

RATKÓ LUJZA

„Az a híres kállai kettős”

Egy lokális reliktumtánc kultúrtörténete

2. rész

Kérdések és válaszok a kállai kettősről

IV. A kállai kettős tánca

A fentiekben már szó esett a kállai kettős régi formájának néhány valószínűsíthető jellemzőjéről. Nézzük most részletesebben, mi az, ami a források alapján kimondható vagy kikövetkeztethető a táncról és a zenéjéről!

1. Szabad vagy kötött tánc?

A kállai kettős névadásával kapcsolatban már említettük, hogy miért valószínűbb a tánc eredeti kötött jellege. Most közelítsük meg más oldalról ezt a kérdést, ugyanis az ismertetett forrásaink Nyárády írásának kivételével mind a tánc valamikori kötetlen jellege mellett érvelnek. Különösen érdekes számunkra Farkas Lajos elképzelése, aki megpróbálja ötvözni a keretek közt történő kötött táncolást a szabad táncolással. E sikertelen kísérlet fő érdekessége az, hogy Farkas *egyáltalán* megpróbálkozott ezzel – ez ugyanis közvetve azt bizonyítja, hogy a hagyomány a cikk megjelenésének idején *kötött táncként* tartotta számon a kállai kettőt, ezért volt fontos a szerző számára e kérdés tisztázása. Az általa látott táncfolyamatok alapján írja a következőket mintegy válaszként vagy vitaképpen a ki nem mondott, de szavai mögött érezhető állításra, miszerint a kállai kettős kötött tánc lenne: „Én legalább abból a pár példából kiindulva, miket előttem a kállai kettős gyanánt itt-ott mutogattak, arra a meggyőződésre jutottam, hogy az eredeti kállai kettőt ma már senki sem tudja teljesen; egyik egy, másik más mozzanatát sajátította el valamelyik ősétől s azt produkálja mint kállai kettőt. De e példák egyszersmind arra is engednek következtetni, hogy e táncnak nem is volt valamely határozott formák közé szorított, megkövült alakja, (mint p. u. az ugy neve-

zett francia négyesnek) hanem az sok tekintetben szabad volt...⁹⁰ Pedig abból, hogy a kállai kettősnek csak esetleges részleteit őrizte meg az emlékezet, egyáltalán nem következik az, hogy korábban ne létezett volna egy hosszabb, kötött folyamata. Farkas megfogalmazása („ma már senki sem tudja *teljesen*”) éppen arra utal, hogy kellett lennie egy teljes, állandósult szerkezetnek, ugyanis improvizatív táncsal kapcsolatban nem értelmezhető ez a kifejezés („teljesen tudni”).

Hasonló a helyzet Réthei Prikkel Mariánnal, aki Farkas Lajos tanulmányát használta fel a könyvéhez, és ebben a kérdésben is az ő szavait írja át. Ebből következően ő szintén ellentmondásokba keveredik, amikor megpróbál úgy fogalmazni, hogy a kecske is jól lakjon és a káposzta is megmaradjon, miközben a magyar néptánc improvizatív jellegére hivatkozva a kállai kettőst szabad táncnak véli. Figyelmen kívül hagyja azt a lehetőséget, hogy a kállai kettős *nem néptánc eredetű*, hanem a XVII. századi kontratáncok leszármazottja. Mindenesetre az a határozottság, amellyel Réthei nemcsak ebben, hanem több más kérdésben is kinyilvánítja a véleményét, gyakran minden alapot nélkülöz, így aztán ítéletei inkább minősíthetők spekulációnak, mintsem érvekkel alátámasztott feltételezésnek vagy állásfoglalásnak.

Szabó Antal ugyancsak ellentmondásokba keveredik a tánc szabad vagy kötött szerkezetével kapcsolatban. Egyfelől megfogalmazza, hogy a tánc mennyire szorosan kapcsolódik a kísérődallam szövegéhez, és a koreográfiáját is e szabály alkalmazásával állítja össze; ugyanakkor mégis hitet tesz a tánc eredeti improvizatív volta mellett.

De most tegyük félre a fentiekben megfogalmazott ellenmondásokat, és tételezzük fel, hogy a kállai kettős eredetileg improvizatív lett volna. Akkor felmerül a kérdés: mi lett volna az a sajátossága, amely alapján a többi, ugyancsak szabadon járt mulatsági páros táncoktól elkülönítette volna? Ami indokolta volna, hogy külön nevet kapjon? Ha önálló nevet kapott, és évszázadokon keresztül öröklődött nemzedékről nemzedékre, akkor kellett lennie benne valami *állandónak* – ez pedig azt feltételezi, hogy kötött szerkezetűnek kellett lennie. Ezt támasztja alá a szólásban fennmaradt „elől járod” kifejezés is, aminek jelentése a fentiek fényében nagy valószínűséggel eldönthető: arra utal, hogy a régi kállai kettősnek lehetett egy táncvezetője, aki a sorban táncolók számára megszabta a figurák egymásutániságát, vagy legalábbis hozzá mint legjobb, legtekintélyesebb táncoshoz igazodtak. A tánc XIX. század végi rekonstruált formája sem elsősorban a színpadi bemutatás, illetve az „áttekinthetőség” miatt lett kötött szerkezetű, mint ahogy Szabó Antal írta,⁹¹ hanem egyfelől azért, mert a táncnak szorosan a dal szövegéhez kellett igazodnia a szerelmi történet megjelenítése érdekében, végső soron pedig azért, mert a kállai kettős *eredendően is* kötött tánc lehetett.

Farkas Lajos, noha ír az első két dallam szerelmi tematikájáról, és részletesen leírja a figurák egymásutánját, köztük a csalogatós motívumokat, mégsem kapcsolja össze a táncfigurákat a szövegben kibontakozó dramaturgiával; mindössze annyit jegyez meg, hogy a motívumok háromszor ismétlődnek. Elgondolkodtató, hogy nem veszi észre, vagy legalábbis nem utal a tánc és dallama közti szoros párhuzamra, amit Szabó Antal több írásában is világosan megfogalmaz. Egyik újságcikkében Szabó például ezt írja:

⁹⁰ Farkas 1895a: 83.

⁹¹ Lásd Szabó 1924d.

„...a Kállai kettős táncfiguráit s ahhoz 17 verset gyűjtöttem össze s ezekből mint khaoszból sorrendbe szedtem a tánc figuráit s azokat összhangba állítottam a versekkel: így, ezek szerint táncolják 1895. évtől a Kállai kettőst. Két táncfigurához verset nem tudtam kikutatni, ezekhez megfelelőket irtam, melyek szakértők véleménye szerint érthetőbbé, s kerek egészzé teszik a Kállai kettőst.”⁹² Mindebből egyértelműen kitűnik, hogy Szabó Antal volt az, aki a kísérődal szövegéhez igazítva sorrendbe rakta a motívumokat. Viszont az is nyilvánvaló, hogy ez nem az ő koreográfusi leleménye volt: neki tulajdonképpen csak össze kellett illesztenie az értelemszerűen összetartozó részeket, hiszen a dalszöveg párbeszédeiben kibontakozó szerelmi összezördülésnek, a számonkérés, kiengesztelés majd kibékülés mozzanatainak megvoltak a táncbeli megfelelői a közeledés-távolodás-csalogatás motívumaiban. Az első dallam párbeszédes formája tehát ismét csak a tánc kötöttségét igazolja, hiszen egy sajátos szerepjátszó, a szöveget a tánc nyelvén megfogalmazó előadásmódot igényelt, amely eleve nagymértékben megszabta a motívumok sorrendiségét.

A kötött szerkezet bizonyítékként érdemes megemlítenünk a Farkas Lajosnál még kétsoronként, Szabó Antalnál már csak négysoronként ismétlődő „pityegtetést”, amelyre a táncosok helyben megállva „höcögötetést” és – nyilván a férfiak – bokázót jártak; ez a refrénszerűen visszatérő zenei és táncmotívum ugyanis már önmagában is keretek közé zárta, meghatározta a tánc struktúráját.

Végül utalnunk kell a kállai kettős térformájára, a férfiak és nők egymással szemben kialakított sorára mint a táncot erőteljesen meghatározó tényezőre: a sorban táncolásból ugyanis *eleve* következik az egymáshoz igazodás, hiszen éppen azért rendeződnek a táncosok sorba, hogy az egyéni improvizáció lehetőségét visszafogva egységessé váljon a tánc. Érdekes módon a sorban táncolást egyik leírás sem említi, noha egy ilyen párban járt, helycserékkel tarkított, kontratánc jellegű táncnak ez a legkézenfekvőbb térformája. Farkas Lajos esetében, aki gyűjtései során valószínűleg csak egy-egy párt láthatott szólóban táncolni, érthető ennek az elmaradása. Viszont Szabó Antalnál, aki elég pontosan leírta koreográfiája folyamatát, már kifogásolható, hogy csupán mellékesen, a vármegyei urakat idézve utal a tánc térformájára („kolón szerűen”, azaz sorban). Ez esetleg azzal magyarázható, hogy ezt annyira magától értetődőnek vette, hogy nem tartotta szükségesnek külön megemlíteni.

