

HAGYOMÁNY A VÁROSBAN
Folklórjelenségek megjelenési formái és szimbolikus jelentései
a város populáris kultúrájában a 20. század fordulóján¹

[DOI 10.35402/kek.2022.4.12](https://doi.org/10.35402/kek.2022.4.12)

Absztrakt

Tanulmányom a 20. század eleji Budapest nagyvárossá alakulásának folyamatát elemzi, kulturális érdeklődését, jelenségeit tárja fel és keresi a választokat a populáris kultúra meghatározására a történeti antropológia és a városantropológia megközelítésében. Írásom fókuszában a folklór és a művészet találkozása, az új magyar művészet megalkotásának folyamata áll. Tanulmányom az általam felvonaltott fogalmak, mint iskola, nevelés, zene, folklór, tánc, test, tartalom és forma megjelenését keresi és értelmezi az aktuális társadalmi tudásban. Kielezett pontjai pedig a nyitott társadalmi terekben megjelenő szimbolikus művészi tartalmak, mint a „nemzeti” és a „kortárs” fogalmi keretei.

Abstract

My paper analyzes the process of the transformation of Budapest into a metropolis at the beginning of the 20th century, explores its cultural interests, phenomena and seeks answers to defined of popular culture approach in the historical anthropology and urban anthropology. Focus of my writing is the meeting of folklore and art in the process of creating new Hungarian art. My study looks for and interprets appearance of the concepts I have outlined, such as school, education, music, folklore, dance, body, content and form in a current social knowledge. Its sharpest points are the symbolic artistic content appearing in open social spaces, such as the „national” and „conceptual” frameworks.

Tanulmányomat a nagyváros, Budapest kultúrájában megjelenő folklór alkalmazás-módozatainak formai és tartalmi jellemzőinek megfogalmazásaként

¹ Szerzőnk tanulmányát Budapest 150. centenáriuma tiszteletére induló sorozatunk előhangjaként is közöljük. (a szerk.)

írom.² A hagyomány és hagyományteremtés kulturális fejlődési folyamatában kutatásom eredményei révén láthatóvá válik, hogy ez nemcsak a falu rurális közegének sajátos közösségi tevékenysége. A „városi folklór” mint populáris kultúra (mint írott műalkotás és szóbeli hagyományörzés a népi tudásban keveredve) ilyen tekintetben a zenetudomány, az irodalomtudomány és a színháztudomány területéhez is kapcsolódik. Ezek a tudományterületek (saját szabályrendszerükben más értelmezési tartományt használva) a közösségi kultúrától szeparált térben műalkotásként értelmezik és elemzik az alkotási tevékenység materiális produktumait. Kutatói munkám azonban a történeti antropológiai megközelítésben a társadalom és a kultúra szinkronikus működéseinek feltárására, valamint ahhoz szorosan hozzátartozó kortárs kulturális jelenségek, mint a tánc (és az ahhoz kapcsolódó szimbolikus terek és tevékenységek, mint színpad, népiskolai oktatás, falukutatás) kontextualizált értelmezésére törekszik.³ Ezt azért emelem ki, mert véleményem szerint a tánc kutatásával kapcsolatban nem hagyható figyelmen kívül sem a társadalmi osztályhoz tartozás ténye, sem az aktuális kulturális eszmeiség vizsgálata. Azt gondolom, ez olyan jelentéstartalommal bíró fogalom, ami által válik értelmezhetővé a város térében megjelenő közösségi és színpadi kultúra egyaránt, amelynek a test és mozgása kiemelt közvetítő eszköze. Azonban azt is ki kell jelenteni, hogy a zenefolklór és a színházi tér kapcsolatai és együttműködése nélkül nem tárható fel teljességgel a tánc műfaji sajátossága. Számomra olyan támpontokat, viszonyítási alapot adnak ezek a terek és jelenségek, amelyeknek köszönhetően folyamatosan újabb megközelítési lehetőségeket találok. Így jutottam el azokhoz a 20. század eleji társadalomban jelentkező kulturális törekvésekhez és ezek vizsgálatához, amelyek az identitás megőrzése céljából olyan jelentéstartalommal bíró folklórjelenségeket emelnek be a város kulturális terébe, melyek által a hagyomány

² Tanulmányaimat jelenleg a Debreceni Egyetem Történelmi és Néprajzi Doktoriskolájának Néprajz–Kulturális antropológia programjában folytatom.

³ Hofer 2009:214.

is szimbolikus tartalomként van jelen. Kutatásom jelen szakaszában jutottam el a 20. század elején megjelenő modernizáció hatására bekövetkező változások feltárására. Ezek a tradicionális társadalmi berendezkedésnek köszönhetően a hagyományokat szimbolikus kultúramodellként őrzik meg a városi térben, miközben jelentésrendszerek, szereptípusok és pozíciók formájában képes önmaga reprodukciójaként fenntartani.⁴ Ez pedig kutatási eredményeim szempontjából olyan társadalmi szinten megjelenő szimbolikus cselekvés vagy alkotómunka (úgy mint zeneművek vagy táncelőadások és az azok alapjául szolgáló folklór), ami a kultúra megújítása mellett szereptudatot, csoportműveltséget, osztálykultúrát, habitusokat, tudatos kultúraformáló attitűdöket és politikai jelentéstartalmat is jelezhet. Tanulmányom kiindulópontjaként megfogalmazható és kifejtendő kételyt a folklór jelenségeinek adaptációja és a város terében zajló akkulturációs folyamata adja. A város kultúráját meghatározó tényezők változása jelenlegi eredményeim fényében többlépcsős, egymásra épülő folyamatban mutathatók meg. Ezért a 19-20. század fordulóján bekövetkező kulturális változásokat történeti és tematikus idősíkokra bontom fel. Ennek első stációját a 19. század végétől, a 20. század elejétől (1887-től 1940-ig) tartó időszak jelenti. Tanulmányom célja tehát a városi hagyományteremtés folyamatának, egy megjelölhető szakaszának feltárása. A város terének változásai, szimbolikus szerepe, az abban megmutatkozó testek és magatartásrendszereik, az új középosztály létrejötte, az asszimiláció és az integráció kérdése mind hipotézisem alapjául szolgálnak. Ennek konkrét megfogalmazása pedig a város folklórjában megjelenő műfaji formák feltérképezése, amely szimbolikus és rituális cselekvésekben nyilvánul meg. Mindezek elméleti meghatározásában Eric Hobsbawm, Victor Turner, Arnold van Gennep és Maurice Halbwachs munkáira támaszkodom. Ennek értelmében a nyilvános társadalmi terekhez kötődő rítusban, vagy a színpadi táncművészetben megjelenő szimbolikus kultúramodellben tükröződő tartalmakat és formákat keresem. A városi hagyományteremtést az oktatás által kialakított cselekvési stratégiák kulturális emlékezetbe örökített mintájaként értelmezem. Mint új közösségteremtő kultúramechanizmusnak a társadalom különböző szinterein jelenlévő műveltségi hagyományok feltérképezésére és összehasonlítására vállalkozom.⁵ Kérdésfeltevésem pedig a társadal-

4 Csabai–Erős 2000:31.

5 Vö Hobsbawm 1987; Turner 1974; van Gennep 2007; Halbwachs 2021.

mi tér és a kulturális jelenségek kölcsönhatásaira irányul, amelynek fókuszpontjában a testi megjelenés és a közösség aktuális tudástartalma áll. A folklór hogyan válik művészetté a város nyilvános társadalmi terében? Mi a kortárs 20. század eleji magyar folklór megfelelője? A folklór közösségi térben megélt szórakozás – vagy egyéni alkotásként aposztrofálható műalkotás, ami a város kulturális terében mint „mitológiai szereptudatot megjelenítő közösségi rítus” készlet cselekvésre? Folklór vagy műalkotás? Írásomban ezekre a kérdésekre keresem a válaszokat. Tanulmányom forrásaként a választott szakirodalom mellett Szentpál Olga, Kállai Lili, Kaposi Edit és Pór Anna hagyatékában talált dokumentumokra támaszkodom.

A város tere, mint fizikális-környezeti tér és kulturális színtér

A város, jelen esetben Budapest a 19.–20. század fordulóján épül ki és válik nagyvárossá. A társadalmi rétegződés nemcsak szociálisan, hanem idő és tér szempontjából is megoszlik a város terében. A felépülő-kiepülő Budapest települési-társadalmi struktúrája nagyon érdekes dinamikát és tagozódást mutat a korabeli leírásokban, statisztikai közleményekben. Ahogyan Gyáni Gábor leírja: a város – különösképp a nagyváros – nyitottnak mutatkozik, de a terekhez kötődő „zártágát” megőrzi.⁶ Térbeli modernitását a többemeletes bérházi lakások kialakításában és azok társadalmi tagolásában mutatja. A társadalmi presztízis kifejezésének tere a lakás privát szférájában elhelyezkedő nyilvános tér: a szalon.⁷ Ez a szűk és a tágabb családi kör közös eseményeinek, a társasági életének és szellemi fejlődésének dinamikus színtere.⁸ A szalon tere berendezésében, a hölgyek és urak által viselt ruha divatjában is elkülönül a hétköznapi, vagy az ünneplő ruházattól. Viszont a város műveltségi hagyományát megőrző terek, mint bálterem, a Vigadó és a Színház (a Nemzeti, a Népszínház és az Operaház) terei a felépülő Budapest kulturális életében 1873-ig elkülönülő két települése – Pest és Buda – bizonyos értelemben zártágát és különböző érdeklődését mutatja. Budapest reprezentatív előadótéri sokszínűségének érdeme báró Podmaniczky Frigyesé,

6 Gyáni 2016:205.

7 Hanák 1999:41.

8 A 20. század fordulójának Budapestjén két család, a Polányi- és a Pulszky-szalon tartozott a legnevesebb estélyeket adó társaságok közé.

aki a Nemzeti Színház intendánsaként nemcsak műfaji különbségeket teremtett, a színházterek is bővíthetnek, komfortossá válhatnak munkájának köszönhetően.⁹ Habár a város egykori falait lebontják, a település-struktúra megtartja etnikai tagoltságát és a terek funkcióját. A 19. századi Pest (konkrétan Lipótváros és Újlipótváros) Budához képest hosszabb fejlődési folyamaton megy keresztül, hogy a 20. századra kiépülő modern-eklektikus formáját elérje. Az ekkor még csak 14 kerületet magába foglaló város arcának alakulásához hozzájárulnak a városszépítők vitái, döntéseik engedélyei, a városatyák büdzséje, az építészek tervei és az épületek kivitelezőjének-bérlőjének egyéni lehetőségei. A fejlődés ütemére hatással volt a Duna áradása, ami jelentős mértékben szabta át Pest arculatát. A bérházakban lévő táncteremek a város kiépülésével és a népesség növekedésével szűkösen bizonyultak.¹⁰ Ezért a város vezetése az európai minta okán a „polgárság lelki gondozása és erkölcsi kiművelése” céljából impozáns és elegáns, megfelelő befogadó képességű színház és tánctér, „Redout” tervezését és építését szorgalmazta.¹¹ Ez a társadalmi tér az emberi élet egyik legfontosabb fordulójához, a fiatal felnőttkorba lépés stádiumához kötődik. A társasági élet központját jelentő tánctér, mint a Vigadó például, előbb épül fel Pesten, mint Budán.¹² Budának pedig előbb van színháza, mint Pestnek. Ennek társadalomtörténeti okait abban látom, hogy Buda és Óbuda a németesség és az arisztokrácia kedvelt települése, Pest pedig a soknemzetiségű asszimiláló nagypolgárság dinamikusan fejlődő frekvenciált központja.¹³ A lakosság sokrétű származása és a városrészek egyesítése Budapest kulturális sokszínűségét is eredményezte. A közösségi tér funkciójának sajátossága elkülönülő reprezentációs igényt is magában hordoz. A társadalmi réteg közösségeibe való beilleszkedés olyan tanult testi viselkedést is kíván, ami megmutatja a társadalmi csoporthoz tartozás tényét és annak műveltségét.

Nyilvános társadalmi térként nevezhető meg véleményem szerint Budapest városában a bálterem

9 Podmaniczky 1887:48-88. Bárány Podmaniczky Frigyes 1875–1886-ig volt a Nemzeti Színház intendánsa. Emellett a városkép alakításán is fáradozatlanul dolgozott.

10 Pásztor 1940:50.

11 Pásztor 1940:100.

12 Míg a Pesti Vigadó 1832-ben nyílt meg először, a Budai Vigadó csak 1899–1900-ban nyitotta meg kapuit. Lásd: Pásztor 1940:131.

13 Voigt 1987:91.

és a színházterem. Mindkét térhez kapcsolódik a testkultúra kérdése. A testkultúra olyan tanult testtechnikát magába foglaló viselkedési szabályrendszer és mozgáskultúra, amit a társadalmi norma történelmi kornak megfelelően társadalmi terekhez kötődően határoz meg. Elsőként a bálteremhez kötődő sajátosságokat emelem ki. A tánciskolákban oktatott testi etikett magában hordja a báltermi társasági viselkedést és a bálban táncolt táncokhoz kapcsolódó férfi-női szerep elsajátítandó alapvető szabályrendszerét. Az öltözködés is a társasági etikett közösségi szabályait követi. A táncolás szokásának a város terében is meghatározott ideje van. Ez pedig egyértelműen a farsang idejéhez kötődik. A budapesti polgári táncoktatás azokat a francia, angol és „nemzeti stílusú” táncokat tartalmazza, amik az aktuális európai táncdivatot jelenítik meg. Az aktuális táncdivatot a táncmesterek-táncoktatók szakmai szervezetei felügyelik és alakítják 1891-től hivatalosan Budapesten. A fiatal felnőttkorba lépés időszakához és a társasági életben való részvételhez szükséges a táncoktatás, amit a szülői ház kötelessége biztosítani a budapesti nagypolgárság társadalmi presztízse okán.¹⁴ A tánc tanulása kifejezetten a hölgyek számára ajánlott az akkori tánc- és illemtanácsok szerint, hiszen a női test alkata véleményük szerint nem alkalmas a tornagyakorlatok végrehajtására.¹⁵ A tornát és a testedzést inkább a férfiak számára javasolják. Ahogyan a pisztolypárbajt, a vívást és a biciklizés tudományát is az aktuális játékok kötelező ismerete mellett. Így kijelenthető, hogy a tánc a város terében a testi etikett részét képezi és fontos udvariassági formulákat tartalmaz mindamellett, hogy aktuális európai és „nemzeti stílusú” táncokat egyaránt magába foglal az egyedüli magyar tánc, a csárdás mellett.

