Írta: Andrásfalvy Bertalan
2015. április 19. vasárnap, 09:26 - Módosítás: 2015. május 10. vasárnap, 09:18

A magyar nép magatartása éneklésben, táncban és a népszokásokban

Minden társadalom kialakítja és állandóan továbbformálja azokat az íratlan és kimondatlan szabályokat, melyeket magatartásában követ. Ez vonatkozik az ember hétköznapi és ünnepi viselkedésének egészére: hogyan megy az utcán, találkozik valakivel, eszik, dolgozik, pihen, öltözködik; miként énekel, táncol, sír vagy nevet, mint vesz részt ünnepi szertartásokon és mulatságban. Ezek a viselkedésformák nem függetlenek a személyiségtől, és nem függetlenek a mindenkori környezettől, a jelenlevőktől, akik előtt az egyén „viselkedik”, akikhez szól, és akik nemcsak ellenőrzik és értékelik mindezt, hanem egyszersmind át is veszik és eltanulják, vagy éppen ellenkezőleg, a maguk viselkedését tudatosan ellenkező irányba igazíthatják is a látottak hatására.

Mivel ez a magatartás külön sohasem volt a néprajzi vagy történeti kutatás tárgya, meglehetősen töretlen úton kell járnunk, és hogy előbbre is jussunk, néhány szűkebb területet kell kiválasztanunk a vizsgálatra. A néphagyomány mai megbecsülése, színpadra állítása igényli annak felkutatását és megfogalmazását, hogy hogyan énekelt, táncolt és vett részt ünnepi szokások szertartásaiban az az ember, aki még a hagyományos népi társadalom értékrendje és íratlan szabályai szerint élt.

A hagyományos népi műveltség felbomlásának és fokozatos eltűnésének időszakában élünk már évtizedek óta, némely vidékeken a felbomlás már több mint száz esztendővel ezelőtt megkezdődött. Áttekintve a magatartásra vonatkozó adatokat és meglehetősen gyér feljegyzéseket, és ezeket összevetve a magam megfigyeléseivel, amelyeket a magyar nyelvterületnek szinte egészét bejárva tettem, beleértve a legrégiesebb hagyományokat őrző csángó és erdélyi, mezőségi falvakat is, ismereteink alapján az éneklés, a tánc és a szertartásos ünnepi szokások alkalmával tanúsított magatartás, viselkedés két fő, egymástól határozottan elkülönülő stílusba sorolható. A két magatartásbeli stílust egyszerűen „régi” és „új stílusnak” nevezhetjük. Ez megfelel a népzenének, a népdaloknak Bartók Bélától és Kodály Zoltántól származó fő felosztásának. Ebben ők is régi és új stílusú népzenéről beszélnek, ennek nyomán végezték el Martin György és munkatársai a magyar néptáncanyag régi és új stílusú táncokba való sorolását. Kísérlet történt a magyar díszítőművészet anyagának szintén két fő stílusvilágra való felosztására is, és hozzátehetjük, hogy hasonlóan a népviseletek és az építkezések anyagát is fel lehetne osztani e két stílusra, rétegre. Hozzá kell tennünk ehhez a mindenképpen indokolt és helytálló felosztáshoz azt, hogy sem a régi stílus régiségét, kezdetét, eredetét nem tudjuk kitapintani, sem az új stílus végének, befejeződésének idejét nem tudjuk pontosan megállapítani. A két stílus fogalmának felállításában a régi és az új közötti különbségtételen van a hangsúly. A régit az új nagyjából a múlt század folyamán váltja fel, de nem egy csapásra, és a magyar nyelvterületen nem mindenhol azonos ütemben és időszakban. Abban is nagy eltérések mutatkoznak, hogy a műveltség melyik területén jelentkezik először a

váltás. Lehetséges például, hogy a népviseletben, az építkezésben és a díszítőművészetben már az új stílus érvényesül, de a népzenében még a régi uralkodik.

Megállapíthatjuk azonban azt, hogy a tisztán formai ismérvek alapján elkülönített régi stílusú népzene és néptánc „előadásához” a régi stílusú magatartás tartozik, az új stílushoz pedig az új stílusú magatartás. Szertartásszerű, dramatikus szokásainkról csak azért nem mondhatjuk el ugyanezt, mert ilyen felosztásukra még nem volt kísérlet, pedig ez nagyon is indokolt lenne: jelen vázlatunkban a szokásokról szóló részben teszünk próbát erre.

Igen leegyszerűsítve: a két stílus egymástól való megkülönböztetéséről azt mondhatjuk, hogy a régi stílusú népdal, tánc és szokások létrejöttekor, „előadásakor” az „önellátás” uralkodik, az alkotás az alkotó szükségleteit elégíti ki elsősorban, a többiek, a „közönség” jelenléte és a közlés igénye másodlagos; a megnyilatkozás befelé, az alkotóra hat, introvertált. Az új stílusú magatartás elsősorban közöl, előad, másokhoz szól, szerepet vállal vagy játszik, tehát kifelé forduló, extrovertált. Mindez az éneklés során megfigyelhető magatartások elemzésekor lesz érthetővé.

1. Magatartás éneklés közben

Először azt kell tisztáznunk, hogy a hagyományos nyelvhasználat szerint az *ének* csak a vallásos, a templomi ének. A nem vallásos, világi ének már *nóta*, *dal*; ennek megfelelően az ember is *nótáz*, *dalol*, *danol*, *dúdol* vagy egyszerűen *mondja* a *nótát*, a *dalt*

. A
siratót
is
mondja
vagy
sírja
,
sirat
,
számlál
,
számlálódik
. A dallam szó helyett régebben- ha mindenáron meg akarták különböztetni a dal szövegétől-
áriát
vagy
hangot
mondtak. „Nem tudom az
áriáját
, nem tudom
eldanolni
, mert nem jut eszembe a
hangja
...„ A
világi
kifejezés hagyományosan, különösen egy ember jelzőjeként azt jelentette, hogy vidám, életrevaló, mulatós - jó értelemben véve.