A kállai kettős kötött volta egyúttal azt is kizárja, hogy nagy ügyességet és erőt igényelt volna – ebben az esetben ugyanis csak nagyon kevesen tudták volna eljáráni. A recens magyar táncagyomány kötött szerkezetű csoportos táncai – mint például a karikázók, körverbunkok – mindig jóval egyszerűbbek az improvizatív és individuális táncoknál, hiszen lényegük nem az egyéni ügyesség, virtuozitás fitogtatása, hanem a csoportnak való alárendelődés, méghozzá az egységes előadás, az egyöntetűség, végső soron pedig az adott szokáshoz kapcsolódó aktuális rituális, szertartásos vagy egyéb funkciójuk betöltése érdekében.⁹³

⁹² Ez azt jelenti, hogy a korábbi kilenc versszakot tizenegyre egészítette ki. Szabó 1934: 2. Ebből az írásból az is kiderül, hogy Szabó Antal a kállai kettős kapcsán szerzői jogra is igényt tartott.

⁹³ Ratkó 2007: 47–48.

2. A kállai kettős táncresei

A kállai kettős táncreseinek kérdése már Farkas Lajosnál felmerül, aki az általa gyűjtött öt dallamból többféle érv alapján hármat eleve kizár a lehetséges kísérődallamok közül. Szerinte tehát kétrészes a tánc: a hosszabb, sok versszakon keresztül járt lassú egy rövidebb friss követte. Leírása szerint a frissben olyan figurákat jártak, mint a lassúban, csak élénkebb tempóban, vidám hangulatban. Réthei – Farkas Lajos tanulmánya alapján – szintén a tánc kétrészsége mellett foglal állást, és a Jósa Jolán által írottak is ezt támasztják alá. Szabó Antal, aki saját elmondása szerint maga is végzett gyűjtéseket, gyakorlatilag a Farkas által leírtaknak megfelelően állította össze 1895-ben kétrészes táncrekonstrukcióját, egyértelműen kijelentve, hogy a friss részben a lassú figurái ismétlődnek. A lassú rész kísérődala – mai szövegváltozatában – a *Felülről fúj az őszi szél* kezdetű dallam, a frissé pedig a *Kincsem, komámasszony* (lásd a Mellékletben). A dallamokat illető egyöntetűség oka az, hogy mind Réthei, mind Szabó Antal Farkas Lajos leírását vette át. Nem szabad azonban elsiklanunk a fölött a tény fölött, hogy noha a táncresek meghatározása alapvetően a dallamok „kiválogatása” alapján történt, a Farkas Lajos és „ügybuzgó” társai által összegyűjtött szegényes motívumanyag gyakorlatilag két dallamra, egy lassú és egy frissre „volt elég”. (A lassú tétel alapmotívuma a kettes csárdás a höcöggetés bokázójával és helyben járt cifrájával, míg a friss rész a cifrára épül, kiegészülve a férfiak csizmaszárcsapójával.) Több táncrest ez a motívumanyag már nem bírt volna el.

A tánc mostani formájának ezzel szemben mégiscsak van egy harmadik része, amely adataink szerint 1922-ben, a táncot akkor betanító Toka Károly városi tanácsos, törvénybíró révén került bele a kállai kettősbe.⁹⁴ Az ő neve már Szabó Antal cikkeiben is feltűnik, mint a kállai kettős legkiválóbb előadója, aki „legszebb délceg magatartással, igazi meleg hangulattal, s csaknem utánozhatatlan lebegő rezgéssel és dallal párhuzamosan” járta a táncot.⁹⁵ Ő volt az, aki egy harmadik résszel toldotta meg a korábban kétrészes táncot: a *Nem vagyok én senkinek se adósa* kezdetű dallamra (lásd a Mellékletben) a táncosok oldalt váll-derékfogással összekapaszkodva nagy félkört alakítanak, és kisharangot, lengetőt, hegyezőt járnak a dallam végéig. Ennek a helyi csárdás motívumaiból építkező, betoldott résznek egyértelmű a *finálé szerepe*, hiszen azzal, hogy a táncosok félkörbe rendeződve többé nem egymásnak, hanem a bemutató közönségének táncolnak, megszűnik a tánc szerelmi kettős jellege. A kísérődál is a maga 14–26 szótagos, pergő ritmusú soraival a tánc végének felgyorsítását, csattanós, hatásos befejezését szolgálta. A kállai kettős háromrészessége tehát új, XX. század eleji fejlemény, amelynek háttérben egyértelműen közönségsikert célzó „színpadi” szempontok keresendők. Hogy ez az újítás mennyire sikeres volt, az bizonyítja, hogy a tánc későbbi felújításaikor (1923–1924) már ezt az új formát tanították, amely aztán

⁹⁴ Nyárády 1969: 30., 35. A tánc – 1895-ös felújítását követően – egy sértődés következtében 27 évre újból eltűnik a színről, és csak 1922-ben bukkan fel újra. A sértődés abból fakadt, hogy a bemutatón a Néprajzi Társaság és a Néprajzi Múzeum képviseletében résztvevő budapesti szakemberek csak Szabó Antal tanítónak fejezték ki elismerésüket, a betanításban segédkező Toka Károlynak nem; ennek következményeként a nagy felbuzdulást követően csaknem három évtizeden keresztül sem ő, sem a vele szolidaritást vállaló kállai fiatalok nem táncolta a kállai kettőt.

⁹⁵ Szabó 1924b: 3.

a gyöngyösbokrétás együttes megalakulásával és a kállai kettős színpadra kerülésével nyert véglegesen polgárjogot (1931). Ennek ismeretében revideálnunk kell azt a szakirodalomban elterjedt nézetet, mely szerint a kállai kettős a csárdás archaikus hármas tagolódásának példája lenne.⁹⁶

Az eddig leírtak fényében tehát bizonyosnak tűnik, hogy a kállai kettős eredetileg kétrészes tánc lehetett. Alaposabban megfigyelve azonban a táncról szóló leírásokat, ezt a kijelentést mindenképpen árnyalnunk kell: valószínűbbnek tartjuk, hogy a táncnak volt egy lassú tempójú, mindig ugyanarra a dallamra járt, kötött szerkezetű állandó eleme,⁹⁷ és volt egy ráadásként, függetlekként hozzá kapcsolódó gyorsabb tempójú része, amelyet gyakran improvizálva is jártak, s amelynek a dallama is változhatott. Ez megmagyarázhatja a Farkas Lajos által közölt öt dallamot éppúgy, mint a fejretett pohárral járt mutatványos táncról szóló adatokat. A kötött és improvizatív tánc együttes megjelenését igazolja a következő részlet Szabó Antaltól: a lassú rész befejeztével „Az öröm magával ragadja ugy a férfit, mint a nőt, s kezdik járni gyors ütemben a táncfigurákat a *fenti sorrendben*. A férfi így aztán közbe-közbe, mikor egymástól eltávolodva táncolnak, ahol *öszöne diktálja*, be-be mutat virtuosus táncfigurái közül egyet-egyet [kiemelések tőlem].”⁹⁸ Hasonló értelmű Farkas Lajos leírása is, amely már azt sugallja, hogy a friss rész nemcsak részlegesen, hanem *teljes egészében* improvizatív jellegű volt: „A második dallam egy alapon nyugszik az elsővel, de rithmusa gyorsabb, apróbb, mely bő alkalmat nyújt a tánczóknak a magyar táncrithmus sok féle aprózásában és figuráiban való ügyességök bemutatására.”⁹⁹ Úgy véljük, a tánc friss részének ez a (részlegesen) improvizatív jellege magyarázatot ad azokra a korábban taglalt ellentmondásokra is, amelyek abból fakadtak, hogy a szerzők a kállai kettőt „bizonyos keretek” közé zárt, ugyanakkor mégis szabadon variálható táncként próbálták leírni.

