științific și de scenă a „culturii maghiare”.

REPRESENTATION OF ROMANI CULTURE IN THE HUNGARIAN DANCE RESEARCH OF THE 1960S–1980S. DISCOURSES AND CLASSIFICATORY SYSTEMS

The Hungarian dance research school (György Martin, Ernő Pesovár, and others), which had been established between the 1960s and 1980s, and gained international recognition, tried to escape the former national romantic scholarly practice, creating an evolutionary model, within which different national dance cultures are nothing else, but variations of a common European historical heritage, following a certain evolutionary path. Therefore a mainstream way of representing Roma culture became easy to be integrated in this model: according to it, Roma culture is nothing else, but an earlier stage of the Hungarian traditional culture. Also by attributing mainly a safeguarding role to them, they let a way open for denying acknowledgement for the authorship of their dances. In spite of the fact, that a considerable amount of dances of Roma persons and groups had been documented during this period, only a fraction of it is represented as a constituent of a 'Roma culture', the greater part remaining a "raw material" for scientific and stage consumption representing 'Hungarian culture'.



KÉPEK



1. A legkezdetlegesebbként reprezentált férfitánc: a szatmári botoló (Martin György felvétele, 1981)



2. A legfejlettebbként reprezentált férfitánc: a kalotaszegi legényes (Méra, 1971)



3. Berki Árus Ferenc, mérai táncos, zenész (Méra, 1971). Vajon ő reprezentálhatná-e a kalotaszegi legényest romaként?