Ez a megkülönböztetés ének és dal között nem véletlen, és éppen a magatartás megkülönböztetésén alapul. Az éneklés helye a templom, a temető, a kör- vagy búcsús menet vagy az otthoni, családi áhítat karácsonykor vagy más ünnepkor. Az éneklésnek megvannak a szigorú magatartási szabályai. Az énekesek nem tekintgetnek egymásra vagy körbe; a tisztelet tárgyára néznek, az oltárra, a keresztre, a sírra, a szentképre. A hagyományos éneklésnek nincs közönsége, csak résztvevője, így nincs „előadása” sem. Előadáson egy mű mai értelemben vett interpretálásának eszköztárát értem: a dinamikát (a hangerő változtatását), a tempó gyorsítását vagy lassítását, a hangszín, a férfi vagy a női hang kiemelését, váltakoztatását stb. A kántor nélküli régi éneklést az előénekes indította úgy, hogy nem állt ki a többi elé, legalábbis nem feléjük fordult, a hívek pedig csak az első verssorban vagy utána kapcsolódtak bele az éneklésbe. Természetesen sem arcjátékkal, sem kézmozdulatokkal nem vezényelte senki az éneket. Hosszabb énekben, több versszak éneklésekor - mivel ezek sorrendje bizonytalan lehetett - mindig megvárták az előénekes kezdését, és utána kapcsolódtak csak be az éneklésbe az első szótagok elhangzása után. A nemzedékek során a szájhagyomány útján terjedő egyházi énekek minden faluban sajátos helyi változatban szólaltak meg, elnyújtott és díszített „előadásban”, amelyhez a máshonnan odakerült pap vagy kántor nem volt szokva. Ők az „eredeti”, kottázott énekeskönyvi és díszítetlen változatot akarták

visszaállítani a szerintük romlott helyi változat helyett. Évtizedek óta küzdöttek a lelkészek, papok és kántorok a gyorsabb, tagoltabb és egyszerűbb egyházi éneklésért: nem vették észre, hogy a régi, bensőségesebb éneklési magatartás ellen léptek fel, és az új stílusú éneklést és magatartást erőltetve, magát a népéneklést szüntették meg sokhelyütt. A templomi énekkarok megjelenésével egy egészen más, polgári-iskolai énekkultúra, hangképzés és magatartás terjedt el, melynek lényege már az előadás, a produkció, a templomi közösség felosztása előadókra és hallgatókra, közönségre. Az énekkar pedig nem a hagyományt akarja fenntartani, hanem mindig újabb és újabb, szebb és eddig még sohasem hallott kórusművekkel kívánja meglepni hallgatóságát, akitől elveszi az együtténeklés örömét és áhítatát, és akinek csak az együttérzés, a rezonancia, a művészet lehetőségét és jogát hagyja meg.

Térjünk át most a *világi* éneklésre, a népi szóhasználatban a *nótázás*, *dúdolás*, *danolás*, a keservesek és balladák mondása közben megfigyelhető magatartás bemutatására. Ez a magatartás elválaszthatatlan az „előadás” módjától. A magyar népdalok előadásában megnyilvánuló kétféle stílusról már Kodály Zoltán is írt a magyar népzenéről szóló összefoglaló munkájában 1937-ben. A műdal hatását elemezve megállapította, hogy az nemcsak gyarapodást, hanem szegényedést is jelentett: eltűnt a dal hangjait díszítő melizma, a hajlítás. „Későbbi műdalaink egyre szótagolóbbak, népdal-gyűjteményeinkből eltűnik a díszítés (...). Egyre többen szidják a cigány cifrázatát, öregasszonyok cikornyás énekét. A kor egyszerűsítő ízlése, mely pl. a Szózat „megtisztításában” érte el tetőpontját, az újabb népdalból is kiirtotta a melizmát. Ez több szempontból is szegényedést jelent. Ha meggondoljuk, hogy szépen díszített melizmás éneket mi már az öregektől is csak nagyritkán hallhattunk, de 50-100 éve még nemcsak egyes, hanem csoportos énekben is mindennapos lehetett, azt kell mondanunk, a nép énektudása nagyot esett. Az egyszerűsítő ízlés ellene fordult a bonyolultabb éneknek s ezzel az énektudást jóval primitívebb fokra szállította le. A mai szótagoló énekhez kevesebb énektudás is elegendő. Pedig ma tanítják énekelni a népet az iskolákban. Régen senki sem tanította, mégis jobban tudott. Még egy különbség: vesztett az előadás érzelmi tartalma, lírai hőfoka is. Egy mai, józan, szótagoló, a közönséges beszédmódtól alig eltérő énekben sokkal kevesebb a lírai hév, mint az öreg székely melizmákkal ékesen ömlő „keserves” nótájában. Az öregek, különösen Erdélyben, egészen más gégebeállítással, a közönséges beszédtől elütő, megilletődött, ünnepi vagy derűs: egyszóval sokféle hangszínnel énekeltek.”
[1]