Végezetül érdemes kitérnünk a kállai kettős és a csárdás viszonyára; úgy véljük, az a szemlélet, amely a néptáncagyomány szemszögéből értelmezi a kállai kettőt, mindenképpen revízióra szorul. Ugyanis még ha a kállai kettős egyes motívumai hasonlóak is a helyi páros tánc motívumaihoz (kettes csárdás, bokázó, cifra), visszafogott előadásmódjával, a néptánctól eltérő stílusával mégis alapvetően különbözik a csárdástól. (Kivételt képez ez alól a tánc harmadik, finálészerű része; lásd fentebb.) Ugyanígy a kállai kettős direkt módon megnyilvánuló, hangsúlyos csalogató mozzanatai (a pár egymáshoz való közeledése és távolodása, a nőnek a férfi karja alatti kibújása, a kísérődallam szövegében és a bekiabálásokban kifejezett, kargesztusokkal és mimikával felerősített érzelmi hullámmás) idegenek a csárdástól, amelyben a csalogatás sokkal indirektebb módon, csupán táncal kifejezve jelenik meg.

A kállóiak maguk is határozott különbséget tesznek a két tánc között. Vass József egykori táncos így nyilatkozott erről: „Egyáltalán nem hasonlított! Hát úgyi ennek más

⁹⁶ Pesovár 1979: 726.

⁹⁷ Ezt igazolja Görömbei Péter is, aki kifejezetten lassú táncként említi a kállai kettőt, friss részről egyáltalán nem tesz említést.

⁹⁸ Szabó 1924c: 4.

⁹⁹ Farkas 1895a: 82.

vót a tánca meg a nótája, az meg ugyi egy régi szép csárdás vót.”¹⁰⁰ A csárdásnál sokkal indokoltabb a kállai kettőst a hasonló előadásmódú reformkori népies műtáncokkal (pl. körmagyar, palotás) párhuzamba állítani, melyek tánciskolai közvetítéssel ismertek lehetek Nagyállóban is, és esetleg hatással lehettek a kállai kettős XIX. század végén rekonstruált formájára. Például a kállai kettős egyik karakterisztikus mozzanata, a nők szoknyamozgatása a néptáncrea nem, de nemzeti műtáncainkra nagyon is jellemző – bár a kállai kettősben előforduló széles szoknyafordítgatás egyedinek mondható. Nem tudhatjuk, hogy e műtáncok hatottak-e, és ha igen, milyen mértékben a kállóiak híres táncára, mindenesetre a századokon át fennmaradó kállai kettős megőrizte azt a historikus jellegét, amely egyfelől elkülönítette a néptánctól, másfelől rokonította a hasonló, „fentebb stílt” képviselő magyaros tánckompozíciókkal.

V. A kállai kettős dallamai

A kállai kettős zenéjét már a tánc első krónikása, Görömbei Péter is „sajátosnak” minősítette, ami minden bizonnyal arra utal, hogy a többi táncétől különböző, egyedi zenéje lehetett, mint ahogy fennmaradt formáját is ez jellemzi. A tánc kísérődalainak zenei szempontú vizsgálatával már Farkas Lajos is megpróbálkozott, amikor – szövegük mellett – zenei jellegzetességeik alapján választotta ki a szerinte a kállai kettőshöz szorosan kapcsolható két dalt. A dallamok tudományos vizsgálatát azonban Paksa Katalin végezte el,¹⁰¹ aki nemcsak a Farkas által közzétett öt dallamot, hanem a tánchoz később hozzákapcsolt hatodikot is elemzés tárgyává tette. Tanulmányának eredményei fontos tanulságot szolgálnak számunkra a tánc történetének felvázolásában.

1. A lassú rész dallama

Mindjárt a különleges szépségű, a tánc egész jellegét, hangulatát meghatározó kezdő dalról (*Felülről fúj az őszi szél*; lásd a Mellékletben) több érdekes adalékot tudhatunk meg. Az egyik az, hogy ennek a dallamnak mindössze tizenhárom változatát találták meg a gyűjtők: hatot Nagyállóban, a többit pedig néhány környékbeli faluban.¹⁰² Figyelemreméltó, hogy ez utóbbi variánsok többségét kifejezetten a kállai kettős dalnaként, és nem énekes, hanem hangszeres változatban ismerték¹⁰³ – nevezetesen

¹⁰⁰ Saját gyűjtés, 1990. február. Ne felejtjük el, hogy a *Felülről fúj* kizárólag a kállai kettős dallamaként ismert, csárdáshoz nem húzták.

¹⁰¹ Paksa 2011a.

¹⁰² Itt érdemes megjegyeznünk, hogy a kállai kettős első dallamán kívül létezik még egy hasonlóan különleges szépségű, Nagyállóhoz köthető dallam: a *Szól a kakas már*. A dalt a legenda szerint a kállai csodarabbi, Taub Eizik Izsák (1751–1821) egy pásztorfiútól hallotta, és annyira megtetszett neki, hogy megvásárolta tőle. A szép szerelmes szövegű dallam héber sorokkal kiegészülve így vált a chaszid zsidóság legkedveltebb énekévé.

¹⁰³ Paksa 2011a: 304. A gyűjtött változatokat lásd a *Magyar Népzene Tára* XII. kötetében: Paksa 2011b: 505–516. no. 510–519. A változatok nem a dallam hangjainak variálódását, hanem csupán a zenei refrének eltérő számú alkalmazását jelentik. Egyetértünk Paksa Katalinnal abban, hogy a dallamnak ez a kötöttsége a tánc kötöttségéből fakadhat. Vö. Paksa 2011a: 305.

a Nagykállóhoz közeli geszterédi és érpataki banda,¹⁰⁴ valamint a távolabb eső szatmárköri és tiszakóródi zenekar (Szatmár). A zenészek megjegyzései szerint noha igen régi dallam, mégsem ismerték sehol: „Egy faluban se kérte senki... Pedig én tágas tereket jártam össze-vissza, de azok se kérték sose. Nem is tudták...”¹⁰⁵ A tiszakóródi primás szerint körülbelül ötven éve, vagyis – a gyűjtés évétől (1990) visszszámítva – az 1930–1940-es évek óta nem húzták. A dal szövegét maguk a zenészek sem tudták.¹⁰⁶

A gyűjtött variánsokból mindössze kettő van (Szamosszeg, Nyírábrány), amelyet az adatközlők nem hoztak összefüggésbe Nagykállóval és a kállai kettőssel, épp ezért ezeket a változatokat talán a dallam elterjedésének és új funkcióban való alkalmazásának első, folytatás nélkül maradt jeleként kell értelmeznünk. Az 1970(?)-ben gyűjtött szamosszegi variáns részint jelentősen eltérő ritmikájával, részint pedig pikáns szövegével meglehetősen távol esik az eredetitől. Azonban éppen eltérő ritmusa teszi nyilvánvalóvá, hogy az eredeti dal szépségét csak részben adja a melódia: legalább annyit tesz hozzá sajátos „andalgó” lassúsága, a nyújtott és éles ritmusokkal súlyozott dallam fenséges „hömpölygése”. A nyírábrányi, szöveg nélküli változatot az idős énekes szerint már 1910 előtt is ismerték menyasszonybúcsúztatóként; erre a lassú dallamra fordult a vőlegény a menyasszonnyal.¹⁰⁷

Paksa Katalin megállapítása szerint a *Felülről fúj* dallama sem a XIX. századi gyűjteményekben, sem a kor divatos műfajában, a népszínművekben nem bukkan fel. Szűk földrajzi elterjedése és nagyfokú egyöntetűsége alapján úgy véli, hogy a dal helyi kialakítású lehet, és a kállai kettős XIX. századi történetével függ össze.¹⁰⁸ A dallamnak ez a csaknem kizárólagos kötődése Nagykállóhoz, illetve a kállai kettőshöz magyarázza azt, hogy a tánc három kísérődallama közül ezt azonosították magával a táncsal. Szűk körű elterjedésének talán éppen ez az oka: hogy csak a kállai kettőshöz énekeltek, más alkalommal nem,¹⁰⁹ a táncot viszont – még 1895-ös felújítása után is – ritkán adták elő. A kállai kettős Gyöngyösbokrétával összefüggő későbbi színpadra kerülése (1931) már túl késői lehetett ahhoz, hogy szélesebb körben elterjedjen. A tánc bemutató szerepkörével, kötött táncfolyamatával és erősen helyi jellegével magyarázható tehát, hogy a kállai kettős e fő kísérődala nem került be a folklorizáció természetes vérkeringésébe, s ebből fakadóan sem dallamának, sem szövegének nem képződtek variánsai, sőt – a tánc kötött karakterével, a tánclépések ritmusával szoros párhuzamban – még a

¹⁰⁴ A kállai kettős még a Nagykállóhoz közeli Geszterédre, Bökönybe és Érpatakra sem került el hagyományos úton; az idősebb generációk inkább csak hírből, illetve az „Eljáratom veled...” szólásból ismerték a táncot. Az 1930-as évektől aztán olykor-olykor a nagykállói együttes vendégszereplése kapcsán, esetenként pedig egy-egy Kállóból érkező násznép révén láthatták a kállai kettőst. A tánc presztízsét jelzi viszont, hogy az 1930–1950-es években a falubeli gyerekeknek, illetve fiataloknak iskolai-tánciskolai keretek között, valamint a helyi táncsportokban tanították a kállai kettőst. Lásd Ratkó 1996: 266–268.