A színház tere, mint nyilvános társadalmi tér abban különbözik a bálteremtől, hogy a térben nem mindenki egyszerre táncol. A testi reprezentáció kérdése itt nem mindenkit érint, itt vannak már előadók és nézők, sőt alkotói, előadói és befogadói magatartásrendszerek is érvényesek itt. Az előadóknak már olyan kulturális normának kell megfelelniük, amiben az esztétikai minőség nagyobb hangsúllyal van jelen a társadalom művelődését szabályozó, a tánc tartalmára és a test megjelenését előíró kötelező regulák miatt. A nyilvános társadalmi terek színházi reprezentációs tereiben is tapasztalható különbség. A legimpozánsabb terek a 20. század fordulóján az Operaház és a Nemzeti Színház, ezután

14 a hölgyeknél 16, az uraknál 18-20 év.

15 Beregszászi 1900:72-76.

jön a Zeneakadémia nagyterme, a Népszínház, a Kabaré, a Varieté, majd az Orfeum színházi terei. Ezekben különböző műfajú, stílusú darabok kerülnek színpadra, nem feltétlenül ugyanaz a közönség látogatja őket és a test-megjelenítés is különböző esztétikai minőséget foglal magába. Itt pedig belép a technikai képzettség és a színpadi térbe helyezett mozgás tartalmi és formai sajátosságait meghatározó társadalmi testnorma esztétikai szabályrendszerre. Mivel itt elsősorban vizuálisan érzékeli a testet a befogadó közönség, a látvány esztétikai igényét az aktuális testnorma szabja meg a táncos, illetve a táncosnő fogalmában. Így kiemelt jelentőséget lesz a testi sziluett körvonalainak, a tánchoz használt jelmezek szabásvonalainak és az előadásmód erkölcsi határvonalainak (nemcsak a tánc aktuális divatjának kérdésében, hanem a testi reprezentáció történetének megformálása és az abban megjelenő szereptudatok kérdésében is). Ez azért kiemelten fontos, mert azok a kultúrát szabályozó sarokpontok mint szimbolikus tartalmak kerülnek megjelenítésre, amik „nevelik” is a társadalmat, nemcsak szórakoztatják. Ebben a szimbolikus univerzumban olyan szerep-identitás vagy szerep-konstrukció felvételét vállalja magára a test, ami által jelentéshordozói szerepben mutatkozhat meg.¹⁶ A test színpadi megjelenése cselekvési mintákat, attitűdöket, kulturális tartalmat közöl, személyes drámákat tesz emberközelivé. Ezt az etikát-esztétikát-normát és a cselekvési tereket összekötő, a társadalom kulturális életét meghatározó elvet a 20. század eleji kulturális életre alkalmazva példaként hoznám a test mint a kultúrát leíró eszköz és a tánc kulturális jelenségének meghatározására.

A társadalmi osztályok kulturális tartalmat közvetítő tereinek esztétikája, tudástartalma és ebben eredő művészi megnyilvánulásai a történeti korokban gyökerező folklórban testesülnek meg. A tánc megjelenési formáiban a tudástartalom így a két nyilvános közösségi térre oszlik ketté. A közösség a táncot kulturális igényeihez, hitének és rítusainak megfelelően reprezentálva társadalmi rétegek szerint használja fel, igazítja, fejleszti és formálja saját képére. A testkultúra történeti korban gyökerező, a test megértését, ápolását és képzését indukáló cselekvési attitűdként és gondolkozási formaként definiálható. A test műveltségi hagyománya, megjelenésének sziluettje, gesztusrendszerei, képzési módszerei és kifejezési módjai jellemzik a társadalmi rétegeket nemcsak a privát, hanem a nyilvános

terekben is.¹⁷ Ez a tudatos, kulturális habitus reprezentatív, szimbolikus cselekvés formájában definiálható. Az osztályadalmi tudás, ami a populáris kultúra fogalmaként a hagyományos népi műveltséget és az írott művészi alkotást egyaránt magába foglalja, keverednek mint a „hivatásos művészet” és a hagyomány kulturális jelenségei. A város térének érdekessége, hogy a hagyomány úgy marad a szellemi kultúra része, hogy az már nem mindenki által gyakorolt közösségi cselekvés, hanem művészi alkotássá válva költözik a színpad terébe. Ha már nem is gyakorolja mindenki, szimbolikus jelentéstartalmi a város kultúrájában hatást gyakorolnak a társadalmi cselekvésekre nemcsak az identitás kérdésében, hanem absztrahált művészi tartalomként is. Ez pedig az idealizált tartalom tekintetében jelentheti a „nemzeti” fogalmának kérdését, a folklór városi újraalkotásában pedig a „kortárs” fogalmi megfelelőjét. Így tehát a 20. század eleji nagyváros, Budapest kultúrájában már formális és informális tudástartalomról kell beszélni. A közösség kultúrájában megjelenő formális tudást akként fogalmaznám meg, ami hivatalosan elfogadott, a történelmi kornak megfelelő aktuális tudástartalmat közvetítő divatot és közösséget összetartó erőt képvisel, mint a társasági táncok. Az informális tudás körébe szerintem az a tudástartalom tartozik, ami már a közösség életében csak szimbolikus tartalomként van jelen, de kulturális érdeklődést és társadalmi hovatartozást is megjelöl, magában hordoz. A 20. század eleji nagyváros, Budapest kulturális életében ez jelenti a baletet, a mozdulatművészet és a néptánc stílusának és elemeinek kizárólag színpadon betöltött, reprezentatív szerepét. A balett stílusa a 20. század fordulóján nem kaphatott Budapest színházi életében akkora hangsúlyt, hiszen az aktuálisan színpadra helyezett karakterbalettekben elsősorban a társastáncokra került hangsúly. A balett stílusa a kulturális emlékezetben vizuális kultúrává nemesült át, ami műalkotássá sűrítve mutatja fel és őrzi meg, örökíti át a társadalmi osztály szellemiségét és testi reprezentációinak habitusát. A „népi tudás” kérdése azonban ennél sokkal összetettebb kategóriát képvisel. A folklór szerepe kiemelten fontos ebben a témában is, hiszen ennek árnyalatai, különböző műfaji sajátosságai kultúraformáló erőként vannak jelen nemcsak a társadalom, de a társadalom tudástartalmára ható művészet kategóriájában is. Ennek köszönhetően a 20. század elején kaphat szerepet a tánc színpadi megjelenésében elsőként a zene

¹⁶ Erős–Csabai 2000:28.

¹⁷ Vö. Beregszászi 1901; Szentpál 1954; Ábrahám 2021; Kavecsánszki 2015; 2021.

vizualizációjára épülő mozgásművészet, valamint a néptánc színpadi alkalmazhatóságának lehetősége is. Ez pedig egyaránt jelenti a közvetlen átélés és a közvetett befogadás fogalmi rendszerét. Itt pedig egyaránt fontos nemcsak a tánciskola intézménye, de a táncos képzés mint foglalkozás oktatási metodikája is.¹⁸ Ugyanolyan fontossággal van jelen a befogadói magatartásrendszer is, ez hogyan hat a közönségre? Milyen reakciót vált ki? Rajongást vagy mintakövetést? Ennek tökéletes példája a város kulturális élete, hiszen a közösségi táncművészet mellett a színpadi térben maradhat meg és születhet újjá a szimbolikus tartalmat őrző tradíció számos műfaj stilisztikai formáiban. A meginduló táncművészet tudományos fóruma pedig bizonyíthatóan hatást gyakorol a város populáris kultúrájára.¹⁹ A műveltségi terek és tartalmak térben való formai változása társadalmi műveltséget formáló erőként is megmutatkozik. Ennek pedig kiemelendő terei a bálterem és a színház terei mellett az iskola tere is. Az iskola tere nemcsak a műveltségi tartalom, hanem az aktuális műveltségi norma megteremtője is. Ezt pedig az állam és az egyház együttesen szabályozza. Ez a tény pedig a társadalmi rétegek mobilizációs törekvéseiben megjelenő asszimiláció és az integráció kérdéseinek kifejtését teszi lehetővé.

A társadalmi mobilitás kialakulása és hatásai

A 19.–20. század fordulójára a társadalmi rétegek (az arisztokrácia – úgymint a nemesség, az egyházi méltóságok és a katonai elit – valamint az agrárproletár rétegek) között megjelenik az értelmiségi középosztály. (Természetesen a felső rétegből lecsúszó és az alsó társadalmi rétegből felküzdő magatartás is formálja a polgári középosztály

18 Ennek bizonyítását pedig a Klebelsberg Kunó által megfogalmazott oktatási politika szabályozza. Ennek eredménye nemcsak a falukutatás és a népiskolai modell kialakítása, de a táncművészet hatására megváltozó tartalmak és az iskolateremtés szükségességében is megnyilvánul Budapest nyilvános társadalmi tereiben. Lásd az 1925-ös és az 1928-as táncoktatást szabályozó Belügyminisztériumi rendeleteket: Magyar Rendeletek Tára 1867–1945 online: <https://library.hungaricana.hu/>

19 Az Országos Táncmesterképző gyakorlati vizsganyaga Réthei Prikkel Marián: *A magyarság táncai* 1924-es megjelenésének következtében már a magyar táncok tanítását is kiemelten fontosnak tartja. V.ö. Felföldi László 1999. és Réthei 1924.

társadalmi réteget.)²⁰ Az általam vizsgált időszak kezdetét én az 1890-es évekhez és a 20. század elejéhez kötöm, konkrétan 1905-höz, mert a folklór kutatásához kapcsolódó dokumentumok keletzése ehhez az évszámhoz kötődik. A társadalom rétegeiben zajló kulturális folyamatok változásai ettől az időszaktól válnak véleményem szerint markánsná és kitapinthatóvá. A társadalmi rétegek asszimilálódozó elemeinek kultúraformáló szerepe igazán érdekes eredményeket hoz létre. Itt meg kell említenünk a társadalom marginális rétegeit is (a valláselhagyókat, muzikusokat-csepürágó-színészeket is), akik a városba asszimilálódva a társadalmi rétegek közé ékelődtek be, úgymint a nagypolgárság társadalmi rétege és a szórakoztatásban résztvevő, a társadalmi rétegek periferiáján helyet foglaló marginális csoportok. Tanultságuk és munkájuk eredménye nyomán az irodalom, az újságírás-sajtó, a színházművészet, a képzőművészet, a zeneművészet és a táncművészet területén kimagasló eredményeiknek köszönhetően „kulturaváltás”, a kulturális jelenségek műfajaiban és műalkotásokban minőségi változás figyelhető meg. Ez jelenti nemcsak a tudományterületek bővülését, műfaji kategóriák létrejöttét, hanem a művészetelmélet és a művészeti stílusok minőségi javulását, kvalitásának emelkedését is. Sajátos szerepüknek köszönhetően pezsgő kulturális élet alakul ki Budapesten. Társadalmi igényként fogalmazódott meg Klebelsberg Kunó oktatáspolitikájának hatására a magyar kiválóságok – tudósok, tanárok, művészek – kinevelése is. A tanári elitnevelés az Eötvös József által megalapított Eötvös-kollégiumban kezdődött el már a 19. század végétől. Ez a sajátos önképző kör az ország teljes területéről összegyűjtött rostázott-válogatott kiváló diákok gyűjtőhelye, ahol a jövő nemzedék elitképzőjének tanárait képezték.²¹

Garai Imre messzemenőig részletes elemzésében kimutatja az itt tanuló diákok vallásfelekezeti és gyámjaik foglalkozás-kategóriáit is. A táblázatokban kimutatott eredmények bizonyítják, hogy döntően a polgári középosztály értelmiségi és protestáns vallásfelekezetbe tartozó diákok kaphatnak lehetőséget az elitképzésben. Döntően bölcsészettudományos – kifejezetten nyelvészeti szakirány – és természettudományos műveltségterületeken képezhették magukat. Az Eötvös kollégium első világháború előtti eredményei a tanárképzés és a művészetek

20 Gyáni–Kövér 1998:154-165.

21 Az Eötvös kollégium tagja volt Kodály Zoltán, Balázs Béla és Szabó Dezső is.

A felvettek és az elutasítottak területi megoszlása (%)					
Felvettek					
Tájegységek szerinti megoszlás			Vármegyék szerinti megoszlás		
Megnevezés	Collegium	Teljes lakosság	Megnevezés	Collegium	Teljes lakosság
Dalmácia	1	1	Pest-Pilis-Solt-Kiskun	7	10,3
Délvidék	6	21	Csongrád	5	0,7
Dunántúl	15	15	Pozsony	4	2,1
Duna-Tisza köze	10	15	Szepes	4	0,9
Erdély	18	17	Vas	3	2,3
Felvidék	19	17	Tolna	3	1,4
Tiszántúl	12	14	Fejér	3	1,1
Nincs adat	19	0	Bács-Bodrog	3	3,4

1. ábra: Az Eötvös kollégiumba 1895–1910 közötti felvett diákok származási hely szerinti kimutatása²²

területén is kifejtették hatásukat. Az első világháború tragikus veszteségei és a spanyolnátha derekasan megtizedelte az ország és benne Budapest lakosságát. Az ehhez társuló trianoni békeszerződés pedig a „nemzet tragédiáját” idézte elő nemcsak a fizikális élettér csökkenésében, de a kulturális emlékezeti térben is. Az elcsatolt területeken fekvő bányák-birtokok elvesztése gazdasági és emberi veszteségeket okozott. E történelmi események hatásának ellenpontozása pedig Klebelsberg Kunó oktatási politikájában – a magyarság műveltségi kompenzációjában – fogalmazódott meg. Ez jelentette nemcsak az analfabétizmus felszámolását, de az iskolarendszer reformját is. A háziasszony szerepből kilépő nők felsőoktatásban való megjelenése és képzettsége a szakmaterületek kibővülését is eredményezte. Az elsődlegesen férfias szakma, mint a tanítóé, így a nők térnyerésével kibővült, és az iskolarendszer fokozatai is (mint alap-közép- és felsőfok) pregnánsabban elkülönülhettek. Mint képzési centrum Pozsony és Kolozsvár helyett Budapest kapott központi szerepet. Oktatási központokká bővültek Debrecen kiemelt szerepe mellett Sárospatak, Szeged, Kecskemét, Pécs, Pápa, Győr. Az oktatási központok kiépítését, kulturális tevékenységének megteremtését a 20. század elején az állam támogatja és felügyeli.