A magyarság népzenéjéről írt összefoglaló munkájában Vargyas Lajos is említi a kétféle előadói stílust, a régit és az újat. „A régi dallamok hagyományos hangszíne ünnepélyes, komoly, mondhatnánk: meghatódott volt”. [2] A Kodály Zoltán említette különleges gégebeállítást nagyon ősi időkből származó énekmódnak nevezi, „annak mégsem primitívsége ragadja meg a hallgató figyelmét, hanem kifejező ereje”.
[3]
Kiemeli, hogy az igen régi hagyományokat őrző Mezőségen feltűnő az, hogy a férfiak igen magasra préselt fejhangon énekelnek keservest, s ez panaszkodó, majd félelmetes hatást kelt. Akár a régi stílus él még valahol, akár az új, egyben mindig hasonló az igazi paraszti előadás:

nincs benne színezés, megjátszás, „előadás”. Változatlan, egyenletes hangszínnel, erősség változtatása nélkül - legalábbis szándékos és színezésre törekvő hangerőkülönbség nélkül - hangzik el az egész ballada vagy sok versszakos lírai dal. Hangerőkülönbség annyiban áll elő, hogy a sor vagy a dal végére érve elfogy a lélegzet, s ott elhalkul az ének, néha egészen elenyészik, hogy az utolsó szótagot nem is mindig halljuk. Az új stílusban pedig kétféle énekmód szokásos: az egyik derült, harsány, gyors s ennyiben merev éneklés, a másik - különösen kezdéskor, közös éneklés elején, például amikor a lányok még magukban vannak a fonóban és várják a legényeket -, lassú, kötött, minden hangot jól kihúzó ének. De akár gyors, akár lassú, mindkettő egyenletes és egyszínű.

Az öregek balladaelőadása - régi hagyományú területeken a fiataloké is - ezt a hagyományos, színezés nélküli előadást követi. A hangszín, hangerő változatlan az egész történet alatt; az ünnepélyesen, megilletődötten énekelt dallammal csak kiemelik a hétköznapokból a történetet, a mindennapi élet fölé stilizálják, s a hatást rábízzák a szövegre, amelynek minden szava súlyt kap ebben az éneklésben, s mint egy lassított film, lepergetve növekszik hatásában. Azt is tapasztalták az első gyűjtők, hogy a legrégiesebb hagyományt őrző öregek a balladát és a hozzá hasonló hőfokú lírai dalokat behunyt szemmel, merev tartásban adták elő. Néha sajátos taglejtéssel, egyik fülük mögé tartott tenyérrel énekeltek. A behunyt szemmel, sőt hátrabillentett fejjel előadott balladát tapasztalta C. Sharp is, az angolok „Bartókja”, az amerikai Appalache-hegységben. A fül mögé tartott tenyérrel pedig mongol énekest láttam énekelni. Ezek tehát nemcsak a magyar parasztok szokásai, hanem vagy valami régi hagyomány maradványai, vagy egy általános, emberi magatartás sokfelé jelentkező változatai. [4] Hozzátehetem, magam is láttam és fényképeztem ilyen kéztartással éneklő albánokat Shkodra közelében, akik a mezőségi énekesekhez hasonlóan igen magas hangon, felszorított gégével énekeltek. Arany Jánosra ez az ősi éneklési mód már idegenül hatott, s ezért idézi fel Vargyas Lajos a Bolond Istókból a temetési jelenetet: „A két tanitvány, duzzadó nyak-innal / Erőlködé a felső nyolcadot, / És mintha fojtogatták vón' patinggal, / Fejökbül a szem úgy kidagadott; / Tán az akasztás sem jár annyi kínnal...”
[5]

Még az 1960-as években, Moldvában, Gyimesben és a Mezőségben számos esetben hallhattam és láthattam keservesek és balladák éneklését, megfigyeléseim megegyeznek a mondottakkal, csak az említett sajátos taglejtést nem láttam, hacsak nem ennek nevezte Vargyas Lajos a kéz fülhöz való emelését. Ezt azonban inkább szertartásnak nevezném. Többször is láttam éneklőket, amint tenyerüket fülük mögé emelték és hosszan úgy is tartották mozdulatlanul. Berecz András is többször megfigyelte ezt Erdélyben, és könyvében idézi az egyik széki énekest: „Láttam mástul. Kíváncsi voltam, hogy miért fogja, mi haszna van belőle?... Elsősorban hallja a saját maga hangját... minthogyha úgy rémlene, hogy még segítséget is ad. Minthogyha ketten énekelnénk.” [6]

A keservest vagy balladát éneklő, ha nem csukta is be a szemét, mereven egyetlen pontra szegezte tekintetét vagy a semmibe nézett, és úgy tartotta a fejét a keserves befejezéséig. Nem is álltak igazán könnyen rá arra, hogy a gyűjtőnek énekeljenek. Különösen a saját sorsukról szóló keserves vagy ballada éneklésére kellett unszolnunk őket, s ha belekezdtek, nemegyszer láttam, a merev arcokon csakhamar végigfolytak a könnyek is, és a befejezés után is még egy ideig így maradtak az énekesek, mereven, mozdulatlanul, mélyen megilletődve, és időbe tellett, amíg ismét beszélgetést lehetett kezdeni velük.

Ezek a tények és megfigyelések teszik szükségessé, hogy megvizsgáljuk azt is, hogy miért kerülhet egyáltalán sor az ilyen keserves és ballada éneklésére. Le kell szögeznünk azt itt mindjárt, hogy a ballada szó és műfaj meghatározása az irodalomtörténetből való. A nép nem ismeri, és nem használja, de nem is különíti el a balladának nevezett műfajhoz tartozó dalokat a keservesektől, ha ugyanaz a szerepük, mint a keservesnek. És mi a keservesnek a szerepe? Mi egyáltalán a költészet értelme, a művészet mire való? Mire a dal?