¹⁰⁵ Paksa 2011b: 1044. 515Cj.

¹⁰⁶ Paksa 2011b: 1044. 515Aj.

¹⁰⁷ Paksa 2011b: 1046. 519j. a–b. A nyírségi lakodalmi szokások ismeretében valószínűsíthető, hogy az énekesnek ez a megjegyzése téves, ugyanis a menyasszony búcsúztatásakor a vőlegény nem volt jelen; szerepe szerint a vőfély volt az, aki egy-egy búcsúztató vers után a zenekar által húzott lassú „vigtus” (víg tus) dallamára fordult egyet a menyasszonnyal. Lásd Ratkó 1996: 138–139.

¹⁰⁸ Paksa 2011a: 304.

¹⁰⁹ Harsányiné 2007a: 84.

ritmusa is állandó (lásd fent), és nem alkalmazkodó ritmus, mint az új stílusú dalokra általában jellemző.

A dallamot zenei vonásai több oldalról is a XIX. századhoz kötik: egyrészt az e századi népies divat egyik igen népszerű eleme, a nyújtott és éles ritmus váltakozásából kialakuló choriambus, amelyet a korban „a magyaros ritmus megtestesítőjének” tartottak, másrészt pedig egy szintén XIX. századi, a táncagyományban lejátszódó stílusváltással párhuzamos zenei jelenség, az augmentáció.¹¹⁰ Paksa Katalin ugyanis a dal sajátos ütembeosztása alapján feltételezi, hogy ritmusa egy korábbi, dudánóta ritmusú dallam augmentációjával, vagyis nyolcadoló alaplüktetésének negyedesre bővülésével jött létre.¹¹¹ Fennmaradt formájában tehát a *Felülről fúj* XIX. századi fejleménynek mondható, sirató stílushoz tartozó alapidallamának gyökerei viszont sokkal korábbra nyúlnak vissza: Vargyas Lajos és Dobszay László szerint a dudánóták és a sirató stílusú dalok egyaránt népzeneink keleti örökségéhez tartoznak, és „egy ősi stílus újabb alakváltozásának eredményei”.¹¹²

A *Felülről fúj* dallamának van még egy különlegessége, nevezetesen a hangszeres zenében refrénszerűen visszatérő „pizzicato-manír” vokális kísérete: a táncosok staccato dúdolása, ami kiemeli „a dal játékos, évődő karakterét”¹¹³ (s amelynek táncbeli megfelelője a höcögtető, bokázó, illetve a pityegtetés). A Farkas Lajos által 1895-ben lejegyzett dallamban ez a „hümmögés” hat hangból áll és kétszer szerepel egy strófán belül (a 2. és 4. sor után), míg Szabó Antal 1924-es közleményében már csak öt hangból áll a refrén, és csak egyszer, a strófa végén fordul elő. Ez azt jelenti, hogy a két publikáció – és egyben a tánc két felújítása – között eltelt 29 évben módosult a dallam: az egyik refrén eltűnt, illetve a hat „hümmögésből” öt lett.¹¹⁴ Nem tűnik valószínűnek, hogy a XIX. század végéig megőrzött változat röpké 30 év alatt egy természetes felejtési folyamat révén változzon meg; sokkal inkább elképzelhető, hogy a dallam a koreográfiát összeállító és betanító Szabó Antal tudatos beavatkozása nyomán nyerte el mai formáját. Ez annál is valószínűbb, mivel ő egyébként is meglehetősen szabadon bánt a tánc kíséredalával, hiszen egyfelől két, általa írt versszakot is betoldott a szövegbe, másfelől megváltoztatta a kezdősor szövegét: a korábbi két variáns (*Mikor felülről fúj* és *Hidegen fújdogál a szél*) a dallamhoz jobban igazodó, kedvezőbb prozodiájú szövegre cserélte (*Felülről fúj az őszi szél*). A 2. sor utáni refrén elhagyásával feltehetően az lehetett a szándéka, hogy a tánc folyamatát megakasztó höcögtetők egyikének elhagyásával gördülékenyebbé tegye a táncot. Ez különösen indokolt lehetett, ha a refrén tempója lassabb volt a dalénál, mint a *Magyar Népzene Tár*ában közölt énekes és hangszeres változatok egy részében látjuk.¹¹⁵ Az egyik 1971-ben gyűjtött énekes vál-

¹¹⁰ Paksa 2011a: 305–306. A régi stílusú táncoknak és kísérőzenéjüknek ez az átalakulása az új stílusú táncok, a negyedes lüktetési verbunk és a csárdás kialakulását jelentette.

¹¹¹ Paksa 2011a: 306.

¹¹² Paksa Katalin idézi: Paksa 2011a: 310.

¹¹³ Paksa 2011a: 304–305. A pizzicato betoldáshoz lásd még Tari 1982: 575–577.

¹¹⁴ A refrén hat hangból álló formája a később gyűjtött változatok némelyikében még felbukkan. Ezen kívül az 1960-as és 1971-es gyűjtésekben a refrén eredeti változata („hm-hm-hm-hm-hm”) mellett feltűnik a „ja-ti-ta-ti-tom”, illetve „ra-ti-ta-ti-tom” forma is, mindkét esetben férfi énekestől; a párhuzamosan éneklő női adatközlő a „hümmögést” dúdolja. Vö. Paksa 2011b: 519. no. 513.; 517–519. no. 512. és 1042–1043. 511j.

¹¹⁵ Paksa 2011b: 506–507. no. 511., 1044. 513j., 1042–1043. 511j.

tozatról például azt olvashatjuk, hogy az adatközlő a refrént „lassabban, szélesebben és feszes ritmussal” énekelte, és a következőket fűzte hozzá: „Így szépen ki lehet taktusra verni. De én még nem láttam azt a rendes taktust... Fodor [prímás] is ezt mondta, hogy ezt nem tudják megcsinálni. Ezt nem is tudták, talán [csak] eén [sic!] tudtam, meg nekem van egy unokatesvérem...”¹¹⁶ Ebből a megjegyzésből úgy tűnik, mintha a refrén lelassulása hozzátartozott volna a tánchoz, amit viszont csak a legkiválóbb táncosok tudtak mozgással követni. A rendelkezésre álló kevés adatból nem dönthető el, hogy ez a lassulás állandó vagy esetleg alkalmi része lehetett a kállai kettősnek, mindenestre önmagában is különleges és ismereteink szerint példa nélkül álló jelenség a magyar néptáncagyományban, hogy egy táncot – egyfajta sajátos intermezzóként – egy közbetoldott, refrénszerűen ismétlődő zenei és táncmotívum szakítson meg.

Ugyancsak „valóságos, nagy múltú tradíció áll” a dal másik egyedi vonása, a szerepjátszó, párbeszédes éneklési mód mögött is, amely példa nélkül áll a magyar néphagyományban.¹¹⁷ A nő és a férfi felelgetős éneklése a népszínművek világát idéző, műköltői eredetű szöveggel, és a táncban is megjelenő évdéssel, csalogatással függ össze. Az első két versszaknak még vannak folklórban gyökerező párhuzamai,¹¹⁸ de a szöveg többi részének terjengős, olykor mesterkéltségek és művi megfogalmazása teljesen idegen a népdalok stílusától, képi nyelvezetétől. Ebbe a romantikus-népszínműves előadásmódba illeszkednek a szerelmi civódást közvetlenül kifejező közbekiáltások is („Hogy szerettem, mégis megcsalt!”; „Ha te úgy, én is úgy!”), amelyek éppen „veszekedős” tartalmuk révén különülnek el a formailag hasonló táncszóktól. Mindenesetre érdekes kontrasztot alkot egymással az új stílus jegyeit hordozó, de gyökereivel a régmúltba visszanyúló népdal feltűnő szépségű dallama és színvonalában messze elmaradó, „fűz-fapoétára” valló szövege.