Az egyház tevékenységét, a középső társadalmi réteg megújításában vállalt szerepét is meg kell

határozni. Az egyház és a papok szerepe az első, majd a második világháború után maradt árvák intézeti gondozásában is megemlíthető. A Népfőiskola intézménye (hasonlóképpen az Eötvös-kollégiumhoz) az alsó társadalmi réteg műveltségi szintjét kívánta emelni, nagymértékű elmaradottságukban felzárkóztatni őket. A népfőiskolákban a papok mellett tanítók is oktattak. Már a 19. században megjelenő népfőiskola intézménye a háborúk miatt elszenvedett veszteségek kiegyensúlyozására jött létre. Elsőként Dániában, Svédországban, Finnországban, Hollandiában, Franciaországban és Németországban. A dán példa Nikolaj Frederik Severin Gruntvig (1783–1872) nevéhez kötődik. Az első népfőiskolát Christen Kold 1844-ben szervezte meg.²³ Ezek a népfőiskolák magas szintű művelődési intézménnyé nőttek ki magukat. Gruntvig meghatározásában a népfőiskola életforma: az aktuális gazdasági, politikai, társadalmi, műveltségi, és egyéb viszonyok által meghatározott értékrend és életvitel. Olyan szellemi közösség, ami biztosítja éni-identitását és a nemzeti identitás kiteljesedését.²⁴ A népfőiskola elsődleges célkitűzése a nemzeti értékek megőrzése, tudásanyagának átadása. Az ebből a törekvésből létrejött portékák árusítása segítette elő az ország gazdasági helyzetének javulását, annak normalizálásának lehetőségét. Az eredmény tehát

23 Harsányi 1991:11.

24 Harsányi 1991:13.

22 Forrás: Garai 2014:52.

kettős, mert az alsó társadalmi réteg a tanuláshoz közhelyesen jobb helyzetbe kerül, tudásban gazdagodik, magasabb kvalitása révén hasznossá lesz és ez az egész társadalom számára profitként hasznosul.²⁵ A magyarországi népfőiskolák is ezt a nemzetközi példát kívánták követni.²⁶ Azért hasonlítom az Eötvös kollégiumhoz, mert hasonló a törekvés célja és a két világháború közötti és utáni időszak alsó társadalmi osztályában is hasonló népnevelő kezdeményezések szökkennek szárba, váltak oktatási intézménnyé. Ennek egyik részfolyamatának tekinthető a fővárosban a tanító szerepre felkészülő diákok visszatérése azokra a területekre-településekre, ahonnan érkeznek. A népfőiskolákban a plébános és a tanító szerepe így különválnak a társadalmi szerepvállalásban akkor is, ha azonos a céljuk. A nemzeti értékek felfedezése és megismerése tehát a legfőbb cél, és ez jelenti a tárgyi néprajz mellett a szellemi folklór feltérképezését és gyűjtését is. Ezt a törekvést nevezhetjük társadalom felső és alsó rétege közötti zsiliprendszernek – mint oktatási-képzési rendszer kiépítésének-megteremtésének. Ez a népet megismerő és nevelő munka fogja jelenteni a középső társadalmi réteg megújítását. Ez lesz ugyanakkor a különböző nemzetiségek és társadalmi rétegek között az integrációs eszköz. A társadalmi mobilitás lehetősége tehát az ifjúság nevelési rendszerében ölt testet. E törekvés kultúrára gyakorolt hatása pedig a város folklórájában mutatkozik meg.

Bartók és Kodály elköteleződése és szerepvállalása a népzene felhasználásában és a műzene megújításában

Kodály Zoltán (1882–1967) és Balázs Béla (1884–1949) személye egyértelműen az Eötvös kollégiumhoz kötődik. A társadalmi fejlődés szükségességének megfogalmazására Balázs Béla naplójában találtam rá. Az 1903. november 25.-i feljegyzésében összehasonlítja a várost és a falut, amelyben megfogalmazza a városi ember konzervativizmusát

25 Gruntvig gondolata alapján: „Az embernek szeretnie kell azt, amit meg akar érteni”. Tehát a megismerésre való nyitottság az a képesség, ami nyitottá tesz a művészetek: az irodalom, a zene, a festészet, a filozófia, a vallás megértésére és gyakorlására. Ezek a művelődési intézmények a sport, a színház és a művészetek elsajátításának lehetőségét is biztosítják. Lásd Harsányi 1991:11-18.

26 A dán népfőiskola szakirodalmának magyarországi ismertetése Guttenberg Pál: *Iskolai képek a jövő századból* című könyvében 1895-ben jelenik meg.

a faluval szemben. Kifejti, hogy a falusi embernek hordania kell a viseletet, de kimondja azt is, hogy a városi térben ennek helye nincs. Szimbolikusan azonban a társadalmi rétegek és terek által elkülönülő közösségek közeledésére és a két tér meginduló párbeszédének köszönhetően létrejövő művészi alkotások inspirációs alapjára és interakciójára céloz. Szerinte „... ne mi menjünk vissza a faluba. A népet neveljük előre, európaivá – minden lényeges nemzeti sajátosságát megőrizhetné azért. Az nem külsőségekből áll”.²⁷ Naplójában nyomon követhetjük Kodály és Balázs barátságát, amelyben felbukkan a népdal szerete. 1905-ben Kodállal és Bartókkal együtt mennek gyűjteni.²⁸ Leírásában a népdal olyan lelki hatásáról ad számot, amely a tisztaság, az atmoszféra, a természet színönimájaként lengi be saját művészi poézisét is. A művészet és a stílus belső lényegének a természetbeni inspirációt tartja.²⁹ Ez megfogalmazásában a fejlődés, a határhelyzetek és a forma igazsága, amit a népdalból merít.³⁰ A folklór hatása mindhármuk művészi attitűdjét alapjaiban formálta át. Bizonyítékként szolgáljon erre az általam az 1910-es években felfedezett népmese-gyűjtemények és népballadák gondos tanulmányozása.³¹ Ez vezethette leginkább Balázs Béla és Bartók Béla szellemi közösségét a *Kékszakállú herceg vára* (1911) és a *Fából faragott királyfi* (1917) megkomponálásához. A Kékszakállú herceg története Charles Perrault 1697-ben megjelent mesegyűjteménye nyomán vált híressé.³² A magyar folklórban, az epikus népköltészetben a népballadák között pedig ugyanez a történet az elcsalt menyecske balladatípusában köszön vissza. Molnár Anna balladájában (J)Ajgó Márton alakjához hasonlít.³³ Vargyas Lajos balladaelemzésében is igazolja a történet francia

27 Fábri 1982:7.

28 Fábri 1982:293.

29 Fábri 1982:42.

30 Fábri 1982:227.

31 Fábri 1982:491.

32 Perrault előtt jóval már egész Franciarságban ismert volt a „kékszakállú” Gilles de Rais lovag (1404–1440) története és inkvizíciós pere. A tanulmány szempontjából a Perrault féle mesegyűjtemény megjelenése fontos. Ebben a mesegyűjteményben szerepelnek a Hamupipóka, a Csipkerózsika, a Csizmás kandúr meséi is, amik később a Grimm-testvérek népmesegyűjtéseiben is szerepelnek. Lásd Perrault 1697 reprint 1991. /Ezek a mesék töretlenül népszerűségük okán a 19. század végén Marius Petipa (1818–1910) az Orosz Cári balettben Csajkovszkijjal közösen komponált balettjeinek szüzséjét is adják/.

33 Arany 2015:13; vö. Vargyas 1976:44-65.

eredetét és kimutatja, hogy a francia mellett dán, holland, német, lengyel, magyar és román változatai is megtalálhatóak. A legfőbb elemek, ami az elcsalás ténye, a halott feleségek és a „fejbe nézés” motívuma mindegyik változatban közös. Ez az, ami aztán Balázs Béla által újrafogalmazott történetben is visszaköszön. Értem ezalatt azt, hogy a „fejbe nézés” motívuma Balázsnál a férfi lélek hét ajtajának szimbólumával lesz azonos, és Judit, a nő válik a „zaklatóvá” oly módon, hogy túl közel kerül a férfihez és olyan ajtón kopogtat, ahová csak végzetét vállalva nyerhet bebocsátást. Ezáltal pedig olyan mély lélektani-filozófiai kérdés „gyakorlati megfogalmazásába” nyerünk betekintést, ami Bartók művészetében a kompozíció „megtestesülését”, színpadi zeneművé válását tárja elénk. A tételek harmóniai, diszsonanciája és szerkesztési módja (ami az aranyetszésben nyeri el a feloldozást) gyönyörű egységben hordozza a magyar műzene megteremtésének kezdeti lépéseit.³⁴ A népzene adaptálási módjának elsajátításával kapcsolatban maga Bartók sem rest bevallani, hogy hosszasan tanulmányozta Debussy, Chopin, vagy Liszt Ferenc műveit, amelyben a folklór adaptációjának elveit, a dallamok és harmonizálásuk megoldásait kutatta.³⁵ Ezért tehát, mint inspirációs forrás és a téma tartalma szempontjából alkotásait egyéni alkotásként jegyzik, mégis a folklór jegyeit megmásíthatatlanul magukon viselik az ezekben az években készült művek. Kodály a népzene feldolgozásának európai előjáróiként említi meg Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven vagy Johannes Brahms zeneszerzőket.³⁶ Őket is a zenefolklór alkalmazása tette közismertté, de valódi zsenijük a kompozíciók kanonikus rendjének műfaji újításai által voltak kifejezetten meghatározók előbb az európai, majd a magyar zenei életben. A Bartók által komponált művek a kortárs magyar műzene kategóriájába tartoznak, tehát így már nem folklór, hanem a neofolklór jegyeit viseli magán. Ez pedig csalha-tatlan jegye (szimbólumok és motívumok tükrében) a városi folklór, a populáris kultúra kölcsönhatásának. A zenefolklór-gyűjtések rendszerezése

34 A csúcspont az ötödik ajtó feltárulása után a rózsakertben érkezik meg a műben, amikor a férfi teljes megnyílással-odaadással tökéletes harmóniában fordul a nő, Judit felé. De Judit továbbmegy a hatodik ajtón is át a könnyek tavához, majd a hetedik ajtón túl összetartozásuk végetesen egybeforr.

35 Ujfalussy 1970:79.

36 Kodály Zoltán hátrahagyott írásait Vargyas Lajos szerkesztette (hagyatéki forrásközlés) Vargyas 1993:22.

és feldolgozásai (Bartók és Kodály publikációiban) az 1920-as években látnak napvilágot. Bartók ezután komponálja a hírhedt *Csodálatos Mandarinját* (1926), valamint a Szarvassá változott fiak balladáját feldolgozó *Cantata Profánáját* (1930). Kodály pedig a *Székegyfő* (1924), a *Háry János* (1926), a *Marosszéki táncok* (1932) és a *Galántai táncok* (1933) nagy népszerűségnek örvendő zeneműveit írja meg. Kodály talán kevésbé volt kortárs (absztrakt vagy diszsonáns, mint Bartók) ezért az ő műveit nagyobb sikerrel fogadták be és tűzték műsorra Budapesten. Ez lett oka talán annak is, hogy a „nemzeti ügy” okán Kodály zenéje került napirendre az Operaház vezetői közötti beszélgetésekben és a magyar nemzeti balett megteremtésére irányuló fáradozásaikban is. Mindezeket összevetve pedig Bartók, Kodály és Balázs Béla néphagyomány-népzenevel-népdallal-népballadával történő találkozása adja meg a kortárs magyar műzene 20. század eleji színpadi műfajának megjelenési alapját. A *Háry János* ezek közül azért lesz kiemelten fontos, mert a librettót Paulini Béla jegyzi.³⁷ Az „öreg hantás huszár” alakja nemzeti szimbólummá női ki magát és ez a daljáték Kodály számára egy pillanat alatt meghozta az elismertséget. Az általa gyűjtött népdalok feldolgozásai és a népdalok szövegei adják a daljáték szüzséjét és hozzák létre egymáshoz illeszkedve a történetet. A siker okaként az a tény is feltételezhető, hogy Kodály verbunkot és palotást is beemelt kompozíciójába, valamint az alsó társadalmi réteg szomorú-nyomorúságos sorsát fogalmazta meg és öntötte formába, ami a „nemzetbárat” szimbolikus megszemélyesítőjévé válhatott a kulturális emlékezetben. Ez azért is fontos kérdés, mert a korábbi „nemzeti szimbólum”, a Sztojanovics Jenő által 1890-ben szerzett *Csárdás* is azonos fogalmi kategóriát jelentett, hiszen a cigányzenekarok repertoárjába bekerülve évtizedeken keresztül töltötte be a „nemzeti stílus” szerepét.³⁸ Hangvételében Kodály nem az absztrakció, hanem a népdal feldolgozását alkalmazza kórusművekké, ezért a közönség számára könnyebben befogadható lírai, elsősorban érzelmekre ható stílusa miatt. Míg Bartók az egyén személyes sorsát és lelki gyötrelmeit mutatja be a népballadán keresztül, addig Kodály a „nemzet

37 Paulini Béla (1881–1945) a gyöngyösbokréta szellemi skanzenjének, idegenfogalmi látványosságának megálmodója és létrehozója az 1931-es évtől egészen az 1945-ben bekövetkező haláláig.