Az éneklés közbeni magatartás vizsgálatát tűztük ki célul, és most elérkeztünk az emberi kultúra egyik leglényegesebb és legtitokzatosabb kérdésének, a művészet, a költészet jelentőségének, mibenlétének és szerepének a feszegetéséhez. E nélkül ugyanis nem érthetjük meg az ember művészetet és költészetet alkotó magatartását sem. Maradjunk azonban a népköltészetnél, a hagyományos társadalom művészeténél, azon belül pedig a népdalnál. Ha közelebbről megvizsgáljuk régi stílusú dalainkat, megállapíthatjuk, hogy szigorúan időhöz, alkalomhoz és személyhez vannak kötve. Az időhöz többszörösen is kötődnek. Az egyén élete során különböző korban más és más dalokat énekelt és énekelhetett, és némely dalokat csak meghatározott időben, adott alkalmakkor. A gyermek gyermekdalokat énekelget, amikor társaival játszik, táncol, de már 10-12 éves korukban elválik egymástól a kislányok és fiúk dalkincse, tánca és játéka. Ha nem az eleve valamely szokáshoz kötött dalokat, énekeket nézzük, mint amilyenek például a karácsonyi vagy a húsvéti dalok, a táncnóták, a lakodalmi vagy a farsangi énekek, hanem csak a tisztán közösségi alkalomhoz, legalábbis szokásokhoz és naptárhoz nem kötött dallamokat vesszük figyelembe, akkor azt kell megállapítanunk, hogy ezek is kötődnek bizonyos élethelyzetekhez, életkorokhoz, illetve csak adott körülmények között születnek meg. Régen még a fiatalok sem danoltak pusztán időtöltésből, mindig valamit valamiért énekeltek, ha nem másért, akkor azért, mert valamit így akartak megüzenni valakinek, akinek ezt csak így illet a tudomására hozni. A költői alkotás, a művészet valamilyen céllal jön létre, valami igény, szükséglet kielégítésére, és semmi esetre sem csak a szabadidő szép, tartalmas eltöltésére.

Kallós Zoltán a Gyimes-völgyi keservesekről írt tanulmánya és közlése a kulcs további fejtegetéseinkhez. [7] A Kallós Zoltán által gyűjtött, félszáznál is több keservesnek mindnek van gazdája, vagyis szorosan egy-egy ember életéhez köthető, egy-egy ember legsajátabb tulajdona, mert róla szól. Akkor énekli el, amikor leginkább érzi sorsának megoldhatatlan

nehézségeit, bánatát, keserűségét és magányában ezek szólásra, kimondásra, megfogalmazásra kényszerítik. Ez a testileg-lelkileg is gyötrő érzés, szorongás, kétségbeesés hasonlóan érezhető feloldásra, megkönnyebbülésre tart igényt. A rációval fel nem fogható, köznapi beszédben ki nem mondható a ritmusban, a dallamban válik kifejezhetővé. Éppen azzal, hogy ezeket az érzéseket, keserűséget kiváltó eseményeket, okokat, helyzetet kimondja - de nem a mindennapi beszéd szokott szavaival, hanem valami érzelmi-akarati többlettel, a lényeget megközelítő hasonlatokkal, képekkel, ritmussal és dallammal - lélektani értelemben feldolgozza indulatait, érzelmeit, kétségbeesését vagy akár túláradó örömét is. „Csinálmány”, valami mesterkélt, nem a valódi hétköznapi lesz belőle: „nem a való, hanem annak égi mása” - Arany János hasonlatával -, vagyis költészet. A görög poesis szónak ez az eredeti értelme: emberi csinálmány, lelemény. (...) Nem az, ami valóban megtörtént velem, hanem ahhoz hasonló, egy másik dimenzióban, költői képekben, allegóriákban. És az így átfogalmazott indulat, érzés éppen ezzel a kimondással feldolgozódik, megemésztődik és fiziológiailag, testileg-lelkileg érezhető hatást vált ki az alkotóban, az énekesben, a szenvedőben. A keserűség, a bánat így kimondatlanul - kimondva megenyhül, mert megosztottnak tűnik a világgá kiáltással, a megformálással. Ez az érezhető enyhülés felel meg a görög esztétikonnak. A fiziológiailag érezhető feloldásnak volt ez a neve; ma esztétikai élménynek nevezhetnénk, de a görög fogalomban ott van ennek az értelme, célja is: az egyén megkönnyebbítése, megszabadítása az őt nyomasztó érzésektől [8]

Így megközelítve a lírai dal, a keserves lényegét, világossá válik az, hogy ezzel az énekes saját magának teremti meg a vigasztalást, az élményt, s nem másnak: ezért tettem az előzőekben több esetben is az előadás szót idézőjelbe, mert itt éppen erről nincs szó; nincs előadó és hallgató, nincs előadás és közönség. Az énekes magának „ad elő”, helyesebben formál meg, mond ki, teremt művészetet, művészi élményt, magatartása ezért olyan, amilyen. Befelé forduló, megrendült, a világról elfeledkezett vagy legalábbis azzal nem törődő. Ez a régi stílusú magatartás lényege. (Visszatérve a balladákhoz: azt a balladát tudja az egyén és mondja, idézi fel magányában, amelyik róla magáról szól. Az árva ismeri a három árváról szólót, a férjében csalatkozott a Kőmíves Kelement, a gyermekét egykor elsikkasztó s azt bánva gyermekre vágyó a Budai Ilonát stb.) [9] Természetesen „semmi emberi nem idegen tőlünk”, minden emberi sorsra valamiképpen van bennünk visszhang. Ezért adhat művészi élményt a visszhangosság folytán minden őszinte művészi alkotás mindenkinek. A régi „előadói” stílus művészi ereje éppen ebben az „előadásról” való lemondásban van, mert a dal, a keserves e belső, gyötrő érzelem feloldására született meg.