2. A friss rész dallamai

A kállai kettős friss részének kísérődallamai a tánc 1895-ös felújítása óta a Farkas Lajos által kiválasztott *Kincsem, komámasszony*, valamint 1922-től a betanító Toka Károly által hozzácsatolt *Nem vagyok én* kezdetű dal (lásd mindkettőt a Mellékletben). Mindkét dallam közismert más tájakon is, nem kötődik kizárólagosan Nagykovácskóhoz, mint az első dallam.

A *Kincsem, komámasszony* legkorábbi előfordulásai a XVIII. századból valók; ezekből kiderül, hogy a dallam a korabeli színjátszáshoz (iskoladramához) kapcsolódott dalbetétként. A XIX. században a nemzeti romantika tovább emelte a dal népszerűségét, amiről számos adalék tanúskodik: népszínműbe éppúgy bekerült, mint kéziratok, népdalgyűjtemények és hangszeres kiadványok egész sorába. A népzenei hagyományban húsz változatát gyűjtötték fel a Dunántúlon, a Felföldön és az Alföld északkeleti felén. Figyelemre méltó a dallam rokonsága a tánc első dallamával: „A kállai kettős

¹¹⁶ Paksa 2011b: 1042–1043. 511j.

¹¹⁷ Paksa 2011a: 307. Vö. még Paksa 2011b: 1042–1043. 511j.

¹¹⁸ A két versszak szövegének 19. századi párhuzamait lásd Paksa 2011a: 306–307.

dalainak belső összetartozását erősíti, illetőleg kölcsönhatását mutatja” a két dal első sorainak, valamint a strófák formai felépítésének hasonlósága.¹¹⁹

Még nagyobb fokú a hasonlóság a két friss dallam között, amennyiben a *Nem vagyok én* közeli rokona, sőt feltehetően leszármazottja a *Kincsem, komámasszony*nak: dallamuk a második sor közepétől megegyezik, sőt a szövegük közt is „átjárás mutatkozik”. A *Nem vagyok én* újabb kialakulású dallam, a XIX. század közepétől bukkan fel nagy számban. Népszerűségét jellemzi, hogy három népszínműben szerepelt ebben az időszakban, valamint hogy Liszt is feldolgozta egy máig kiadatlan művében. A népzenei gyűjtők harminc változatát találták meg a Dunántúlon, a Felföldön és az Alföldön, viszont a régisebb hagyományú Erdélyben és Moldvában nem ismerték, ami újabb bizonyíték késői kialakulására.¹²⁰

A Farkas Lajos által közölt 3–4. dallam (*Ha úgy tudnál szitalni; Azt mondják*), melyet ő „szláv” melódiájuk és a tánc szerelmi témájához nem illeszkedő szövegük miatt elutasított, jellegzetes XVII. századi, a Tyukodi- és Rákóczi-dallamcsaládhoz tartozó dalok, s mint ilyenek, mégiscsak jól illenek „a kállai kettős régebbi zenei világába”.¹²¹ Végül az ötödik dallam (*Jó bort árul*) széles körben elterjedt dudánótá; mintegy száz, zömében felvidéki és alföldi változata ismert.¹²² Gunyoros szövegével a 3–4. dallamhoz, és nem a kállai kettős két fő dallamához kapcsolódik. Ezekből a dalokból hiányzik az a szoros zenei rokonság, amely a két első kísérodalt összeköti, és szövegükben sem kapcsolódnak a tánc szerelmi tematikájához – ebből következően talán joggal feltételezhetjük, hogy csak alkalmilag húzhatta egyiket-másikat a zenekar a kötött részt követő, szabadon is járt frisshez, vagy még inkább a kállai kettőst követően. A különleges eseménynek számító, nagy elismeréssel övezett tánc nimbuszához ugyanis sehogy sem illenek ezek az – *expressis verbis* – „illetlen” szövegek, legfeljebb egy-egy lakodalom „borgőzös” hangulatában kapcsolódhattak a kállai kettőshöz úgy, hogy a bemutatót követő felszabadult táncmulatságban hangozhattak el. Ezt az elképzelést támasztja alá Volly István adaléka is, aki a „csalogatós játék” részeként, a „reneszánsz szabadszájúság” továbbéléseként magyarázta az időnként elhangzó illetlen szövegeket: „A bokrétás bemutatókon mindig volt valami huncutság, új ötlet, a »haragszom rád«-ban vagy az összebéküléskor. Néha odasúgott valamit a táncos a párjának, az visszavágott. Kodály Zoltán feljegyzésében van egy bemondás, mely ritkán ugyan, de elhangozhatott, kivált lakodalmakon, szesz hangulatban: »Sem kötője, sem szoknyája, csak a szőrös valagája« ... súgta a legény, míg a többi dalolta: Csak a sápadt két orcája... Belepirult a lány és jól odavágott a legény oldalába.”¹²³ Úgy véljük, hogy az ilyen fajta szabadszájú „évvődés”, amely egyébként a lakodalmaknak természetes velejárója volt, a kállai kettős színpadra kerülésével, és ezzel összefüggésben fiatal táncosok bekapcsolódásával jelenhetett meg a táncban.

¹¹⁹ Paksa 2011a: 308–309.

¹²⁰ Paksa 2011a: 309.

¹²¹ Paksa 2011a: 304. E dalok zenei gyökerei ugyan a 18. századhoz nyúlnak vissza, szövegük viszont éppolyan műköltői jelleget mutat, mint a *Felülről fúj* szövege.

¹²² Paksa 2011a: 307.

¹²³ Volly 1986: 204.

VI. A kállai kettős előadásmódja

A kállai kettőst a legkorábbi adatok szerint is mindig bemutató táncként járták el (elképzeltető, hogy a tánc nevéhez kizárólagosan kapcsolódó „eljárni” kifejezés is erre a mutatványos jellegére utal). Első, lassú tétele nem is volt alkalmas arra, hogy mulatsági tánc legyen: nemcsak lassúsága, illetve hosszúsága miatt, hanem a kíséredal szövegével való párhuzama (kötöttsége) miatt sem. A tánchoz – mind az írott források, mind a Nagykovácsiban végzett recens gyűjtések alapján¹²⁴ – nagyon karakteres előadásmódbeli sajátosságok kapcsolódtak.

Már Görömbei Péter is a tánc fontos tényezőjeként említi „a test délceg, sőt büszke állását”, amely végigkíséri a tánc előadását elejétől a végéig. Farkas Lajos szintén kiemeli, hogy a tánc milyenségét nem a tánclépések ismerete, hanem „az illetőnek testalkata, vérmérséklete s mindenek felett a magyartáncz rithmikája iránti fogékony-sága” határozta meg. A forma „művészi betöltése (tehát a kállai kettős lényege) mindig a tánczó egyéniségétől függött.” Romantikus túlzásokat sem nélkülöző leírásában a kállai kettőst valódi művészetként említi, „melyben komoly méltóság és rithmikus fűrgesség, tudomány és ösztönszerűség, gondolat és érzelem, gyöngéd finomság és heroicus szenvedély lappangottak érdekes hármóniában összeolvadva”.¹²⁵ Kevésbé részletezően, de hasonló sajátosságokat fogalmaz meg a tánccal kapcsolatban Szabó Antal is. Mindkettejük írásából kiderül, hogy szerelmi témája ellenére a tánc nem fiataloknak való, hanem csak érett férfiak és nők tudták igazán jól eltáncolni.

E régi leírásokat teljes mértékben alátámasztják a Nagykovácsiban végzett recens néprajzi gyűjtések. Ezek szerint általános az a vélekedés, hogy a kállai kettőst igazán jól csak kállaiak tudják előadni, mert aki nem volt helybeli, annak „nem állt a véérébe a kállai kettős, mert ő nem idevaló születésű vót. Mert erre külön születni kellett.”¹²⁶ Ezt a kijelentést nemcsak az egészséges lokálpatriotizmus és a tánccal szemben érzett büszkeség megnyilvánulásaként kell felfognunk, hiszen a tánc előadásának másik fontos tényezőjét – nevezetesen hogy nem pusztán eljárták, hanem „*megjátszották*” a kállai kettőst – valóban elsősorban a nemzedékeken keresztül történő közvetlen átadás révén lehetett a leginkább elsajátítani. „Érzis kell ahhoz! ...mutatni kellett, ahogy a nótában benne volt! ... Tiszta játék az egész tánc”¹²⁷ – fogalmazta meg a korábban már idézett Vass József, aki az 1930-as évek elején, 23–24 éves korában került be az akkor Szabó Antal által vezetett táncgyűjtésbe, és hosszú élete során számtalanszor előadta, illetve maga is tanította a táncot. A játék, a „megjátszás” része volt mind a lassú, mind a friss részben a közeledés-távolodás, a kar alatti átbújás, az egymástól való elfordulások révén megvalósuló *csalogatás*. (4–5. kép) Mint ahogy Vass József megfogalmazta a frissel kapcsolatban: „Mindig ez vót a legfontosabb benne, hogy mindig átbúj! Úgy megcsalta, na!”¹²⁸ A tánc nehézségét éppen ez adta: az egyszerű és kevés motívumból

¹²⁴ Az 1990-es évek elején végzett saját gyűjtéseimen kívül Szilágyi Zsolt szakdolgozatára támaszkodom, lásd Szilágyi 1990.