38 Ezt Rajzó Etelka kézzel írott kottafüzetében talált dokumentumokra hivatkozva mondom. Ez a kottafüzet jelenleg magántulajdon.

sorsát” fogalmazza meg a népi líra eszközével. A nyelvész-zeneszerző Kodály a népzene népnevelő hatásának kidolgozásában és intézményesítésében elsődleges támaszaként Karácsony Sándort nevezi meg.³⁹ Ezért írásom következő része az ő szerepét mutatja be.

Karácsony Sándor szerepe és tevékenysége

Karácsony Sándor (1891–1952), a Földesről származó debreceni diák, aki tanítói szerepkörében talált rá saját hivatására, amiben életfeladataként igazán otthon érezte magát. Ő a társadalmi helyzetét tekintve mélyről érkező parasztfiú, aki eszének és szorgalmának eredményeként a Budapesti Tudományegyetemen magyar-német szakos diplomát szerezhetett és tanítói pályára léphetett. Ez vált elsődleges életfeladatává, ahogyan a *Magyar észjárás* című művében ezt meg is fogalmazza. Azért gondolom, hogy szellemisége ebben az időszakban meghatározó, mert reformer gondolkodása az alsó társadalmi osztály tudatlanságból való kiemelését célozza meg. A népiskolai oktatási rendszer revíziójának megfogalmazása mellett az 1920-as évekbeli magyar kultúra állapotát tárja fel írásában. Az avultság és a dilettantizmus sajátos magyar vonásai ellen emeli fel hangját. Olyan racionális és cselekvő magatartás érezhető ki mondanivalójából, amelyek európai gondolkodásra vallanak. Gondolok arra a kijelentésére, amelyben Nyugat és Kelet viszonyrendszerét fogalmazza meg: Karácsony határozott véleménye szerint kulturális tartalmat a Nyugattól kell tanulni, amelyet továbbadhatunk a Keletnek. Kulturális formát viszont a Kelettől kell tanulni, hogy azt továbbadhassuk a Nyugatnak.⁴⁰ Ebben a megfogalmazásban véleményem szerint a formai hagyománytisztelő és tartalmi megújulás lehetősége rejlik. Azt gondolom, ez az 1920-as 30-as évek kulturális reformjának legfontosabb jelmondata.⁴¹ Írásaiban rögzített gondolkodásában a kultúra szó azonos fogalmi jelentést hordoz, mint a civilizáltság. Karácsony szerint pedig ennek megteremtéséhez a legkiválóbb eszköz a népoktatás. Nem felejtendő itt, hogy Karácsony egy olyan évszázados hagyománnyal rendelkező debreceni református kollégiumi miliőben nevelkedik, ami az egyik legkiválóbb

oktatási intézménye Magyarországnak a 18. század óta. Saját példája okán pedig teljes joggal képzelem, hogy a népiskolai rendszer reformálható, színvonalra emelhető és ez az állam számára hasznosítható is. Kimondja, hogy a néplelket kell megismerni és a saját hangján kell szólni hozzá. Kiemeli azt is, hogy a néplelket a legmagasabb kulturális fokon lévőkkel egyformának kell tekinteni.⁴² Jóllehet ez abban a válságos gazdasági helyzetben utópisztikusnak tűnhetett, de mégis ki kell jelenteni Karácsonnyal kapcsolatban azt a tényt, hogy az ifjúság nevelésében vitathatatlan érdemeket szerzett. Gondolok itt a módszertani elveire, amelyekben megfogalmazza, hogy a saját nyelvén azt kell megtanítani a népnek, ami a tudomány mai állása szerint igaz. Úgy kell a tananyagot megtanítani, hogy az az élet szerves része. A magyar lélek nyelve pedig nemcsak egyszerű lehet, éppúgy használható a szaknyelv és annak dialektikus sajátosságai is.⁴³ Ezzel pedig olyan igazságot fogalmaz meg, ami népismereti szempontból talán a legfontosabb. Minden, ami a nép szellemi kultúráját képezi (úgy mint szellemi folklór: népi líra, epika, dráma vagy tánc) éppannyira fontos, mint az európai műveltség szellemi kultúráját megtanulni, érteni és értelmezni. A tudástartalom szintjének emelése eredményezheti a szellemi kulturáltság minőségének emelkedését és a folklór gazdagodását is, amely egy művelt új társadalmi réteget fog eredményezni. Tehát Karácsony filozófiája szerint a megismerés, az egymástól tanulás eredménye és ennek jól kitalált-átgondolt oktatási rendszere jelentheti a megoldás lehetőségét a korszak társadalmi-gazdasági problémáira. A társadalmi szeparáció és zártság csak konzerválja az egyébként folyamatosan változó kulturális jelenségeket. Épp ezért Karácsony a közösségek párbeszédét szorgalmazza és ennek lehetőségét Teleki Pál biztosítja számára. Ez pedig a cserkészmozgalommal való együttműködésben ölt testet. Fentebb már utaltam az Eötvös kollégium falujárásaira, Balázs-Bartók-Kodály gyűjtéseire. Az út a közösség megteremtésére ezen a szervezeten keresztül indul el és válik Karácsony nyomán Regös-cserkészetté, akik „összeregölve a magyarságot” népismereti ifjúságnevelő programmá fejlődnek. Karácsony ismerte Bartók és Kodály munkáját. Egy írásában méltatja is az új magyar zenét arra célozva, hogy a város színpadi kultúrájában megjelentek kompozícióikban a népzene motívumai, dallamvilága Bartók elemzése, Kodály kórusmozgalma és személyiségükön átszűrt alkotások által teremtődött

39 Vargyas 1993:27.

40 Karácsony 1985:53.

41 Később a Gyöngyösbokrétával kapcsolatban Paulini is jelmondatként hangoztatja, ő „Hétköznapi Nyugat, ünnepnap Kelet” formában használja. Paulini 1937:3-4.

42 Karácsony 1985:79.

43 Karácsony 1985:88.

meg és vált új műfajjá.⁴⁴ A lényeg ebben az, hogy Bartók és Kodály a hagyományt tiszteletben tartva a zenefolklórt megértve és megőrizve formáltak egyéni hangot, aminek eredménye „A Kortárs Magyar Zene” lett. Ez vált Karácsony kultúra megújításába vetett hitének alaptézisévé. Még egy Karácsony tollából származó írás szolgál bizonyítékául a városi folklór megújítására. Kodály Háy János daljátékának főhőse, az öreg kiszolgált huszár Karácsony írásában a nép megítélésében Ferenc Józseffel kerül azonos kategóriába.⁴⁵ Mégis a magyar baka, aki az „Urakkal” ismerősi, vagy tán inkább baráti viszonyba került, a kulturális emlékezetben mitologikus hősi kategóriába minősült át és vált márkajelző ikonná a magyarság számára.

Falukutatás versus városkutatás

Az 1910-től a 30-as évekig a magyarság és a hagyomány megismerésére számos ifjúság nevelésre irányuló törekvés kronológiai feltérképezését is fontosnak gondolom bemutatni.

- 1912-ben megalakul a cserkészmozgalom. Teleki Pál lesz a főcserkész
- 1920-ban Bodor Antal létrehozza a Falu-szövetséget
- 1921-ben második ifjúságnevelő mozgalom lesz a Leventeképző.
- 1922 Sarló felvidéki ifjúsági szervezet megalakulása Prágában.
- 1923 Szabó Dezső – Elsodort falu
- 1924 Szent György Kör – (Sarló) Balogh Edgár (irodalom, történelem, társadalomtudomány)⁴⁶
- 1925 Bartha Miklós Társaság – Asztalos Miklós, Szász Béla (irodalom)
- 1926 Regös-cserkészek – Karácsony Sándor
- 1928 Agrársettlemet mozgalom Buday György
- 1929 Pro Christo – Gunda Béla Kelet-Európai Tanulmányi Kör⁴⁷
- 1930 Fábíán Dániel – József Attila: Ki a faluba!
- 1930 KIE – Keresztény Ifjúsági Egyesület – népfőiskolai ifjúsági szervezet

- 1931 Erdélyi falumunka mozgalom – Venczel József
- 1931 MEKDESZ Fót, falukutatás
- 1932 Népi írók mozgalma – Németh László
- 1933 Prohászka kör⁴⁸
- 1933 Debreceni Káté – Németh László
- 1933 Gödöllői Cserkész Jamboree
- 1934 Móricz Miklós Budapest társadalomrajza
- 1939 Györffy István – Néphagyomány és nemzeti művelődés.

A kronológiai sorrend alapján a Trianoni döntést megelőző események és a bekövetkező tragédia, a gazdasági világválság, az éhínség, a földnélküliség és a belső migráció egészen sok alulról szerveződő mozgalmat hozott létre azonos törekvéssel. Az ifjúság nevelése és a falu megismerésének és helyzetének javítása állt tehát a társadalmi érdeklődés fókuszában. E folyamatok előzményének tekinthetők a népfőiskolák megalakulásai és a Karácsony által szorgalmazott népfőiskolai reform. A lényeg a szellemiség újjító erejének népszerűsítése, valamint a társadalmi integráció és szerepvállalás. Vezető szellemiségei és példaképei Ady Endre, Móricz Zsigmond, Szabó Dezső.⁴⁹ Míg a cserkészek a „megismerve tanulás” elvét vallva szociálisan is igyekeztek segíteni a falusi emberek nyomorán, addig a leventék egy új ifjúsági elit sportközpontú nevelésével kívántak a katonaság számára utánpótlást nevelni.⁵⁰ Hasonló elvek tapinthatóak a Faluszövetség programjában is, akik Békéscsabai központtal működtek. Az alsó társadalmi réteg hagyományainak mesterséges életben tartása és a naiv művészek felkarolása vált elsődleges feladatukká. A faluszövetség létrehozása is ezt az (erősen antiszemita) ellentétet kívánja megfogalmazni, hiszen a budapesti „kerekfejű német” és a „hosszúnyakú amerikai népelemek” mellett a városban élő magyar lakosság szerintük mind falusi származású.⁵¹ A város egészségtelen életmódja mellett a falusi élet levegőjét és vitalitását harsogja és a magyar paraszt emberfeletti munkabírását.⁵² A hagyomány felhasználása szempontjából tehát

48 Borbándi 1983:106-134.

49 Borbándi 1983:135.

50 Hasonlóképpen a Hitlerjugend intézményéhez.

51 Hoitsy 1920:184.

52 Azt gondolom a faluszövetség kultúrakonzerváló-nemzeti identitásteremtő tevékenységének folytatása az 1931-ben Paulini Béla által létrehozott „szellemi skanzen”, a Gyöngyösbokréta.

44 Karácsony 1985:322-330.

45 Karácsony 1985:359-363.

46 Borbándi 1983:111.

47 Borbándi 1983:211.

újabb két út tárul elénk. Az egyik a népfőiskola és a cserkészek általi megismerés-analizálás, a parasztság elmaradottságának felzárkóztatása, a másik a Faluszövetség általi konzerválás, vagy a Leventék általi új városi elitkultúra programja. A cserkészmozgalom és a falukutatás a felföldi fiatalok kezdeményezése volt, lévén a népfőiskolák legnagyobb számban ezeken a területeken alakultak meg. Ehhez csatlakoztak a kismagyarországi fiatalok, majd az erdélyi fiatalok csoportjai is, amely ezen az ifjúsági szervezeten belül maradhatott kapcsolatban hivatalosan is egymással. Az 1933-as gödöllői Cserkész-jamboree azért kiemelt esemény, mert a korábbi eszmei nemzetköziség nemzetiességre vált át.⁵³ Bizonyosága ennek a férfiak által előadott néptánc-előadás, ami a falukutatás egyik eredményének könyvelhető el.⁵⁴ A cserkészmozgalom falukutató mozgalma a néprajz tudományterülete felé irányítja a fiatalokat. Gunda Béla mellett Bálint Sándor is szimpatizánsa ennek a törekvésnek. Zenei oldalról Kodály Zoltán, Bartók Béla, Lajtha László, Szomjas-Schiffert György, Veress Sándor és Ádám László zeneszerzők, népzene kutatók is részt vállalnak a kutatómunkában. Szimpatizánsok még politikai oldalról Bibó István, a Nyugatos írók részéről József Attila, Babits Mihály, Szerb Antal, valamint a papság köréből Sík Sándor és Fülep Lajos is. Az 1933-es évtől a város kutatás megjelenéseként Móricz Miklós megírja *Budapest társadalomrajzát*. Ez abban más a szintén az 1930-as években megjelenő falumonográfiákhoz képest, hogy a hirtelen mesterségesen felduzzasztott város népességének származása már nem lesz lényeges, inkább az lesz a feltárás lényegi pontja, hogy területileg milyen városrészekben élnek és milyen foglalkozást űz a város lakossága. Budapest városát Móricz nem kulturális vagy folklorisztikai szempontból tette láthatóvá, hanem statisztikai adatokban (területében, népességében, foglalkozásában).⁵⁵ Az érdeklődés azonban a vizualizált „nemzethalál” miatt elsődlegesen a vidékre koncentrálna a nyomorgó nemzetet vette célba, a nemzet baját kellett megoldani úgy, hogy megismerjük a legfőbb problémáit, szellemi kincseit, kultúráját. Ehhez eszközül elsődlegesen a fiatalokat kell „kinevelni” érzékeny tenni, hogy ennek segítségével és ebből táplálkozva a társadalmi rétegek és a kultúra is megújulhasson. A cserkészmozgalom és a falukutató mozgalom célja nemcsak a hagyomány megismerése volt, annak

tanítása is. Erre reflektál Györffy István a magyar művelődést népi-nemzeti irányba terelő kezdeményezése is, melyben kiemelt szerepet foglal el a népművészet, a népzene, a népi dráma és a néptánc is.⁵⁶ Az új dalok, játékok, mondókák, táncok betanulásának, közösségteremtő erejének és a kulturális emlékezetbe való beépülésének eredménye majd az 1950-es évektől figyelhető meg. Ezt részletesebben majd a következő kronológiai időszak jelenségeinek elemzésekor fogom kifejteni.