Mivel azonban, mint láttuk, az énekes nem a valót mondja ki hétköznapi szavakkal, hanem annak égi mását, érhetővé válnak a régi stílus előadásának és magatartásának a jellemző vonásai. A keserves nem természetes hangon szólal meg, mint a beszéd, hanem megmásított hangon, csinált hangon; felszorított gégefővel, természetellenes magasságban kipréselve, a köznapi beszédtől eltérő ritmusban, hangformálásban. Éppen ezért nem látom romlásnak azt, hogy a keserves pl. a Mezőségen felrúgja a természetes beszédben fontos rövid és hosszú magánhangzókhoz való alkalmazkodás törvényét. Nem akar ebben sem hétköznapi lenni, mint

ahogy szándékkal énekel magasan, felszorított gégével, melizmákkal díszesen. Így nem tartom véletlennek azt sem, hogy a keserves szerepében feltűnő balladáink jó részének egészen sajátos ritmusa van, amelyet szigorúan betart minden prozódiai alkalmazkodásról lemondva. Ez a sajátos, „sántikáló ritmus” [10] szólal meg a dunántúli, törökkoppányi *Rákóczi korcsmában* kezdetű balladában, a szakcsi
Köröshegyen jártamban
, a székelyföldi
Hess pávában
. Ezzel is hangsúlyozódik a „csinálmány”, a poesis, a természetestől, a hétköznapitól való tudatos különböztetés.

Az erdélyi Mezőségen van még egy említésre méltó sajátságuk azoknak a nótáknak, melyek nemzedékről nemzedékre egy-egy család, egy nemzetség jellemző dalai, mintegy tulajdonai voltak. Ezek rendszerint a leglassúbb táncnak, az akasztósnak vagy cigánytáncnak a dalai, melyhez sajátos, részaránytalan, sántikáló kíséret is járul. Ezeket a dalokat például Feketelakon így is nevezik: a *Kissek tánca* , a *Ballák tánca* . Ezek verseiben az utolsó sor befejezését elkiáltják, úgy, mint mikor valakinek az izgalomtól, feszültségtől elmegy a hangja. Nem modorosság ez, hanem a belső feszültség, az érzelmi töltöttség jele, és arra utal, hogy milyen rendkívüli a jelentőségük e daloknak éppen e családok hagyományában.

A régi stílus rendkívüli fegyelme megnyilatkozott tehát az „előadásban” és a magatartásban. Az új dalstílus ezzel szemben valószínű a népies műdal és a polgárosultabb rétegek ízlése és színpadi elvárásai (népszínművek!) hatására megteremtette a maga külön előadásmódját és az ehhez járuló magatartást. Ez a magatartás kifelé forduló, másokhoz szóló előadást jelent már. Az énekes nemcsak harsogó hangjával, (az ének hangossága már sokkal fontosabb, mint a dallam díszítése!), hanem mozdulatokkal és arcjátékkal is kíséri a nótát, és felhívja a figyelmet magára: a férfiak általában csak az egyik kezüket emelik fel, s vagy tenyerüket forgatják, vagy mutatóujjukkal „fenyegetnek”, dirigálnak, felsőkarjukat fel-fellökik, esetleg tenyerüket összeütik, tapsolnak vagy ujjukkal *pittyegetnek*. A nők „mulatós” énekléskor sokfelé mindkét karjukat feltartják, de nem fenyegetnek vagy mutatnak fel a mutatóujjukkal. Igen elterjedt mindkét tenyér nóta közben való forgatása, vagy a fél kéz, ritkábban mindkét kéz párhuzamos lengetése az arc előtt vagy a fej felett. Mindezek a mozdulatok egyben a tánchoz is kapcsolódhatnak. Kisgyermekeket ölben tartva így tanítanak először táncra: ritmusra forgatják kis kezük fejét.

A fiatalok katonanótákat és betyárdalokat énekelnek összekapaszkodva fel s alá járva az utcákon. Fontos itt a hangerő és a részegség bizonyos fokú tettetése, vagy tényleges elérése. Voltaképpen a katonadalok, menetelőnóták - melyeknek ritmusa a csárdáséhoz hasonló - a katonaság kényszerű fegyelmében így szólalnak meg. Az új stílusú dalkincs nagy része csárdásból és menetelődalokból áll, s mint ilyenek kerülnek be a népszokásokba is, pl. a lakodalomba. Az új stílusban már nincsenek keservesek, olyan lírai dalok, melyek személyhez

és szorosan alkalomhoz, érzelmi-indulati állapothoz lennének kötve. Az új stílusú magatartás elrejti az egyéni érzelmeket, nem ad lehetőséget kifejezésükre, csak a közösen énekelt, gyakran ordított, népszerű és közismert nótákban. Természetesen alkalmanként e szokványos szövegekkel is lehetett üzenni, de már csak ezzel a duhaj körítéssel. Az új stílusú népdalok, műdalok jelszavai, „jó mondásai" rákerülnek a hímzett falvédőkre, kefetartókra, vásári képekre, mézeskalácsra is. Különös ellentmondás fedezhető fel ebben. A régi stílusú dalolás és magatartás költői eszközökkel fogalmaz meg, fejez ki érzelmeket, de szigorúan tartózkodik attól, hogy mozdulatai, arckifejezése, hangja érzelmeket nyilvánítson. Az új stílusú dalkincsben már nincs mód egyéni keservesek megfogalmazására, lényegében az érzelmek kisütésére, feldolgozására, ellenben olyan rendkívüli állapot mozdulatokkal és magatartással való kifejezésére törekszik, mint a duhaj hetykeség, szembeszállás a világgal, a dac, a részegség, a felfokozott indulatosság.

2. Magatartás a táncban

A táncban a magatartás nem különíthető el olyan élesen régi és új stílusra. Valójában az új stílusú táncok közben még a legutóbbi időkben is uralkodott a régi stílusú, tartózkodó, komoly magatartás. Az új stílusú táncos magatartás az új stílusú táncok közül elsősorban talán a verbunkban nyer határozott formát. Maga a tánc magán viseli nevében is jelzett szerepét: a verbunkosoknak fényes ruhában, jó zenére, nagy zenekarral olyan táncot kell járniuk, hogy azt a bámész fiatalok megirigyeljék és beálljanak katonának. A büszkeség, hetykeség, keménység táncos kinyilvánítása eleve színpadiasan, kifelé hangsúlyozza a katonaférfi eszményét, pátoszát. Ez a méltóság, pátosz ragadja meg a korabeli megfigyelőket, akik a magyar férfitáncokról, elsősorban a verbunkról írnak. Csokonai Vitéz Mihály Dorottyájában a verbunk hangjaira a mulató társaság tagjai:

„Felséges állásba tészik termeteket
Valódiba szedik férfiuképeket.
Benne a rátartós gőgje Ázsiának
Díszt ád Európa csinos módjának..."