¹²⁵ Farkas 1895a: 92–93.

¹²⁶ Szilágyi 1990: 29.

¹²⁷ Saját gyűjtés, 1990. február, adatközlő Vass József (szül. 1908).

¹²⁸ Saját gyűjtés, 1990. február, adatközlő Vass József (szül. 1908).

felépülő, ismétlésen alapuló egyszerű koreográfiát meg kellett tölteni „azzal a belső mondanivalóval, amit az első dal lírai szövege sugall”.¹²⁹



4. A kállai kettős beállított, csalogatós táncjelenete. Nagykálló, 1924.
Magántulajdonban. Gönyey Sándor felvétele.



5. A kállai kettős ujjon forgató táncjelenete. Nagykálló, 1924.
Magántulajdonban. Gönyey Sándor felvétele.

¹²⁹ Szilágyi 1990: 30.

A kállai kettős bemutatásának másik fontos, az adatközlők által említett előírása volt, hogy feszesen, „karakánul” kellett előadni. Vass József szerint „szépen ki kell kopogni a taktust”.¹³⁰ Ugyancsak ő a tánc simaságát is kiemelte, leszólva azokat, akik csak „lötyögtek” vagy „ugráltak”: „Én olyan rettentő szípen, simán tudtam táncolni, nem vertem én magamat ide-oda! ...ennek csak e vót a módja.”¹³¹ A „sima” tánc alatt feltehetően a visszafogott, fegyelmezett előadásmódot érthette.

Az előadásmódra, a tánc esztétikájára vonatkozó szabályok azonban nemcsak közvetlenül, hanem írásban is terjedtek kézről kézre annak a pár gépelt lapnak köszönhetően, amely „A Kállói-kettős nótái, a tánchoz utasítások” címen versszakról versszakra leírja a tánc menetét, és mellette azokat a magatartásra vonatkozó utasításokat, amelyeket a táncosoknak meg kell „játszaniuk”. A táncnak ez a lejegyzése az emlékezet szerint Toka Károlyra megy vissza, akinek a lánya még arra is jól emlékezett, hogy az apja, aki egy füzetből tanította őket, a betanítás során mindig nagy hangsúlyt fektetett a megfelelő viselkedés elsajátítására:¹³² az érzelmeket kifejező közbekiáltásokra és az ezeket kísérő gesztusokra (ujjal fenyegetés, legyintés, szívre tett kéz, ölelő mozdulatok), valamint a szemrehányás, a harag, a dac, majd a hízelgés, csalogatás, kiengesztelés és kibékülés széles érzelmi skálájának „megjátszására”. A kállai kettős előadásának a különlegességét és egyben nehézségét éppen ez az oldala, az első dallam szövegéből kibontakozó szerelmi történet eljátszása adja, ami komolyabb előadói képességeket igényel. Szilágyi Zsolt frappáns megfogalmazásában: „A tánc szegényes motívumkészletétől sokkal fontosabb a dalok szövegében testet öltő történet »megjátszása«, ami a hűtlenséget feltételező nő és a hűséget igazolni akaró férfi konfliktusán alapul, s amit a megbocsátást követő felhőtlen táncöröm koronáz.”¹³³

A kállai kettős XIX. század végi felújítása óta eltelt több mint egy évszázad alatt a tánc előadásmódja sokat változhatott: a táncos kinézetére és táncbeli viselkedésére vonatkozó, Farkas Lajos által akkor megfogalmazott elvárásoknak bizonyára megfeleleltek a Szabó Antal által 29 évvel később kiváló táncosként felsorolt tekintélyes kállai polgárok. Ezeket a kvalitásokat viszont igen kevésbé lehet felfedezni a táncról készült három filmen: ezeken a férfiak délceg, büszke tartása és feszessége helyett inkább me-revségnek ható visszafogott előadásmódot, míg a nőknél kissé tenyeres-talpas, olykor esetlen, nem igazán nőies mozgást látunk. Mindössze az 1955-ös filmen¹³⁴ szereplő egyik középkorú házaspár az, akiknek előadásmódja közel áll a hagyomány szerint előírtakhoz; ők csalogatásra épülő, szép improvizatív formáját is eljárák a kállai kettősnek – nem véletlenül, hiszen a forrásokban többször emlegetett kiváló táncos, Toka Károly fiáról, Toka Menyhértről és feleségéről van szó.¹³⁵

¹³⁰ Szilágyi 1990: 30.

¹³¹ Sajat gyűjtés, 1990. február, adatközlő Vass József (szül. 1908).

¹³² Szilágyi 1990: 29.

¹³³ Szilágyi 1990: 32.

¹³⁴ BTK Zenetudományi Intézetének filmtára, Ft.260.

¹³⁵ Az 1990-es évek első felében az egyik Kállai Kettős Népránfesztyál estí mulatságában volt szerencsém egy nagyon szépen, gazdagon variált kállai kettős improvizációt látni az akkori hagyományörző együttes két tagjától, Szilvási Árpádtól és feleségétől. Csalogatásra épülő, játékos táncukat a kállai kettős friss dallamaira járták. Valószínű, hogy a múltban hasonló módon, a kötött részhez kapcsolódhattak a tánc szabadon szerkesztett változatai.

A későbbi, együttesekben felnövő idősebb és fiatalabb táncos generációktól már egyre kevésbé lehet számon kérni a régi emelkedett, méltóságteljes, és mégis játékos csalogatással oldott táncolási módot, noha a törekvés megvan ennek megőrzésére. Mint ahogy Szilágyi Zsolt megfogalmazta, az újabb és újabb betanítások során „a fessséget elhagyva egyre több gesztikuláció és mimikai elem került be a táncba”, némi népszínműves jelleget adva ezzel az előadásnak,¹³⁶ – és tegyük hozzá, talán ezekkel kiegészítve a mai változatos, virtuóz színpadi néptáncához képest igen szegényes táncanyagot, megpróbálván fokozni ezáltal az előadás színpadi hatását.

VII. A kállai kettős hatása

A tánc előadásmódja kapcsán érdemes külön kitérnünk a kállai kettős nézőkre gyakorolt hatására, hiszen a kettő szoros összefüggésben van egymással.

Mindenekelőtt – mint egyedi és különleges jelenséget – meg kell említenünk Jósa András elítélő véleményét, amely egyedül áll a táncról szóló irodalomban. Csak találgatni lehet, hogy miért nem kedvelte a kállai kettőt; képmutatónak esetleg éppen a szerelmi civakodás eljátszását, a csalogatás mozzanatait nevezhette, míg a „frivol” kánkánt a nők széles szoknyamozgató mozdulata juttathatta eszébe, amely illetlen módon alighanem látni engedte a táncoló nők bokáját és alsó lábszárát. Szerencsére véleménye nem akadályozta meg abban, hogy részt vállaljon az akkoriban már feledésbe merülő tánc újraélesztésében.

Fentebb már tisztáztuk, hogy önmagában a kállai kettős elnevezése és nagy híre azt jelzi, hogy valamilyen különleges, nem megszokott táncról lehetett szó, amely erősen hatott a nézőire. Megszületésekor különlegességét kontratánc mivoltában, kötött szerkezetében, bemutató jellegében, és nem utolsósorban sajátos, a mulatsági táncoktól nagyon eltérő emelkedett előadásmódjában határozhatjuk meg. Ehhez hozzájön még a mai napig fennmaradt változat különlegesen szép lassú dallama és szerelmi témája, amelyet nemcsak énekkel, hanem táncal is megjelenítenek. Érdemes felidézni a kállai kettős 1924-es felújításáról szóló tudósítást, amely némi romantikus túlzással, de mégis jól érzékelteti azt az óriási sikert, amelyet a tánc bemutatása aratott: „Amint felhangzott a zene és megkezdődött az utánózhatatlan lebegő rengéssel, graciosus mozdulatokkal, nemes méltósággal, majd büszke daccal, mindvégig délcegen, magyar lelket sugározhatón ható, megkapó varázsu tánc, amint felcsendült a leányok ajakán a táncal együtt hangzó ősi szöveg, megindultan éreztük a kuruc kor daliás világának meglevenedését. ... a táncosok mindegyike tűzzel, csínnal, lelket kivetítően táncolt. A Kállai kettősnek rendkívüli hatása volt azokra, akik még soha nem látták. Ujjongó lelkesedés tapsa viharzott fel, a táncot meg kellett ujrázni...”¹³⁷ Ha leszámítjuk a Trianont követő évek közhangulatából fakadó hazafias újságírói túlzásokat, akkor is

¹³⁶ Szilágyi 1990: 30.