Muharay Elemér és a tánc kérdése

Muharay Elemér szerepét több szempontból is fontosnak gondolom vizsgálat tárgyává tenni. Az ő személye olyan erőteljesen összefonódott az idők során a hagyományörzéssel, hogy munkásságának kezdeti időszaka és elköteleződése kevésbé ismert. Pályája kezdetén Muharay Elemér szegény sorsa és származása ellenére színészetet tanulhatott és 1926–28 között Franciaországban élt. Ez a tény ebben az időszakban sem egyedül őrá igaz, hiszen ugyanebben az időszakban Illyés Gyula, kicsit később a harmincas években pedig Pór Anna tanult és alkotott ott. Itt pedig ki kell térjek a polgári kultúra értelmezésére és társadalomformáló erejének sajátos kérdésére. Ebben az időszakban Franciaország „polgári kultúrájában” a felvilágosodásra épülő újkori világgéppel, racionalizmussal túlléptek a kultúra rendi jellegén, inkább a népi kultúra legitimációs struktúrájában tudatosított célt fogalmaztak meg a fiatal értelmiségiek és a munkások is. Ők egy olyan társadalmi korlátokon átívelő közösséget alkottak, akik általános érvényű kultúramodellben gondolkodtak.⁵⁷ Ez a közösségre ható, a tradíciókat tiszteletben tartó, de önállósuló művészi attitűdként jelentkezett.⁵⁸ Ennek fókuszpontjában a művészet, a nevelés, az esztétikát és a morált magába foglaló eszméket szülő kulturális munka állt. Hatása pedig az aktuális időszak társadalmi közegében születő értékek és nézetek szellemi-művészeti alkotássá transzformálásában, haladó művelődési stratégiájában érhető tetten. Ez nem áll meg a közösségformáló erőnél, ennél többet akar. Olyan mindenkire szóló művészetet rejt magában, ami mindenki számára érhető identitásjelző értéket hordoz és haladó szellemiséget képvisel. Muharay Elemér hazaérkezésekor

53 Bodnár 1989:72.

54 Bodnár 1989:82.

55 Móricz 1933; 1934.

56 Györffy 1939:23-33.

57 Tenbruck 1998:60.

58 Tenbruck 1998:63.

először Karácsony Sándor regöscserkész mozgalmához csatlakozott, ezután ő maga is néprajzossá képzezte magát és ennek elkötelezett művelőjévé vált. Ez a szellemiség sugárzik a hagyományról, művelődésről írt első kiskönyvéből is. Ahogyan Karácsonynál megjelent az új magyar zene példaértékű fogalma, úgy Muharay is ezt visszhangozza, amely az ő megfogalmazásában egyetemes értékévé emeli a hagyományokat megtartó, de azt magasabb művészi fokon megvalósító művészetet.⁵⁹ Itt pedig kiemeli a néprajztudomány szerepét, amely a folklórkinccs feltárása és feldolgozása mellett annak tudományos alapokra helyezését is céljának tekinti. Ennek megvalósíthatóságát Muharay is az ifjúság oktatásában és nevelésében látta, hogy a népi líra, epika és dráma szellemi értékévé maradjon meg és válhasson magasművészeti alkotássá. Azt mondja ki, hogy a népnek önmagát kell megmentenie ahhoz, hogy a fejlődés útjára lépjen, amihez Muharay szerint minden eszköze meg is van. Ezért lett hát a néphagyományt megismerő, felgyűjtő és alkalmazó népes ifjúsági tábort a regöscserkészet és a levante-képző. Mindkét szervezettel Muharay kapcsolatban állt és csakhamar, már a 40-es évekre kinevelhette saját, a népi kultúra iránt érdeklődő táncstudásában kezdő, laikus fiatalok lelkes és népes taborát. Ami a fő: nem „magyarkodást” várt ezektől a fiataloktól, hanem a „magyar nép értékeinek képviselőivé” válását. Itt pedig felmerül a hitelesség kérdése is, mit is értünk ezalatt? Miért lett a „nemzet megmentése” ennyire kiemelt törekvés? Ez a jelképes nemzethalál hatására olyan kétirányú, a társadalom alsó és felső rétegeiből kiinduló, a népi kultúra megismerését elindító folyamatot eredményezett, amely Muharay munkájának is köszönhetően a populáris kultúra szellemi értékeinek kibővülése mellett intelligens és érdeklődő, változást generáló közösség eszközevé tudott válni. A területek elvesztése egy olyan együttműködő, egymást segítő közösséget hozott létre, akik ennek a szervezetnek köszönhetően találták meg önazonosságukat. A regös-cserkészek gyűjtőmunkái már a 30-as évektől kezdve nyomtatásban is napvilágot láthattak. Muharay Elemér pedig ezekre az alapokra építhette fel későbbi munkásságát, a faluszínpadot, a játék- és énekegyüttest és a Népművészeti Intézetben végzett munkáját is. Itt pedig meg kell említenünk Volly István nevét, aki Kodály Zoltán és Bálint Sándor tanítványaként szinte ontotta magából a népi játékgyűjteményeket, játék- és balladafeldolgozásokat. Ez válhatott tehát a színpadon megjelenő népi kultúra és néptánc

59 Muharay 1942:57.

bemutatkozásának, művészeti alkotássá válásának elsődleges útjává.

A budapesti tánckultúra, a tánckutatás kezdetei, az „új magyar tánc” művészetelméleti alapjai és műfajának kezdeti formája

Budapest kulturális szempontból a 20. század elején éli át fejlődésének egyik legdinamikusabb korszakát. A haladó szellemiségű polgárság a századforduló nagyvárosában kialakuló művészeti irányvonalát kialakító gondolkodása a természet és a test újrafelfedezésében él. Ahogyan erről az időszakról már tanulmányom előző részeiben írtam, a természeti fogalma a 20. század elején már azonos az organikus népi kultúra megismerésének igényével és elemeinek művészi kompozíciókba való beemelésével. A társadalmi közeg Budapesten a társadalmi táncok divatjának hódol, cigányzenészek muzsikálnak a legtöbb szórakozóhelyen, virágzik a nóta és a csárdás kultusza. A tánc, mint szórakozási és szórakoztatási kategóriába tartozó közösségi cselekvés nem képezi kutatás tárgyát, hiszen az élő hagyományként van jelen az emberek életében. A tánc kutatását 1904-ben Réthei Prikkel Marián bencés szerzetes és nyelvész kezdi meg. Felföldi László kutatásában bemutatja Réthei származását, levelezését, baráti körét és érdeklődését is, amelyből rálátást nyerhetünk az első táncra tekintő tudományos munka keletkezésére. Nagy szerepet játszott Fabó Bertalannal és Seprődi Jánossal kötött barátsága, ami Réthei szemléletmódjának alakulására is hatott a *Magyarság táncai* művének megírása közben. Réthei, a felföldi származású nyelvésznek tanult bencés szerzetes, korának műveltségét, táncról alkotott képét fogalmazta meg ebben az írásában. Munkáját hátráltatta az első világháború kitörése és a trianoni döntés is. Munkájának nacionalista színezetét is ez adja. Azonban Felföldi jellemzésében kiemeli, hogy Réthei műve a 19. század végének és 20. század elejének recens kutatásait tartalmazza.⁶⁰ Réthei a „három magyar hungarikum” – úgymint a tánc, a zene és a nyelv – összefüggéseire kívánt rávilágítani történeti és néprajzi megközelítésben.⁶¹ Jóllehet tisztában volt munkájának úttörő mivoltával, a könyv megjelenését hosszas szakmai vita is megelőzte. A könyv 1924-es megjelenésekor nagy elismerést vívott ki, hiszen ez számított az első

60 Felföldi 1998:139.

61 Réthei 1924.

táncsal foglalkozó tudományos munkának. Felföldi tanulmányában kiemeli, ha Bartók és Kodály a zenefolklor kutatásában elért eredményeit is beemelte volna könyvébe, lényegesen változtatott volna a bencés szerzetesből nyelvészé, majd tánckutatóvá avanzsáló tudós szemléletén.⁶² A társastáncéletben már az 1838-as évektől kezdve jelen van a csárdás, mint magyar nemzeti tánc. Réthei leírja, hogy a cigányzenészek a 20. század elejére annyira felgyorsították, azt kitáncolhatóan „*souper-csárdássá*” tették, hogy az már a városi táncéletben egykedvű topogássá, dzsentri rángássá korcsosult. Kiemeli azt is könyvében, hogy a táncmesterek nem kifejezetten szeretik tanítani a tánciskolákban ezt a táncot, mivel arra „születni kell”.⁶³ Réthei magyar táncról alkotott alapműve a szerző véleménye szerint sem tökéletes, ő alapkőnek szánta, amit a következő nemzedékek majd továbbfejlesztnek. A könyv egyik hozadéka a Belügyminisztérium által kiadott táncoktatást szabályozó rendeletben is megmutatkozik, 1925-ben kötelezővé teszik a magyar táncok az idegen táncokkal megegyező mértékű oktatásának szükségességét.⁶⁴ A Magyarországi Táncoktatók Egyesülete ellenőrzése alá tartozott minden táncoktatási tevékenység. Ezt követte még két, 1928-ban hozott rendelet is, ami minden egyéb táncoktató tevékenységet szabályozott, benne a balett és a torna oktatását is. Kimondja a rendelet, hogy minden táncsal foglalkozó oktatónak, táncosnak és szervezetnek a Táncoktatók Egyesületénél kell vizsgát tenni. Az iskolarendszerű képzés így bizonyíthatóan magába foglalja a társastánc, a balett, a néptánc és az expresszív tánctechnika oktatásának lehetőségét. Így pedig olyan művészetelméleti alapelmélet kidolgozására volt szükség, amely megalapozza az iskola és ezáltal a tánc minden műfajára alkalmazható képzési módszertanát. A tánc megjelenítő eszköze a bálteremben és a színpadi térben is a test, ami viselkedéskultúrájával és gesztusrendszerével kulturális tartalmat közöl. A tanult viselkedéskultúra, testtechnika és történeti korok aktuális táncdivatja együttesen a társadalmi terekben megjelenő testek táncokultúrája. A bálteremben a közösséghez tartozás rítusához kapcsolódik, mint szórakozás, a színpadi térben pedig a hagyomány társadalmi tudásként szimbolikus kultúramodellé alakítva vizuális

reprodukció formájában válik szórakoztató műfajjá. Így tehát a művészi táncalkotás testtechnikáját és a reprezentációs stílusának alapjait tartalmazó iránymutatás megfogalmazására volt szükség. Ezért vált különlegesen fontossá már a 20. század 20-as éveinek végén a fogalmi rendszer definiálása, a tartalom és a forma kérdése. Réthei Prikkel Marián kutatásai mellett Bartók zenefolklorról analízáló elmélete is újdonsága miatt a kulturális érdeklődés középpontjában foglalt helyet. A tánc már Réthei megfogalmazásában is feltételelesen a művészi kategória, mint tanult testi viselkedéskultúra és testtechnika fogalmában kap értelmet. A kortárs művészetnek mint mozdulatművészetnek is meg kellett teremtenie a maga fogalmi keretét, ezáltal válhat valóban elismerhető, az „új magyar színpadi tánc” műfajává. A táncnak ebben az időszakban még nem voltak művészetelméleti alapjai, így művészi kifejezőeszközként is biztos alapokra kellett helyezni. A 20. század fordulóján a mozdulatművészet stílusa a test kifejező mozgására helyezte a hangsúlyt, amihez a test és a mozgás szolgál alapként. „Műveltségi eszközként” ehhez a zene, az esztétika és a filozófia társulhatott mint német kultúrkör, hisz az aktuális tudástartalomban ezek a tárgyak vannak jelen. A mozgásművészek elméleti képzésében ezek azok az alapvető tárgyak, amire művészetelméleti szinten támaszkodhatnak saját művészetük elismertetéséért. Itt pedig Kant és Hegel elméleteinek alkalmazására találtam példát. A testi kifejezés alapjául a test és a tér, a tartalom és a forma fogalmi keretei szolgálnak. A test mozgásának formai megfeleltetése lesz a dialektika alapjául szolgáló, természettudományos alapokra helyezhető empirikus törvényszerűség alkalmazása, ami a mozgás alapelemeinek megállapítását és szerkezeti építettségét jelenti. A test tartalmi meghatározása ösztönszerű vagy konstruált mozgásban kerülhet kifejezésre. A testi kifejezés tartalma mutatja meg társadalmi tér és a test betöltött szerepe által kialakított sajátos gesztusrendszerét. A kifejezésformák szerepe azért jelentős, mert utal test és lélek kapcsolatára és az ember társadalmi lényére, a test mozgásának szimbolikus tartalmára. A tartalom és forma rendjének dinamikus kapcsolata mutatja fel a testi cselekvés és erő inherens és konzekvens egységet alkotó kompozícióját.⁶⁵ Ebben az esetben beszélhetünk gesztusrendszer megjelenítő testi technikáról. A technika a képességek fejlesztésére irányul, ami hatást gyakorol a testi kifejezés gesztusrendszerére és táncokultúrára is. Erre a gondolatmenetre épülve válik alkalmazhatóvá a

62 Felföldi 1998:140.

63 Réthei 1924:223.

64 Magyar Rendeletek Tára 1867–1945. Az 1925. évi 229.230 számú körrendelet, 1928. évi 256.205 számú és 252.098 számú körrendeletek. Online: <https://library.hungaricana.hu/>

65 Kant 1981:167.

művészetelmélet alkalmazásában Hegel antropológiára irányuló kutatása az esztétikai minőség felfogásában és a fenomenológia későbbi szempontrendszerében is.⁶⁶ A mozgás cselekvés és nyugalom ritmikus változása, ami a testet meghatározza, térbeli helyzetet jelöl és magában rejt a helyváltoztatás képességét. A művészet pedig különleges tudás, ami mint építészet, mimézis, tánc, festészet, irodalom vagy zene az egyedül megfogalmazás képességét jelenti. Ez pedig nem nélkülözheti az arányokat, a mértéket, a kompozíciós formát, a harmóniát és a stílust. Ennek értelmében lehet a test tartalmi és formai viszonyrendszerek dialektikus egységének modellje a tánc, ami társadalmi jelenségként és műalkotásként is értelmezhető. Tehát a test mozgásának formai megfeleltetése a motivika, a szekvenciális kötés, a variáció, a zárlat, az augmentált vagy a diminuált változáskövetés a mozgást táncá tevő folyamatában.⁶⁷ A test mozgásának tartalmi megfeleltetése így a tartás, a pozíció, a súlyhelyzet, a test kifejezési térben való megjelenése és a testhelyzetek harmonikus vagy diszharmonikus változása. Ez lehet egyrészt előadásmódban megjelenő testi technika, másrészt a történelmi korok által egymásra rétegzett folklórkinccs stilisztikai struktúrájának táncbeli megfelelője. A formai és tartalmi egységek együttesen adják a test mozgásának egymásra épülő test-technikáját, gesztusrendszerének strukturális rendszerét. Ebből épülhet fel a kompozíció, ami lehet egyéni, közösségi, rituális vagy művészi alkotás. Ebben pedig szerepet játszik az arány, a mérték, a harmónia, a kifejezés, a technika és a proporciós szerkezet is.⁶⁸ A 20. század elején pályafutását kezdő Szentpál Olga olvasatában válik a tánc a test által előadott kifejező mozgássá, amely a mozgásminőséget tekintve saját struktúráját felmutató gesztusrendszer. Ez függ a felhasználás terétől, az aktuális történeti-kulturális miliőtől, az aktuális táncdivattól. Tehát ebből következtetve lehet dramatikus és motivikus mozgásformákról, vagy táncstruktúrákról beszélni. Ennek legfontosabb szempontjai elsősorban a testhasználat, a térhasználat, a mozgásdinamika és a ritmus- vagy zenei alap, amire motívumokat táncolhatunk. Ha dramatikus mozgásformáról vagy gesztusrendszeréről beszélünk, akkor valamiféle cselekvés, rítus, vagy szerep alakítása lesz a test

66 Hegel 1980:392.

67 A szekvenciális kötés: a sorszerkezet megalkotása, az augmentáció: az ütemek bővítése, a diminúció: a csökkentés-kihagyás.