A verbunkból lett magyar férfitáncnak legfőbb külső tartozéka szerinte is a viselet:

„Mert ha vitézimmódra nem öltözött
S ha nincs sarkantyúja, csúf a többi között."

1792-ben egy német katonatiszt a magyar táncról szóló leírásában kiemeli, hogy a magyar tánc komoly nemzetet jellemez, és a táncosnak sarkantyúsnak kell lennie, és sokkal jobban illik bajuszos archoz, mint fiatal suhanchoz. Végül azt is megjegyzi, hogy a nő részvétele nem fontos: fontos a katonai öltözet és sarkantyú. [11]

Berzsenyi Dániel híres, *A táncokrul* c. versében is a férfi verbunk-táncot énekeli meg, ez számára a magyar tánc. Ebben a férfias pátosz a legfontosabb:

„A magyar egy Pindár: valamerre ragadja negéde,
Lelkesedett tűzzel nyomja ki indulatit,
Majd lebegő szellő szerelemmé olvad epedve
S buja hevét kényes mozdulatokba szövi.
Majd maga fellobbanva kiszáll a bajnoki táncra
(megveti a lánykát a diadalmi dagály)
S rengeti a földet: Kinizsit látsz véres ajakkal
A testhalmok közt ugrani hőseivel.
Titkos törvényit mesterség nem szedi rendbe,
Csak maga szab törvényt és lelkesedése határt.
Ember az, aki magyar tánchoz jól terme, örüljön!
Férfi erő s lelkes szikra feszíti erét!”

Ez a büszkélkedő, feszes, méltóságos pátoszos (diadalmi dagályos) magatartás az új táncstílushoz tartozó verbunk sajátja, új magatartásstílus is egyben, ha más táncoknál van már ennél újabb is. Maga a vers azonban igen fontos jelenségekre és összefüggésekre is felhívja a figyelmet. Az egyik az, hogy a magyar táncnak ekkor egyik legfőbb jellemzője a rögtönzés, tehát „titkos törvényit mesterség nem szedi rendbe, csak maga (a táncos) szab törvényt és lelkesedése határt.” De mostani vizsgálódásunk szempontjából van ennél egy fontosabb megállapítása is, vagyis hogy a „táncos buja hevét kényes mozdulatokba szövi”. Ez a „buja hév” a szöveg értelme szerint körülbelül a testi vágynak felel meg. Ennek közvetlen kifejezése, tudtul adása sértő a címzettre és szemtelenség a férfitől, azon kívül nevetségessé is teszi őt.

Amint a keserveseknél láttuk, a valóságot nem közvetlenül mondják el, hanem áttételesen, itt ez történik a táncban: a buja hév kényes mozdulatokban nyer megfogalmazást, kifejezést, megformálási lehetőséget. A táncok régi stílusú „előadásában” (idézőjelben ismét, mert itt is inkább magának a táncosnak van szüksége arra, hogy indulatát így süsse ki, öntse formába, s nem a közönségnek szól,) ugyanerről van szó: az érzelem áttételes, szimbolikusnak is

nevezhető megfogalmazásáról, feldolgozásáról. És ez a régi stílusú táncokban, és az újabbakban is hasonló szenvtelen, fegyelmezett magatartással valósul meg, mint a keservesekben. Akár a legényesre, akár a kalotaszegi és a mezőségi páros táncokra, akár a tiszántúli, a szatmári vagy a Galga menti páros táncokra gondolunk, mindenhol meglep minket a táncosok fegyelmezett, mondhatnám szenvtelen magatartása. Mosolyról, nevetésről, egymással való társalgásról, szemezésről szó sem lehet. Színpadra kerülő táncoknál gyakran hangzik el ez kritikaként: úgy táncolnak, mintha nem ismernék egymást, mintha nem lenne közük egymáshoz, nem mosolyognak egymásra, nem néznek egymásra. A régi táncos-magatartásban nem is néznek! Legfeljebb futva, véletlen; mindenesetre nem illett folyamatosan egymásra nézni, egymásra függeszteni a tekintetet. De nem is illett a feszes tartásból engedni, a méltóságból lejjebb adni. Ismét hangsúlyozom, hogy nyilván nem különleges magyar sajátságról van szó, még akkor sem, ha manapság ezt a magatartást többnyire csak magyar táncosoktól látjuk, és úgy tűnik, hozzájuk mérten például az osztrák *Sch uhplatterben*
a táncosok bohócokká válnak, ez náluk is valószínűleg újabb, romantikus, „népies” színpadi hatás. A tánc, ha nem produkció, már csak azért sem lehet szórakoztató látvány másoknak, mert közönség híján ennek nincsen értelme. Márpedig a néptánc nem színpadra készült, és nem volt előadás. A táncban való virtuóz mozgás, a tempó felgyorsítása éppen úgy az extrovertált, színpadias ízlés hatására uralkodik el a mai néptáncegyüttesekben, mint a magyar nótázás külsőségeit felvevő színpadi népdalelőadás. Hangsúlyozom, még az új stílusú táncok filmezésénél is uralkodott ez a visszafogott, fegyelmezett, arcjáték, mimika, egymásra való nevetés-mosolygás nélküli előadás és magatartás szinte az egész magyar nyelvterületen. A színpadi előadásban sokan ezt már nem tűrik meg, előadást várnak.