¹³⁷ „A Kállai kettőt nagy sikerrel mutatták be Nagyállóban” 1924: 4. „A néprajzi szempontból is érdekes és jelentős eseményről” az *Ethnographiában* is megjelent ugyanennek a név nélküli tudósításnak egy rövidebb változata, lásd „A kállai kettős felújítása Nagyállóban” 1923/24: 117–118.

érezhető – nemcsak a hatás nagysága, hanem az is, hogy mi váltotta ki: az a „nemes méltóság”, az az emelkedett előadásmód, amely „ódon zamatu” kíséredalával,¹³⁸ veretességével egy rég letűnt kor történelmi levegőjét árasztotta. A megszokott, mulatsági funkciójú táncokhoz képest különleges és egyedi volt a dalban elmesélt szerelmi konfliktus táncbeli megjelenítése is.

Ez a nézőkre gyakorolt hatás azonban, amely végső soron évszázadokon keresztül fenntartotta és megőrizte a kállai kettőst, nem maradhatott meg örökké. Nem a tánc változott, hanem a kor, s az új elvárások aztán visszahatottak a tánc megítélésére és magára a táncra is. Ékes példa erre egy 1934-ből származó, vagyis mindössze 10 évvel a fenti esemény után megjelent hír a *Nyírvidékből*: a gyöngyösbokrétás együttes mellett létrejött, fiatalokból álló „rivális” táncsoport „...több városban való szereplése alkalmával a cigándi csoporttól annak tüzesebb táncából már is sokat vett át, miáltal a különben is öregebb házaspárok által táncolni szokott és így emiatt lassú és sokszor unalmas tempójú »Kállai kettősbe« több pezsgést, nagyobb tüzet vitt be, aminek következménye, hogy az általuk bemutatott »Kállai kettős« a közönségnek jobban tetszett.”¹³⁹

Lényeges mozzanat a tánc történetében, hogy a Gyöngyösbokréta időszakában (1931–1944) felkerült a színpadra korábbi természetes közegeből, ami kizárólag a nagykállói lakodalmakat, bálokat, később műsoros rendezvényeket jelentette. Ezzel óhatatlanul is összevetésre került más együttesek táncaival, amelyek mindig az adott település hagyományos néptáncai voltak, míg a kállai kettős egyedüli képviselője volt a maga sajátos historikus műfajának. A saját táncára büszke nagykállói környezetből kikerülve a kállai kettős így olyan közönség elé került, amely a néptáncok harsányabb, változatosabb világához volt szokva. Ennek az lett a következménye, hogy a szokatlanul hosszú lassú részt le kellett rövidíteni: „...valamikor 22 percig táncoltuk, én valamikor úgy tanultam, csak Pesten eztet megfelezték, hosszú vót nekik, úgyhogy minden figurát csak egyszer kellett csinálni.”¹⁴⁰ A tánc különlegessége azonban még így is nagy hatást gyakorolhatott a nézőkre.¹⁴¹

A kállai kettős történetében kiemelkedő jelentőségű volt Kodály Zoltán kórusművének, majd Rábai Miklós koreográfiájának megszületése és bemutatása (1951), ami világhírnevet hozott a táncnak. A két alkotó személyében a kor legkiválóbbjai öntötték művészi formába Nagykálló történelmi múltú táncát. Paksa Katalin megfogalmazását átvéve a kállai kettős e két alkotásban kapott „időtálló, nemesveretű keretet”, és vált a magyar zene- és táncművészet egyik legnépszerűbb, klasszikus darabjaként a „nemzeti kánon” részévé.¹⁴² Nem lehet azonban nem észrevennünk, hogy a táncműben nem sok minden van, ami hasonlítana a Kállóban megőrzött, filmen megörökített táncokhoz! Erről már Nyárady is ír tanulmányában, megemlítve, hogy a nagykállóiak

¹³⁸ *Pallas* 1896: 185.

¹³⁹ [Árendáczy] 1934: 4.

¹⁴⁰ Saját gyűjtés, 1990. február, adatközlő Vass József (szül. 1908).

¹⁴¹ Ezt a közönségre tett hatást e sorok írója maga is megtapasztalta az 1990-es évek elején egy debreceni néptáncfesztiválon, amikor az archív filmek alapján készített kállai kettős koreográfiája kirobbanó sikert aratott a nagykállói táncegyüttes előadásában.

¹⁴² Vö. Paksa 2011a: 310.

„pesti kállai kettős” néven különítik el a saját táncuktól a hírneves színpadi művet.¹⁴³ Volly István egyenesen „kiáltványt” írt a kállai kettős eredeti formájának visszaállítására érdekében: elismeri, hogy az alkotás „remek színpadi kompozíció”, de egyben felhívja a figyelmet arra, hogy „a három dallam, egyszólamú párbeszédese énekkel, néhány zenész kíséretével, már-már félezer éves hagyományelemeivel éppen olyan műemléki érték, mint a túristvándi vízimalom...”.¹⁴⁴ Ne legyünk azonban igazságtalanok: vegyük figyelembe, hogy a színpadi kállai kettős megszületésének korszakában még nem a néprajzi hitelesség, a táncok autentikus megjelenítése volt az elsődleges szempont, hanem a művészi megformálás, s ennek érdekében az alkotók szabadon variálták a rendelkezésükre álló zenei és táncanyagot. Kodály például négy versszakra rövidítette a *Felülről fúj* szövegét, és a három kísérődalhoz hozzátoldotta a *Jó bort árul* kezdetűt is, ami nem tartozott a tánchoz már első, 1895-ös felújításakor sem. Rábai Miklós, aki Volly István szerint nem látta eredetiben a kállai kettőt, némafilmről válogatta ki a koreográfiáihoz a lépéseket – ha pedig nem állt rendelkezésére film, akkor kitalálta a táncfolyamatot.¹⁴⁵ Nem véletlen tehát, hogy a színpadi mű motívumanyaga és térformái jelentősen eltérnek az eredeti táncétól. Ebből a szempontból akár kortörténeti dokumentumnak is tekinthetnénk a műalkotást. Azt azonban látnunk kell, hogy az alkotói szabadság jegyében elkövetett formai átalakítások a tánc eredeti mondanivalójának eltűnéséhez vezettek, s éppen a kállai kettős *lényege* veszett el: az első dallamban megfogalmazott szerelmi civódás majd kibékülés tánccal való megjelenítése. A táncballadából csupán a *tánc* maradt meg, s ez már joggal kérhető számon a neves alkotóktól.

A későbbi időszakban, az 1950–1970-es években a korszak néptáncszínpadjait jellemző sematikus, stilizált koreográfiák közé jól belesimult a kállai kettős,¹⁴⁶ viszont az 1980-as évek második felében a táncművészet hatására megindult változások már jobban érintették a megítélését. Ebben a napjainkig tartó időszakban a néptáncmozgalom teljes átalakuláson esett át, melynek lényege egyre inkább az autentikus, néprajzi hitelességű tánc, zene és viselet színpadra állítása volt. Az utóbbi évtizedek nem igazán pozitív hozadéka volt a modern, felgyorsult életmód lecsapódása a néptánc-koreográfiákban, ami főként a táncok dinamikájának és tempójának felerősödésében nyilvánult meg. Ebben a megváltozott közegben a kállai kettős 9, sőt leghosszabb változatában 11 versszakos lassú része unalmassá vált a gyors tempókhoz, erőteljes hatásokhoz szokott közönség számára; nem véletlen, hogy kállai kettős újabb színpadi feldolgozásaiban a versszakok száma a felére csökkent.¹⁴⁷ A tánc líraisága, finomságai már nem igazán tudtak érvényesülni, hiszen a jelenkor átlagnézőjének már nincs szeme és füle az ilyen nüanszokra. A felvázolt több mint félévszázados folyamat oda vezetett, hogy a kállai kettős általunk ismert, a XIX. század végéig visszanyúló formája a maga szegényes motívumvilágával, mesterkéltnek tűnő előadásmódjával,

¹⁴³ Nyárády 1969: 44.

¹⁴⁴ Volly 1986: 205.

¹⁴⁵ Volly 1986: 204–205.