68 A proporciós szerkezet a lassú és gyors táncok egymáshoz illeszkedését jelenti.

feladata egy elkülönült társadalmi vagy színpadi térben, ahol külső néző is követi a cselekményt. Ha motivikus táncról beszélünk, akkor a társadalmi térben történelmi kornak és kultúrának megfelelő divatos mozgásforma kerül a közös szórakozás fókuszpontjába. Ha kiderült milyen stílust vagy műfajt képvisel az adott mozgás, akkor jutunk el a formai szerkezet felismeréséhez és elemeinek megállapításához. A táncos tudás a képzési metódus alapján válhat ösztönösből tudatosná és tudatosból ösztönössé, amely az empirikus tapasztalatot köti össze a mozgásszimbólumok kognitív képességeire épülő mozgásértéssel és az innervációval.⁶⁹

Az elméleti alapok után a színpadi tánc új művészetként aposztrofálható műfajának meghatározásra is ki kell térnem, vagyis arra, mit érthetünk a 20. század elején kortárs tánc alatt. A kifejező tánc a test átél, érzelmekkel teli kifejezési formája, amely a tetőtől-talpig átértett gesztusaiban nemcsak a testtechnikákat magában hordó táncot, hanem a pantomimikus gesztusrendszert is eszközének tekintti. Ennek alapjai a színészi testképzés alapvető technikájaként ismeretesek a 20. század eleji német és az orosz színházművészetben.⁷⁰ A zene is inspirációs alapként vetül fel, ami a ritmika, a struktúra és az improvizáció által alkot kortárs művészeti kompozíciót Dalcroze technikájában. Itt a „kortárság” a mozgásba beemelt folklór elemeinek absztrahálásában nyilvánulhat meg. A mozgásművészet stílusa előszeretettel használta Chopin vagy Debussy zeneműveit kompozícióik-koreográfiáik megalkotásához. Strauss Kék Duna keringőjére is készült Bécsben mozgásművészeti koreográfia.⁷¹ A legnagyobb kérdés azonban számomra az, hogyan tud magyar művészetté válni, miként meghatározható az új magyar zene mellett az új magyar tánc megszületése? A mozgásművészet megmaradásának egyetlen lehetősége, ha megteremtí színházi és a színpadi tánc kategóriájának fogalmi kereteit. Ez pedig eddigi kutatási eredményeim szerint sokban hasonlít a bartóki zenemű-alkotás folyamatára, annak táncban alkalmazott tartalmi és formai

69 Szentpál–Rabinovszky 1940:16. Innerváció (be-idegződés), mint mozgástanulás, gyakorlás, mozgásképzés.

70 Lábán és Mejerhold testi technikájában. Lábán a tánc-hang-szó, a német expresszionista táncszínház alapvetéseit teremtette meg. Mozgáskórusai az egymáshoz alkalmazkodás térbeli kompozícióinak megalkotásán alapultak. Mejerhold az orosz avantgard színházi testtechnikán alapuló groteszk színháza a mozgás általi cselekmény kifejezésére fókuszált. Lásd Fuchs 2007:91; Barba 2020.

71 A Wiesenthal nővérek alkotásaként ismeretes.

adaptációja. Ahogyan fentebb már leírtam, Bartók először analizálta a zenefolkloort, majd abból hozott létre kortárs zeneművet. Ennek stilisztikai sajátosságai a harmóniak, azok megfordításai, a hangsorok, a kánonok és az abból kreált saját hangvétel, mint stílusként meghatározható egyedi jegy megalkotására törekedett.⁷² Kortárs sajátosságként határozható meg Schönberg dodekafóniája és Sztravinszkij repetíció alapuló, népies hangvételű, az atmoszférát imitáló, mégis újat alkotó kompozíciója is. Ha ezt a táncban szeretnénk értelmezni, akkor a koreográfus a koreográfia megalkotásához mozgásokat hoz létre. Olyan táncelemeket és testtechnikát használ fel, ami számára az általa megformált történethez leginkább illő, azt alátámasztó kifejező gesztusrendszerként alkalmazható. A színpadi tánc szerintem olyan konvenciókon alapuló szimbolikus kultúramodell szinonimája, amelyben hétköznapi és tanult testtechnikák szerkesztett táncoreográfiákban művészi alkotássá válva töltenek be szórakoztató szerepet. Fogalmi kereteiben szerepet kap a jelképrendszer, az esztétikai minőség és a történelmi kor aktuális táncdivatja és koreografálási tendenciái. Testértelmezésben klaszszikus és groteszk változatai lehetnek. A klasszikus testértelmezés az esztétikus, a szép, az elemelkedett, az átlagon felüli adorizált-ikonikus férfi és női (királyfi és királylány) testképekben és szerepekben a balett technikájában mutatkozik meg. A kontrasztosság megformálásában a színházi térben helye van a groteszk testértelmezésnek is. Ez pedig a 20. század eleji színházi értelmezésben nem feltétlenül a komikus, kifigurázó, nevetséges, kifordított, csonka, törött, sérült, hibás fogalmi kategóriájába tartozik. Inkább olyan testtechnika és jellemrajz, ami a klaszszikus ellentéte, épp ezért személyes és eredeti. Ebbe a kategóriába kerül a mozgásművészet és a néptánc elemeinek színpadi alkalmazása a 20. század eleji kortárs művészet felfogásában. A hangsúly a kontrasztok kiemelésén van és az aszimmetria könnyen megbillenő egyensúlyában megmutatkozó őszinteszemélyes közlésén. A sokszor díszlet nélküli fekete térben a tánctechnika stilizált formakincset használ, amitől a test polifón mozgásfázisaiban az arc- és kergesztusoknak lesz kiemelt szerepe. Ez a nézőt kibilenti a hétköznapi élethelyzetéből és érdeklődővé válva gondolkodásra, cselekvésre készíti.⁷³ A 20. század eleji kortárs művészet fókuszában Bartók és Kodály zeneisége, művészi alkotásai voltak leginkább jelen. Az 1920-as években így ezekre a művekre készített

72 Ábrahám 2020.

73 Lásd Mejerhold a groteszk, azaz a biomechanika – lásd Barba 2020:287-291.

Szentpál Olga és mozdulatművész társnői koreográfiákat, majd a 30-as évektől kezdve a népballadák köntösébe rejtve fejezték ki mondanivalójukat, teremtették meg a táncszínház magyarországi alapját.

A népmese és a népballada folklorjelenségeinek stílusáról

Sem a népmese, sem a népballada nem csak egy társadalmi réteg alkotása. A populáris kultúra tudástartalmában keveredik a magas művészeti alkotás és a szájhagyomány által őrzött történet-változatainak sokasága. Röviden bemutatom e két folklorjelenség sajátosságait. A mese a mesekutató Hont János megfogalmazása szerint a vágyvilág megtestesítője, amely fantáziatörténetében különböző kultúrák világszemléletét tükrözi.⁷⁴ A folklorisztikus elbeszélő történet középpontjában az ember áll, aki minden viszontagság ellenére a természetfelettel is megküzdve győzni tud, heroikus diadalt arat.⁷⁵ A történetnek nincs valódi kapcsolata a mindennapi élettel, ezáltal az irreális szórakoztató irodalom kategóriájába sorolható. Az írott történetek elterjedése az olcsó ponyvakiadványoknak köszönhetően rendkívül gyorsan történt, amit ugyanúgy olvas a nemesi réteg, ahogyan a vásári standokon könnyedén hozzájut a pór nép is. A tánc szempontjából a mese műfajai közül a novellamesének és az irodalmi mesének van jelentősége. A művek tartalmában királyfiak-királylányok kalandos történeteivel, utazásaival, bonyodalmas élettörténeteivel találkozunk, amiben általában szerepe van a szerelemnek, a hűségnek és az ártatlanságnak. A mese naiv-művészi esztétikumában a gonosz tettek leleplezése és a jó katartikus diadala játssza a főszerepet.

A ballada epikus műfaja a hősenekből alakult ki, ami valódi eseményen alapuló cselekményt mond el. Rokonságban van a lírával és a drámával is, részben dalformája miatt, másrészt cselekményes története miatt. A ballada egész Európában elterjedt műfaja szájhagyományozott műfajként megtalálható Angliától egészen Törökországig mindenhol. A legfontosabb tulajdonsága azonban az, hogy első szám harmadik személyben beszél a cselekmény főhőséről, akivel azonosulva mondja el annak tragikus történetét.⁷⁶ A történetben morális ellentét vagy világlátás kerül megfogalmazásra, amiben a hős társadalommal való

74 Voigt 1998:251.

75 Voigt 1998:253.

76 Katona 1998:185.

szembekerülése miatt valamilyen értékének végérvényes elvesztése miatt vállalja a végzetserű halált.⁷⁷ A hős életéből csak egyetlen epizódot jelenít meg, formája tömör és rövid. A hős elveinek védelmében megélt bukása dicsőséges, jutalma közvetett, ennek köszönhetően kerül a társadalmi emlékezeti térbe. Vargyas Lajos a női hőssel kapcsolatban a folklórszövegek elemzése által kiemeli, hogy ezek a nők mindig szépek és hűségesek, ártatlan tragikus végük a pusztulásukat okozók kezéhez bűnként tapad örökre.⁷⁸ A ballada mindig aktuális tartalmat fogalmaz meg, tanulságot von le, igazságot szolgáltat, nevelni és megtisztítani akar.⁷⁹ Tartalom tekintetében a társadalmi konfliktus tárgya a szegény-gazdag ellentét és a szerelem féltéséből fakad. Az 1935-ben megjelenő *Székegy népballadák* című könyvben Ortutay Gyula balladalelemzésében a szó etimológiai értelme okán a tánchoz köti.⁸⁰ Azonban a balladákat Vargyas daltípus és stílus kategóriájában részletesen elemezve kijelenti, hogy a régi stílusú balladákra ez semmiképpen nem áll, mert a balladák előadásmódja parlando-rubato, ami nem táncolható. Mondja ezt azért, mert Bartók is tett hasonló elemzést és a ballada tánccal való kapcsolatára és kizárta annak lehetőségét, hogy az énekelt balladához kapcsolódott volna tánc.⁸¹ A balladának Bartók szerint a tánczenével és nem a szöveggel van igazolható kapcsolata.⁸² Vargyas ezért azt fogalmazza meg, hogy a ballada eredetileg francia versforma, nem ének és tánc egysége, hanem cselekményes szövegműfaj.⁸³ Az új stílusú balladánál előfordul, ha a ritmus engedi, táncolnak rá, mint a 19. századi betyárballadákban. A balladák szövegében azonban gyakran említik a táncot, ami a cselekmény eseményének színhelyén fiatalok táncmultsága vagy lakodalmi tánca. Ezáltal a ballada dallama és a szövegben megemlélt tánc által határozza meg annak eredetét. A színpadi tánccal kapcsolatban a legendaballadák, a francia eredetű és középkori magyar balladák lesznek fontosak. A két említett folklórjelenség a mese és a ballada a színpadi táncművészetben is megjelenik. A francia polgári kultúra hatása a színpadi térben egyrészt a 19. század végi balettekben megjelenő mesék, valamint a 20. század elején a mozgásművészetben a balladák megjelenésében érhető tetten. A kulturális érdeklődés tradíciók

77 Katona 1998:190-191.

78 Vargyas 1976:101.

79 Katona 1998:193.

80 Buday-Ortutay 1935:41.

81 Vargyas 1976:244.

82 Bartók 1976:318.

83 Vargyas 1976:246.

felé fordulása újabb műalkotások megszületésével a színpadi táncművészetben is újabb műfaj megjelenését generálta. A kettő összehasonlításában a vágyvilág a racionálistól elrugaskodott valósága szöges ellentéte a morális ellentétek által bekövetkező, reális problémát megfogalmazó tragédiának. Azonban a szimbólumok tekintetében a folklór átörökítése mégis megtörténik, szereptudat és morál tekintetében a színpadi térben ez szolgálja a kultúra megmaradásának sarokpontjait, nevelő szerepét. Írásom azonban további kérdéseket fogalmaz meg: mi szerepe lehet a tánc általi közlésben megjelenő folklórjelenségeknek? A tánc-e az oka a szerelem konfliktusának? A tánc maga a társadalmi szabályrendszerből kilépés megelőző rítusa? Milyen kapcsolatot találunk a színpadi művészet kortárs vonatkozásában különös tekintettel a tánc vizsgálatában?