A tánc különféle indulatok hatására jött létre valaha, és ezeket csak a tánc nyelvén fogalmazta meg sokáig s nem olyan magatartással, mely a mindennapi életben utalhat ezekre az indulatokra, s ezért maradhatott a tánc is művészet.

Ez a magatartás rendítette meg Arany János lelkét is, pedig az *Öldöklő angyal* című töredékében ugyancsak már népszínműves, színpadi mimikás páros táncról ad gyönyörű leírást, a reformkor és a letiport magyar forradalom utáni romantikus ízlésnek megfelelően.

Arany János így vall a magyar táncról a Bolond Istók című költeménye elején is:

„Szeretem nézni (bár lábam ügyetlen)
Komoly-víg táncod, keleti fajom:
Mikor feljajdul rátermett kezekben
A hegedű s méláz a cimbalom;

És olykor a bú fátyola lelebben
S kiront a Jókedv táncban és dalon:
Egy élet e tánc, melyben lélek a dal:
Kevés öröm vegyítve sok bánattal.”

Molnár István a *Magyar tánchagyományok* című könyvében így jellemzi a magyar táncosok magatartását: „A magyar táncban a férfinak és nőnek külön sajátos testtartása van. A nőé könnyed, finom: szinte lebeg a földön, tánc közben szava nincsen. Egyik kezét táncosa vállán tartja, a másikat leengedi, kötényét vagy szoknyáját fogja vele. Ha egyedül táncol, kezei csípőjén vannak vagy pedig egyik keze csípőn, a másikkal szoknyáját vagy kötényét fogja. A férfi tartásában viszont a magányos táncaiban teljes szabadság, de visszatartott, méltóságteljes mozgás uralkodik. Karját úgy hordozza, ahogyan a tánc követeli. Mozgása mindig feszes, férfias, délceg, minden furcsa, kirívó mozdulattól mentes. Bármilyen gyors is mozgása, mindig uralkodik rajta. Ha kettesben táncol, a leány előtt rakja a figurákat, szinte csak neki járja. Tekintete legtöbbször a tánc egész tartama alatt a leányon függ, mozgásával felel annak elismerő tekintetére. Ha pedig összefogódznak, mindig vigyázva, gyöngéden viszi a leányt, tisztelettel van minden mozdulatában.” [12] Ami a táncosok egymást nézését illeti, az már az új stílusú magatartás jele, hagyományőrző vidékeken és ott készült filmeken ezt nem láttam.

3. Magatartás a szertartásszerű szokásokban

Szokásainkra is érvényes lehet a régi és új stílusra való felosztás, bár, amint erre már utaltam, ezt így még senki sem végezte el. A régi stílushoz lehetne sorolni a kötött cselekvésű és szövegű dramatikus játékokat, például a betlehemest, a pünkösdölőt vagy a regölést. Az újabb stílushoz sorolhatnánk az iskolai eredetű motívumokat mutató, és nagy részükben rögtönzött farsangi alakoskodásokat, fonóbeli játékokat. A lakodalmi szokások között bizonyára vannak olyanok, melyekben a kötött, szertartásszerű részek a régi stílushoz kapcsolódnak, más rögtönzött részek az új stílusra mutatnak. Nehéz a sokféle játékról és sokféle néprajzi csoportban különbözőképpen megvalósuló változatról átfogó képet adni, és a magatartás különféle stílusait megközelítő hűséggel és teljességgel bemutatni. A szokások leírásában kevés szó esik a magatartásról, csak a szerepet és a szöveget írták le legtöbbször, a szereplők magatartására kevés utalásunk van. Mégis érdemes néhány, általánosabb megállapítást megkockáztatni. Az első a gyermekjátékokra vonatkozik. Számos táncos, játékos és kiszámolós játék végén próbatétellel találkozunk: a játékosnak nevetés nélkül kell válaszolni néhány kérdésre: aki nevet, elvesztette, az ördögök, a rosszak közé kerül. A megfigyelős játékokban a szövegmondás inkább deklamálás, mint a valódi, életszerű hanglejtés utánzása, a mozdulatok inkább jelzések, szimbólumok. Vagyis ugyanaz az áttételezés, más síkra helyezés tapasztalható; a „naturalizmus” kerülése. A régi stílushoz sorolható betlehemes játékokban, ha nem énekelték a szöveget, akkor recitálva, énekhangon mondták azt szabályozott és nem

természetes hanglejtéssel. Néhány játékban prózát találunk, de egészen sajátos, a természetessel ellenkező hanglejtéssel. Ilyen például a bukovinai betlehemes játékban Mária beszéde Józsefhez. A legtöbb betlehemes játékban a pásztorok közt van egy öreg, aki vagy dadog, vagy süket is, és egészen természetellenesen beszél. Különös, és nem lehet levezetni a való élet beszédhelyzetéből és hangszíneiből azt sem, ahogy például a bukovinai játékban a pásztorok a végén adományokat kérnek a gazdától.

Összefoglalhatjuk tehát, hogy a szövegeket dallammal vagy a köznapi beszédtől élesen különböző hanghordozással adják elő. Az álarc felvétele sok esetben kicseréli az egyén addigi magatartását; álarc nélkül lehetetlen lenne így viselkednie. Bizonyos mértékig ide tartozik az is, hogy a régi betlehemezők nemcsak a házaknál megismételt játék idején mozogtak bizonyos szabályok szerint, hanem a betlehemes-járás egész ideje alatt. A bukovinai székely falvak *csob ánjai*
, a betlehemes játék pásztorai addig, ameddig be nem fejezték a házak sorra járását, nem is tértek haza, ott aludtak a leterített szalmán, ahol rájuk esteledett. Legszemélyesebb magánéletüket is alárendelték a szigorú szabályoknak, bár ez egyáltalán nem tartozott a bemutatott látványhoz.