A mese és a ballada szerepe és megjelenése a színpadi táncban

A szimbolikus kultúramodell feltérképezéséhez látni kell a városban zajló, a művészeti életet meghatározó folyamatokat. Fentebb már megemléktem, hogy 1928 volt az a dátum, ami meghatározta a tánccal foglalkozó, azt tanító mesterek tudástartalmát, szabályozta működésüket. Ez pedig két utat nyitott. Az egyik a táncmesterei vonal szervezete, amelyik minden táncmozgással foglalkozó oktatót tekintett tagjának, a másik a testneveléssel foglalkozó oktatók, művészi tornászok egyesülete. A mozgásművészet így egyrészt színpadi tánc és táncoktatás, valamint művészi torna irányzatokra vált szét. Tanulmányomban a színpadon megjelenő koreográfiákat fogom bemutatni. Kutatásomban végig követtem a Zeneakadémia, a Vigadó, a Kamaraszínház, a Magyar Színház, az Operettszínház, a Vígszínház, a Radius Filmszínház és a Madách Színházban tartott mozdulatművészeti bemutatókat.⁸⁴ Az estek szerkesztése a komolyzenei alapra szerkesztett koreográfiák mellett a versek szavalását, a pantomimeket, a szerkesztett táncetűdöket, a társasági táncokat, a népdalokat, a népmeséket, a népballadákat és a táncdrámákat is magába foglalta. Jelen írásomban Bartók, Chopin, Liszt zeneműveire és a népballadákra helyezem a hangsúlyt, hogy hozzáilleszhető legyen a zeneszerzők munkáiban megjelenő, már bemutatott folklór-hatásokhoz.

– Az első Szentpál Olga Bartók *Medvetánca* 1923-ban.

84 Ezeket az előadás szórólapokat Kállai Lili hagyatékában találtam. Lásd OSZMI Táncarchívum fond 28.

- 1924-ben az Szentpál az *Allegro Barbaro*-t mutatja be.⁸⁵
- Majd 1929-ben Chopin műveire készít szóloétüdüket Szentpál Olga tanítványa, Korb Flóra.⁸⁶
- 1930 *Júlia szép leány* című népballadáját mutatja be Szentpál Olga. Bartók dallamaira készített még *Májustánc*, *Pünkösdlő* és *Zöldágjárás* című koreográfiákat is.⁸⁷
- 1931-ben Békési Mária magyar népdalokat és Arany János *Bor Vitéz* című balladáját rendezti színpadra.⁸⁸
- 1933-ban Szentpál Olga *Falusi gyerekek Pesten* című etüdot mutat be iskolájának vizsgálódásán.⁸⁹
- 1933-ban a Gödöllői Jamboree évében Korb Flóra, aki immáron saját együttest alapított, *Mézeskalács-Revüt* mutat be, amivel külföldön is turnezett.⁹⁰
- 1934-ben Riedl Margit *Magyar Aratólányokról* készít rövid etüdot.⁹¹
- 1935-ben megjelenik Buday György és Otrutay Gyula *Székegy népballadák* című könyve.⁹² Ebben az évben jelenik meg a *Magyar Táncok vezérkönyve* Elekesné Wéber Edit szerzőségével.⁹³
- 1936-ban Szentpál Olga a *Magyar halottas* és Bartók: *Ének a búzamezőkről* című koreográfiáját állítja színpadra.
- 1938-ban Volly István kiadja háromkötetes *Népi Játékgyűjteményét*, ami 1941-ben újra

megjelenik.⁹⁴ (Ebben Regösének, Balázsjárás, Gergelyjárás, Húsvéti-Pünkösdi szokásének, Betlehemes, Háromkirály-járás, Bölcsöske szokásfeldolgozások, Ballada és Históriajátékok mellett Aratószüreti ünnepi és fonóbeli énekek és szokásleírásaik találhatóak meg. 1938-ban Szentpál Olga bemutatja a *Mária lányok* koreográfiáját. Ennek zeneszerzője Volly István, aki 1948-ban *Mária-énekek* címmel egész kötetet publikál gyűjtéseiből.⁹⁵

- 1939-ben Molnár István mozdulatművészeti bemutatójában Liszt Ferenc szerzeményére készít koreográfiát.
- 1940-ben Szentpál Olga *Andersen mesejátékot* helyez színpadra.
- 1943-ban megjelenik Molnár István *Élő Népballadák* című könyve.⁹⁶
- 1944-ben Muharay Elemér kiadja a *Balladadiamond könyvet*.⁹⁷
- 1946-ban Szentpál Olga Bartók *Mikrokosmoszát* és *Gyöngy Ilona* balladáját koreografálja meg. Ugyanebben az évben Bartók zenéjére készített *Vitaminkert* című etüdben debütál Györgyfalvy Katalin Jármái Edit mozdulatiskolájának műsorában.⁹⁸

Azt gondolom, ez részben kiegészíti, részben pedig tovább folytatja azt a megkezdett folyamatot, ami már a 1910-es években elindult. A népi tudásból táplálkozó írott zenék mellett a színpadi táncban is megmutatkozik a forrásoknak köszönhetően a zeneművészethez hasonló alkotói attitűd. Az információk ismeretében így bizonyítható, hogy a folklór felhasználása szimbolikus tartalomként vasosan jelen van a 20-as évek végétől, de lehangsúlyosabban a 30-as években látható.⁹⁹ Részben azért,

85 Dienes 2008:193.

86 Kállai Lili hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 28. A Szentpál-Csoport Pantomim előadásának szórólapja.

87 Merényi 1989:236.

88 Kállai Lili hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 28. Békési Mária és Mozdulatművészeti Kamaragyűjtésének magyar estje a Zeneművészeti Főiskola nagytermében szórólapja.

89 Kállai Lili hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 28. A Szentpál-iskola évzáró előadásának Magyar Színházban megrendezett stencilezett programja.

90 Vincze 2014. Online: <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/f4f8dc23df79a872037490e57434fd37>

91 Kállai Lili hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 28. Riedl Margit és növendékeinek mozdulatművészeti matinéja a Kamaraszínházban szórólapja.

92 Buday–Otrutay 1935.

93 Elekesné 1935.

94 Volly 1938; 1941.

95 Volly 1948.

96 Molnár 1943.

97 Muharay–Bartók 1944.

98 Kállai Lili hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 28. Jármái Edit Budai mozdulat stúdió növendék bemutatója a Zeneművészeti Főiskola kamaratermében szórólapja.

99 Ez a hatás megjelenik a balettművészetben is Brada Ede 1921-es Mályvácska királykisasszonyában és 1924-es Árgyilus királyfiájában, Jan Cieplinski 1933-as Árva Józsi három csodájában és a Magyar Ábrándokban, Milloss Aurél 1935-ös Kuruc meséjében és Harangozó Gyula 1936-os Csárdajelenetében, az Operaházban bemutatott alkotásokban is. Nem említve itt a nemzetszocializmus egyéb hatásait. Lásd Körtvélyes 1989:65-75.

mert a népzene- és néprajzkutatók eredményeiket ezekben az években tudják publikálni, részben pedig a mozdulatművészek (felhasználva az aktualitásukban is újdonságként ható népballadákat) az „új magyar színpadi tánc” megalkotására tesznek kísérletet. Az alkotás metodikája leginkább a bartóki példát igyekszik követni. Mondhatom ezt azért, mert Szentpál Olga analízáló metodikáját ismerve ezt már részben bizonyítottam. Így a társasági táncok használata mellett a magyar táncok „átíratái-művészi megoldásai” is teret nyerhettek az Operaház falain kívül, más nyilvános társadalmi terekben is. Ezek nemcsak a bemutató táncoknak, hanem a tematikus népi elemeket tartalmazó tánc-koreográfiáknak is helyet adhattak, ami egyrészt jelentette a mozdulatművészet testtechnikájának kibővülését, másrészt annak szélesebb körű alkalmazási lehetőségét biztosította. Ahogyan az a kronológiai rendben is látszik, 1925 és '29 között van egy kisebb hiátus. A törvénykezési rendeletek hatása azt gondolom itt érvényesülhetett, részben a magyar táncok, másrészt a táncként definiált műfajok egy mederbe terelésével és intézményi ellenőrzésével. Így a mozgásművészet stílusa ezekben az években vált kérdőjelessé, ami miatt a mozgásművészek saját elméletüket is megfogalmazták, oktatási metodikájukat és iskoláikat formálták át. A népballada műfajának alkalmazása színpadi táncban egy rövid tragikus történet cselekményének bemutatásával lehetővé tette az „új magyar színpadi tánc” műfajának megteremtését. Gondolom ezt egyrészt azért, mert a színpadi térben megjelenő test kultúrájához és a mozgásművészet tartalmi sajátosságához ez a folklór-jelenség illeszkedik legjobban. Az aktuális színpadra kerülő zeneműveket követő és ismerő, a kortárs művészettel lépést tartó művésznők számára így vált lehetségessé, hogy tartalmában folklórt megjelenítő alkotásban tarthassák meg kialakított stílusukat. Másrészt a szöveg test általi megjelenítése, a főhős szerepének eljátszása teremthette meg a kortárs magyar tánc megszületését. Tettek kísérletet erre az aktuális korban más koreográfusok is vagy a társasági táncok alkalmazásával, vagy paraszttáncosok bemutatójával. Egyedi táncstílust azonban nem alakítottak ki. Mit is jelent akkor a kortárs magyar tánc? Olyan stilizált mozdulatelemekből álló testtechnikát, amely magába foglalja a társasági táncok, a balett és a kifejező tánc elemeit. A kompozíció vagy etűd történetének megformálásához emeltek be népi motívumokat. A test többszólamúságát és a mozgásszólamok kánonszerű alkalmazását nem vetették el, aminek tökéletes példája Szentpál

Mária-lányok koreográfiája. Szentpál Olga és tanítványai (Roboz Ágnes, Ligeti Mária, Pór Anna) műfajteremtő vállalkozása itt még csak az elindulás stádiumában van. Arról majd a későbbiekben szólok, hogyan nyerhette el önálló stílusként való elismerését. Muharay Elemér pedig a cserkészek által összegyűjtött lépésanyagot helyezte a népi színjátékokba, hasonlóképp a mozgásművészekhez. Az ő vezetése alatt bontogathatta szárnyait Szabó Iván, Molnár István és Kaposi Edit is, valamint mindazok, akik részben a Muharay Együttessel, részben a Népművészeti Intézettel kapcsolatba kerültek. A tanítványok később ezt a művészi-kifejező táncot különböző szakterületekre bontották szét. Pór Anna Szentpál mellett Madzsar Alice, Róka, Trojanoff és Riedl Margit iskolái után Franciaországban Decroux és Barrault pantomim-iskoláiban is tanult.¹⁰⁰ A Muharay Együttes tagjai voltak Kaposi Edit, Vass Lajos, Vitényi Iván és felesége. Molnár István, a kolozsvári tornászként részt vett az 1936-os berlini olimpián, ahol találkozhatott Milloss Auréllal is, aki Lábán tanítványként volt jelen. Milloss, aki az 1930-as évek elején Kodály Marosszéki és Galántai táncait megkoreografálta, ezt olyan közegben tehetette, ahol ennek gyakorlata volt. Kivéve azon a helyen, ahol ő tette, az Operaházban. Ott már az 1917-es Fából faragott királyfi-bemutató is csúfos kudarcba fulladt. Ez pedig megmutatja a „nemzeti” és a „kortárs” felfogás közötti különbséget. A „nemzeti” karaktere a társasági táncok és a népmesék színpadra alkalmazásában nyilvánult meg ebben az időszakban. Nemzeti szimbólumként így az Opera színpadán példaként láthatjuk Mazzantini-Sztojanovics *Csárdás* című balettjét, valamint Kodály *Háry Jánosát* benne felvonultatva a csárdást, a verbunkost és a palotást. Bartók absztrakt elvontságát a mozdulatművészek értették meg és alkalmazták, ők voltak egyedüli értői és támogatói. Maga a groteszk stílusa, ahogyan már korábban is megfogalmaztam, a mozdulatművészet és a kabaré műfajában fért meg és lehetett sajátos társadalmi kritika a kisebb színházak színpadain. Milloss stílusát az ugyancsak általa komponált, de már nem Magyarországon bemutatott *Bolerójából* ismerve stilizált mozgáskórusokba szerkeszthette a *Csupajátékot* is. Ez találgatás csupán, hiszen a Csupajáték felvételét nem ismerjük jelenleg. De abban bizonyos vagyok, hogy egy koreográfusi stílus hasonló alkalmazására sor kerülhetett, használhatta azonos szerkesztési módot, visszatérő kliséket és mozgásformákat. Igaz ez Molnár István, vagy

100 Dienes 2008:171-172.

Györgyfalvai Katalin későbbi koreográfiáira is. Itt pedig elérkeztünk annak a kérdésnek megválaszolásához, hogy a folklór különböző nyílt társadalmi terekben milyen formákban jelenik meg, milyen tartalmat közöl? Nemzeti szimbólumként idealizált huszáros-magyaros kompozíció, kortárs személyes közlésként morális igazság. A mese a szóbeli hagyományalkotás által létrehozott műfaj, a ballada cselekményt tartalmazó refrénes alkotás. A mese idealizált emlékezeti térbe visz, ahol a szerelem által pozitív a végkifejlet, a ballada személyes történeten keresztül szólít meg valamilyen szomorú esemény cselekményében, a hős pedig a szerelemért vállalt ártatlan áldozat által szintén a kulturális emlékezet részévé válik. A mese irreális szórakoztató műfaj, a ballada a hős tragikumán keresztül fogalmazza meg az aktuális társadalmi-morális problémákat. Tehát a színpadi tánc részben identitást jeleníthet meg, részben pedig (a történetet közlő testtechnika által) nevelő szerepet is betölt. A tánc motívikája az aktuális táncdivatban megjelenő tánc típusokból építkezik, így formálva meg az egyediségre törekvő magyar színpadi tánc stílusát. Ez pedig így azonos a neofolklor fogalmi meghatározásával, melynek értelmében az új alkotásnak nem kell megtartania a folklóralkotások szinkretizmusát, hiszen a folklór inkább formai impulzus, ami képes identikus tartalom megjelenítésére.¹⁰¹

Összegzés

Reményeim szerint világossá vált az 1900-as évek elejétől tapasztalható kultúraváltás és a hagyomány városi kultúrába integrálásának formája. Budapest földrajzi helyzetéből és népességének sokszínűségéből is adódik az a sajátos kultúrafelfogás, ami tanulmányomban megfogalmazásra kerülhetett. Ha a tyolri kultúrafelfogás 20. század eleji elfogadott tézisét vesszük alapul, akkor a tudás, a hit, a művészet, az erkölcsök, a jog, a szokások és minden más képesség és szokás, amit az ember a társadalom tagjaként elsajátít, akkor az a francia és az angolszász tudományos tradíciónak felel meg. A német kultúrafelfogás ettől kicsit különbözve az ember mint természeti lény művészi és alkotói tökéletesedéséhez járul hozzá, ami a létrehozott alkotásokban és az öröklött szokásokban mutatkozik meg.¹⁰² Így láthatóvá válik véleményem szerint az is, hogy a populáris kultúra, mint népi tudás ennek sajátos ötvözetét alkalmazza a gyakorlatban. A

francia műveltségi tartalom nem másolandó példa, hanem az alkotásban megnyilvánuló formai újítások alkalmazásához vezette az általam kiemelt, a művészet és a nevelés megújításáért fáradozó személyek, alkotó emberek munkáját. Az új társadalmi réteg megteremtése egyrészt az oktatás népiskolai reformja, a folklór felgyűjtésének megindulása és kortárs műfajjal alakítása mind zenei és színházi vonulatának megteremtésével járt együtt. Ennek művelői, Karácsony Sándor, Bartók Béla, Balázs Béla, Kodály Zoltán, Volly István, Muharay Elemér és Szentpál Olga munkájának köszönhetően juthatott érvényre. A szimbolikus kultúramodellnek azért van jelentősége, mert ahogyan bemutattam, a nyílt társadalmi terekben szerepe van a testkultúrának és az aktuális táncdivatoknak is. A színpadi térben viszont kiemelkedő a folklór szerepe, mert Budapest esetében a soknemzetiségű város a színpadi művészet által nyeri el elsősorban önazonosnak nevezhető identitását és teremti meg a kortárs magyar műzene és tánc műfaji kategóriáját. Tanulmányom reményeim szerint felmutatta azt is, hogy ebben a küzdelmekkel teli folyamatban a társadalom egészének szerepe volt. Munkájuknak köszönhetően egy művelt, értelmiségi közeggé válhatott a városi fiatalság, akik már tudatos kultúraművelő és kultúrafogyasztó kategóriát képviseltek. Az ő munkájuk az 1940-es években kezdődik, irányzatokra bontva a színpadi tánc műfaját. Ez úttörő törekvések elsődleges terének tekinthetjük a társadalmi osztályok társasági tánc kultúráját, ami a zene megújulására reflektál és változtatja meg saját formáját. Másodlagos térnek tekinthetjük a színpadi tánc kultúrát, ami már szimbolikus szerepekkel és jelentésekkel társul, kiegészülve az irodalom és a képzőművészet tereinek inspiráló komplexitásával. Érdekes dinamikában tárul fel a szellemi művelődés vizuális kulturális tere is, amelyben a folklór, a filozófia, a művészetelmélet és a társadalmi morális kérdések egyaránt megjelennek. Szimbólumokká alakítva örökítik tovább a populáris kultúrában a hagyomány legfőbb értékeit, nevelő elveit és felfogását. A kulturális folyamatok impulzusai személyes életutakban vetnek hullámokat, amelyek hullámterében egyrészt megtalálják saját befogadó közegüket, másrészt ennek ellenpontosítása is megmutatkozik. Ez a jelenség nemcsak a cserkészek hagyományfeldolgozására, aktuális tartalommal feltöltésére és a falu-szövetség konzerváló magatartására igaz. Ugyanúgy a színpadi művek, stílusok, tartalmak és formák testen megjelenő technikái kérdésében és műalkotássá válásában is igen hangsúlyos szerepet tölt be. Tanulmányom a 20. század eleji Budapest társadalmi-kulturális életének

101 Kavcsánszki 2021:177.

102 Tomka 2009:445.

felvázolására törekedett, amelyben kiemelt szerep jutott a test, a tér és a műalkotás értelmezésének. Reményeim szerint érthetővé vált a folklór szerepe, értelme és műalkotásban megjelenő stilisztikai sajátossága a város kulturális életében. Az első idősáv felvázolásával látni vélem Nyugat és Kelet felfogásának és értékítéletének a magyar kulturális életben fellelhető tartalmi és formai jegyeit. Ezért is fontos véleményem szerint az urbánus tér közösségi és színpadi táncművészetének feltárása, mert számomra (s talán nemcsak számomra) így válik követhetővé az a szinkronikus mozgás, ami a test kultúráját és művészi megnyilvánulásait alakítja.

Felhasznált irodalom

- Ábrahám Nóra 2020 A 20. századi néptáncművészet táncantropológus szemmel. *Kultúra és Közösség*, IV. folyam XI./4:89-99.
- Ábrahám Nóra 2021 Antropológia és tánc – Test, tudat, művészet, színház és politika (?) – A test gesztusrendszerei. *Kultúra és Közösség*, IV. folyam, XII. évfolyam, I:83-95.
- Arany Zsuzsanna 2015 A kékszakkall mítosz fejlődéstörténete Gilles de Rais-től Kurt Vonnegutig. *Új Forrás* 6:10-17.
- Beregszászi Irma 1901 *Illem- és Táncztan – Gyakorlati kézikönyv a jó modor és a táncz művészetének elsajátítására*. Sachs és Pollák Könyvkiadása (a Pannóniához). VI. ker. Andrássy út 37., Budapest.
- Barba, Eugenio – Savarese Nicola 2020 *A színész titkos művésze – Színházantropológiai szótár*. L'Harmattan Kiadó – Károli Gáspár Református Egyetem, Budapest.
- Bodnár Gábor 1989 *A magyarországi cserkészlet története*. Püski Kiadó, Zalaegerszeg.
- Borbándi Gyula 1983 *A magyar népi mozgalom – A harmadik reformnemzedék*. PÜSKI-CORVIN, New York.
- Buday György – Ortutay Gyula 1935 *Székel Népballadák*. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest.
- Csabai Márta – Erős Ferenc 2000 *Testhatárok és énhatárok – Az identitás változó keretei*. Józsefvárosi Műhely Kiadó, Budapest.
- Demény János szerk. 1976 *Bartók Béla levelei*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Dienes Gedeon 2008 Szentpál Olga szócikke. In *Táncművészeti Lexikon*, Planétás Kiadó-Magyar Táncudományi Társaság, Budapest.
- Fábri Anna szerk. 1982 *Balázs Béla Napló 1903–1914*. Tények és Tanúk sorozat, Magvető Kiadó, Budapest.
- Felföldi László 1999 Réthei Prikkel Marián: A magyarság táncai. *Táncudományi Tanulmányok 1998–1999*. (szerk. Kővágó Zsuzsa). Magyar Táncudományi Társaság, Budapest, 125-147.
- Fuchs Livia 2007 *Száz év tánc*. L'Harmattan Kiadó, Budapest.
- Garai Imre 2014 *A tanári elitképzés műhelye – A Bárány Eötvös József Collegium története 1895–1950*. ELTE Eötvös Collegium Kiadványa, Budapest.
- Gyáni Gábor 2016 A város, mint zárt és nyitott tér. *Forrás*, (48) 7–8:205-219. Online: <http://www.forrasfolyoirat.hu/upload/articles/1930/gyani.pdf>
- Gyáni Gábor – Kövér György 1998 *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Gennep, Arnold van 2007 *Átmeneti rítusok*. MTA Néprajzi Kutatóintézete – PTE Néprajz-Kulturális Antropológia Tanszék – L'Harmattan Kiadó, Budapest.
- Györfly István 1939 *Néphagyomány és nemzeti művelődés*. Magyar Tájé- és Népismeret Könyvtára, Budapest.
- Halbwachs, Maurice 2021 *Az emlékezés társadalmi keretei*. Specimina Ethnographica (sorozatszerkesztő: Keményfi Róbert). L'Harmattan Kiadó – Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék, Budapest – Debrecen.
- Hanák Péter 1999 *A Kert és a Műhely*. Balassi Kiadó, Budapest.
- Harsányi István 1991 Dánia, a népfőiskola bölcsője. In *Népfőiskola tegnap, ma, holnap* (szerk. Harsányi István). PÜSKI Magyar Népfőiskolai Társaság, Budapest.
- Hegel, George Friedrich Wilhelm 1980 A drámai műalkotás külső előadása. In *Esztétikai előadások III*. (Fordította Szemere Samu). Akadémiai Kiadó, Budapest. 386-396.
- Hobsbawm, Eric 1987 Tömeges hagyomány-termelés: Európa 1870–1914. In Hofer Tamás – Niedermüller Péter szerk. *Hagyomány és hagyományalkotás – tanulmánygyűjtemény*. MTA Néprajzi Kutatócsoport, Budapest.
- Hofer Tamás 2009 *Antropológia és/vagy néprajz – Tanulmányok két kutatási terület vitatott határterületéről*. L'Harmattan Kiadó, Budapest.

- Hoitsy Pál szerk. 1920 Tünetek és tünődések a falu-szövetség balatonfüredi ünnepéről. *Vásárnap Újság* 67. évf. 16. szám, 184.
- Kant, Immanuel 1981 *A tiszta ész kritikája*. Akadémiai kiadó, Budapest.
- Kállai Lili hagyatéka – OSZMI Táncarchívum fond 28.
- Karácsony Sándor 1985 *A magyar észjárás*. Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Magyar Rendeletek Tára 1867–1945. Online: <https://library.hungaricana.hu/>
- Katona Imre 1998 Ballada. In *A magyar folklór*. (Voigt Vilmos szerk.), Osiris Kiadó, Budapest.
- Kavecsánszki Máté 2015 *Tánc és Közösség*. DuPress Kiadó, Debrecen.
- Kavecsánszki Máté 2021 Színpadai néptánc és modern balettművészet a két világháború között. In Bólya Anna Mária – Windhager Ákos szerk. *Magyar Csupajáték – A modern magyar összművészeti előadás*. MMA – MMKI, Budapest.
- Körtlévész Géza 1989 Balett az Operaházban 1919–1984 között. In *A színpadai tánc története Magyarországon* (Dienes Gedeon-Fuchs Livia szerk.) Múzsák Kiadó, Budapest.
- Merényi Zsuzsa 1989 Szabadtánc irányzatok. In *A színpadai tánc története Magyarországon* (Dienes Gedeon-Fuchs Livia szerk.) Múzsák Kiadó, Budapest.
- Molnár István 1943 *Élő népballadák*. Magyar Műsorközpont Kiadás, Bánsági Nyomda, Kispeszt.
- Móricz Miklós 1933 Budapest, Magyarország és a nemzet. *Városi Szemle* (Dr. Lamotte János – Dr. Illyefalvy Lajos szerk.) XIX. Évf. I. szám, Budapest Főváros Statisztikai Hivatala, 219-246.
- Móricz Miklós 1935 *Budapest társadalomrajza*. Statisztikai közlemények (sorozatszerkesztő Dr. Illyefalvy Lajos), Budapest Székesfőváros Házinyomdája.
- Muharay Elemér 1942 *Hagyományunk, műveltségünk, életünk*. Magyar műveltség hagyomány sorozat, KALOT Kiadás, Kispeszt.
- Muharay Elemér – Bartók József 1944 *Balladmondó könyv*. Szépmíves Népkönyvtár, Szépmíves Műhely, Szikra Rt., Budapest.
- Paulini Béla szerk. 1937 *Gyöngyösbokréta*. Dr. Vajna György és Társa, Budapest.
- Pásztor Mihály 1940 *A százötven éves Lipótváros* – Statisztikai közlemények (sorozatszerkesztő Dr. Illyefalvy Lajos), Budapest Székesfőváros Házinyomdája, Budapest.
- Perrault, Charles – d'Aulnoy, Madame 1991 *The Sleeping Beauty and Other Classic French Fairy Tales*. Children's classics, Dilithium Press Ltd., New York.
- Podmaniczky Frigyes 1887 *Napló-töredékek 1824–1886*, IV. kötet, Grill Károly Császári és Királyi Udvari Könyvkereskedése, Budapest.
- Réthey Prikkel Marián 1924 *A magyarság táncai*. „Studium” kiadása, Budapest.
- Szentpál Olga – Rabinovszky Máriusz 1940 [*A mozgásművészet rendszertana*] Kiadatlan kézirat. Forrás: OSZMI Táncarchívum fond 32.
- Szentpál Olga 1954 *Csárdás – A magyar nemzeti társastánc a 19. század első felében*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Tenbruck, Friedrich H. 1998 A polgári kultúra. In Wessely Anna szerk. *A kultúra szociológiája*. Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium, Budapest, 52-70.
- Tomka Béla 2009 *Európa társadalomtörténete a 20. században*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Turner, Victor 1974 *Dramas, Fields and Methaphors – Symbolic actions in human society*. Cornell University Press, Ithaca and London.
- Ujfalussy József 1970 *Bartók Béla*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Vargyas Lajos 1976 *A magyar népballada és Európa, I-II*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Vargyas Lajos szerk. 1993 *Kodály Zoltán – Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Vincze Gabriella 2014 Mézeskalács-Revü – Korb Flóra, *Artmagazin* (65.) 52-56. Online: <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/f4f8dc23df79a872037490e57434fd37>
- Voigt Vilmos 1987 *Modern magyar folklórisztikai tanulmányok*. Kossuth Lajos Tudományegyetem Néprajzi Tanszék, Debrecen.
- Voigt Vilmos 1998 Mese. In Voigt Vilmos szerk. *A magyar folklór*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Volly István 1938 *Népi Játékok I-II-III*. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, Reprint 1941.
- Volly István 1948 *101 Mária-ének – Népi gyűjtések*. Népkóta Kiadás, Szent Gellért Nyomda, Szeged.
- Weber Edit, Elekesné 1935 *Magyar Táncok – Vezérkönyv a magyar táncok oktatásához*. Stephaneum Nyomda R.T., Budapest.