A lakodalmakban a főszereplők, a menyasszony és a vőlegény helyett a vőfélyek beszélnek szigorúan kötött vagy kevésbé kötött szövegeket deklamálva, régiesebb lakodalmakban e szövegek közül például a menyasszony-búcsúztatót éneklik. A menyasszony sem szóval, sem mozdulatokkal nem fejezi ki érzelmeit, legtöbb esetben lehajtott fejjel, mozdulatlanul vesz részt azokban a szertartásokban, amikor például a vőfély helyette, az ő nevében beszél. Nem illett még a vacsoránál sem örömet, vidámságot mutatni, nem egy esetben nem is evett a lagziban. Ebben az esetben szótlansága, tartózkodása tette lehetővé azt, hogy megőrizze nyugalmát, mert ha neki kellett volna búcsúzkodnia a szüleitől, valószínűleg elsírta volna magát, vagy legalábbis nehéz lett volna elmondania hibátlanul a szép búcsúszavakat, különösen akkor, ha azok nem lettek volna szigorúan kötött szövegekbe rendezve.

Végezetül említném meg a siratást. Ennek pontosan meghatározott ideje volt vidékenként. Például akkor, amikor a halottat kitették az udvarra, várva a lelkész érkezését. Ilyenkor a női hozzátartozók sirattak, mert a siratás igen ritka kivételtől eltekintve női műfaj. A koporsó mellé állva siratták a halottat, gondolataikat a hagyományból vett költői képek segítségével nagyjából megegyező szótagszámú, kétsoros versekbe rendezve, melyeknek a dallamvonala is hagyományos és kötelező volt. Legtöbbször az első sor zárlata egy hanggal a második sor záróhangja fölött volt, és a dallamvonal soronként ereszkedő. Általában az özvegy, vagy a halott leánya siratott, gyakran az is előfordult, hogy egyszerre mind a ketten anélkül, hogy mondanivalójuk megegyezett vagy összehangolt lett volna. Néhány esetben leírták, illetve lefényképezték a mozdulatokat is. A siratók két kezüket befelé fordított tenyérrel tartották maguk elé, simogató mozdulatokat tettek, és néha körbe is járták a koporsót. A két egymás felé

fordított tenyerű kitárt kéz hasonlít arra a mozdulatra, illetve tartásra, ahogy a katolikus pap az oltárnál a misekönyvből imádkozik. Egy mezőségi temetésen a sirató asszonyok egyike-másika egyik kezét néha kissé magasabbra is felnyújtotta, majd leeresztette. (Engem ezek a mozdulatok az egyiptomi sírkamrák falán egymás után rajzolt gyászolók kéztartására emlékeztettek.) Hasonló kéztartást láttam akkor is, amikor már a koporsót beengedték a sírba, és az asszonyok még lenéztek a betemetetlen koporsóra. A temetés után az asszonyok a temetőben megkeresték elhunyt hozzátartozóik fejfáit, sírköveit, és megérintve azokat vagy rájuk borulva sirattak.

Befejezésül újra felhívom a figyelmet arra az ellentmondásra, amely XX. századi műveltségünket jellemzi: miközben az érzelmek kifejezésére, művészetté, költészetté való átalakítására már nincsen formánk és eszközünk, és az érzelmek kinyilvánítása megengedhetetlen vagy szégyen, színházművészetünkben a mindennapi életet eltúlozva és naturalista módon jelenítjük meg, és az egykori paraszti kultúra és népművészet bemutatásában olyan magatartást követelünk meg, melyet ez a kultúra határozottan elutasított. [13]

---

[1] Kodály 1937. 35.

[2] Vargyas 1981. 158.

[3] Vargyas 1981. 159.

[4] Vargyas 1981. 161.

[5] Vargyas 1981. 159.

[6] Berecz 1997. 110, 9

[7] A keserves sajátos uráli népdaltípus a székelyek és csángók körében, melyben az énekes elkesergi, elpanaszolja sorsát, nem egyszer igencsak elterjedt és ismert hasonlatok, allegóriák segítségével, de mindig életére jellemző képeket használva sajátja lesz. Gyimesben szinte mindenkinek megvolt régen a keservese, melyet neve szerint is számon tartottak. „Ez az Énekes Gyurka keservese!" Kallós 1960. 5.

[8] Marót 1949.

[9] Andrásfalvy 1987.

[10] Vargyas 1981. 92-93.

[11] Réthei-Prikkel 1924. 287.

[12] Molnár 1947. 14-15.

[13] Eszköznek tartom azt, amit Lükő Gábor formának nevez, jelképpé formáló jelek rendszerét. A beszélt nyelv is jelrendszer, melynek segítségével nemcsak gondolatok, hanem érzelmek kifejezésére is alkalmas jelképeket hoz létre a nyelvet beszélő ember. Éppen úgy, mint a művészet jeleivel, jelképeivel. E tekintetben Lükő Gábor 1942-ben megjelent műve úttörő volt. Keleti párhuzamokat Lükő Gábor a magyar népművészet régi stílusú alkotásaihoz kereshetett csak. Lükő 1942.

Irodalom:

Andrásfalvy Bertalan: Népballadáink szerepéről. In A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve

30. 1987.

Berecz András: Bú hozza, kedv hordozza. Budapest, 1997.

Kallós Zoltán: Gyimesvölgyi keservesek. In Néprajzi Közlemények V. 3–51. 1960.

Kodály Zoltán: Zenei néphagyomány. In A magyarság néprajza IV. Budapest, 1937.

Lükő Gábor: A magyar lélek formái. Budapest, 1942.

Marót Károly: A népköltészet elmélete és magyar problémai. Budapest, 1949.

Molnár István: Magyar tánchagyományok. Budapest, 1947.

Vargyas Lajos: A magyarság népzenéje. Budapest, 1981.

Forrás:

Pozsgai Péter (szerk.): Tűzcsiholó. Írások Lükő Gábor tiszteletére. Táton Kiadó. Budapest, 1999. 211–226.