¹⁴⁶ Kodály–Rábai ikonikus alkotása után az ötvenes-hatvanas években olyan nagynevű koreográfusok dolgozták fel a kállai kettős témáját, mint Molnár István, Szigeti Károly vagy Galambos Tibor; lásd erről Maác 1970: 60–64.

¹⁴⁷ Kevéssé közismert, hogy a kállai kettőt az 1990-es évektől napjainkig még jó néhányan színpadra alkalmazták.

avítt szerkezetével a néptáncszínpad mai világában meglehetősen anakronisztikussá vált. A szépséges dallamra járt nyugodt tánc „monumentális monotóniáját” (Hamvas Béla) „terjengősnek” ítélte az utókor.

Összegzés

A kállai kettős eredete és fennmaradásának több évszázados története a múlt homályába vész. A meglevő források, adatok, visszaemlékezések alapján elsősorban a logika eszköztét segítségével hívva próbáltuk a felmerülő kérdésekre megadni a legvalószínűbbnek tűnő válaszokat. Történeti nyomozásunk eredményei a következőképpen foglalhatók össze.

A kállai kettős, nevének egy ismeretlen erdélyi szerző általi első említésekor (1674) már olyannyira közismert lehetett, hogy akkorra már Erdélybe is eljutott a híre. Ez alapján feltételezhető, hogy a tánc eredete a XVII. század első felére-közepére nyúlik vissza. A ma ismert kállai kettős ősenek tekinthető tánc a nyugati fejedelmi udvarokból kiinduló új kontratáncdivat révén kerülhetett Kállóba. „Kállai kettős”-ként való megszületése és hírének elterjedése minden bizonnyal Kálló földrajzi helyzetével, illetve a településnek a vár felépülése következtében kialakuló fontos geostratégiai-katonai szerepével, élénk nyugat-európai és erdélyi kapcsolataival függött össze. A tánc sorsa nem értelmezhető a város történelme nélkül.

A kötött szerkezetű, a „pórnép” és a közkatonák korabeli improvizatív mulatsági táncaitól élesen elkülönülő, feltehetően bemutatóként járt táncot a vár helyőrségének nem kállói illetőségű tagjai nevezhették el „kállai kettős”-nek. Ezt a nevet aztán gúnyból átvihették a foglyok „táncoltatására” is, aminek hírént messze földre elvitték a máshová vezényelt katonák, vagy a városban megfordult utazók. Maga a tánc és kísérődallamai nem terjedtek el, ugyanis ez a koreográfia ismeretét, és ezzel összefüggésben alkalmanként külön betanítást igényelt volna. A tánc neve azonban szólásokba kristályosodott formában évszázadokig fennmaradt.

A kállai kettős nimbusza már a kezdeti időkben kialakulhatott, hiszen Kálló többféle nációt és társadalmi réteget képviselő, sokféle helyről érkező, kevert lakossága számára kuriózumot jelenthetett az alapvetően a nemességhez, felsőbb rétegekhez tartozó tánc a maga eltérő jellegével, sajátos előadói stílusával. Elképzelhető, hogy már akkor is egyfajta csalogató karakter, szerelmi tematika jellemezte, vagy kísérődalának szépsége, esetleg már szintén létező párbeszédés-felelgetős szövege tette emlékezetessé. A tánc nevének híressé válása még inkább megerősíthette egyébként is meglévő presztízsét, és jelentősen hozzájárulhatott megőrzéséhez, akár visszacsatolás révén is; idegenek számára ugyanis Nagykovács nevezetessége a kállai kettős volt, erről vált ismertté a város neve messze földön, s ez a helybeliekben úgyszintén kialakíthatta a tánc értékességének, különlegességnek tudatát. Ez lehet az oka annak, hogy a tánc „túlélte önmagát”, vagyis a kontratáncok divatjának elmúlásával is fennmaradt, és bemutató táncként növelte a tekintélyesebb, módosabb családok nagyobb ünnepeinek, lako-

dalmainak a fényét. Kötött tánc lévén az elsajátításához a tánctanulás hagyományos ellesős-utánzós módja mellett feltehetően szükség volt valamiféle tudatos – például a kállai kettőst „elöl járó” táncvezető általi – tanításra, valamint közös gyakorlásra. Ez lehetett fennmaradásának kulcsa, még ha a XIX. század végére csaknem teljesen el is felejtődött. Farkas Lajos és társai, valamint Szabó Antal gyűjtései a végső feledéstől mentették meg a táncot.

A kállai kettős XVII. századi formája a kor kontratánctáncjátékának felelhetett meg, s ennek nyomai, valamint feltehetően a XIX. századi reformkori nemzeti műtáncok vonásai fedezhetők fel ma is kötött szerkezetében, kétsoros térformájában, a nők szoknyafordítgató mozdulatában, és mindenekelőtt a néptánctól alapvetően eltérő előadói stílusában. Eredendően két kötött szerkezetű, állandó dallamkíséretű részből állhatott (a harmadik, finálészerű rész csak a XX. század elején került a táncba), de a lassú tételt követő gyorsabb rész nagy valószínűség szerint szabad improvizációval folytatható, melynek zenei kísérete újabb dallamokkal is kiegészülhetett. A XIX. század végén, majd a XX. század elején gyűjtések alapján rekonstruált, máig fennmaradt formájában a technikailag igen egyszerű tánc nehézségét az első kíséredalban megénekelte szerelmi történet „megjátásása”, a szerelmi civódás és kibékülés táncsaló megjelenítése adja. Mindent összevéve tehát a kállai kettős értéke nem motívumgazdagságában vagy virtuozitásában rejlik, hanem historikus jellegében, melyet – táncagyományunkban egyedülálló módon – csaknem négy évszázadon keresztül megőrzött egykor dicső napokat látott szülővárosa, Nagykálló.

Irodalom

„A kállai kettős felújítása Nagykállóban”

1923/24 *Ethnographia* XXXIV–XXXV. 4–6. 117–118.

„A Kállai kettőst nagy sikerrel mutatták be Nagykállóban”

1924 *Nyírvidék* XLV. 82. (1924. április 8.) 3–4.

[ÁRENDÁCZKY Gyula]

1934 Mi az igazság a „Kállai kettős” körül? *Nyírvidék – Szabolcsi Hírlap* II. 198. (szeptember 1.) 4.

BAKSAY Sándor

1891 Magyar népszokások. In Jókai Mór (főszerk.): *Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képen VII. Magyarország II. A Nagy Magyar Alföld.* 73–148. Budapest: Magyar Királyi Államnyomda.

BARÓTI Szabó Dávid

1786 *Vers-koszorú...* Kassán, Fűskuti Landerer Mihály betűivel.

1792 *Kisded szó-tár.* Kassán, Ellinger János betűivel. 2., bővített kiadás.

BOROVSKY Samu (szerk.)

1900 *Szabolcs vármegye. Magyarország vármegyéi és városai.* Budapest: „Apoló” Irodalmi Társaság „Magyarország vármegyéi és városai” Szerkesztősége és Kiadóhivatala.

- CZUCZOR Gergely – FOGARASI János
1865 *A magyar nyelv szótára* III. Pest: Athenaeum.
- ERDÉLYI János
1851 *Magyar közmondások könyve*. Pest.
- ÉRTSZ.
1986 *A magyar nyelv értelmező szótára* III. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- FARKAS Lajos
1895a A „kállai kettős”. *Nyírvidék* XVI. 10–11. (márczius 10., 17.) 82–83., 92–93.
1895b A „kállai kettős”. *Nyírvidék* XVI. 13. (márczius 31.) 128., 133.
1895c A „kállai kettős”. *Ethnographia* VI. 4. 288–297.
- GÖRÖG Demeter – KERÉKES Sámuel (szerk.)
1791 *Hadi és más nevezetes történetek*. 4. szakasz. Bétsben: k. n.
- GÖRÖMBEI Péter
1882 *A nagy-kállói ev. ref. egyház története*. Sárospatak: Nyomtatta Steinfeld Béla, a ref. főiskola betűivel.
- GULÁCSY Irén
1933 *A kállói kapitány*. Budapest: Singer és Wolfner Irodalmi Intézet R.-t.
- GVADÁNYI József
1790 *Egy falusi nótáriusnak budai útazása...* Pozsonban és Komáromban Wéber Simon Péter költségével és betűivel.
- GYALÓKAY Jenő
[1941] Végvár és csatatér. In Lukinich Imre (szerk.): *Magyar művelődéstörténet III. A kereszténység védőbástyája*. 217–254. Budapest: Magyar Történelmi Társulat.
- HARSÁNYI Gézáné
2007a Nagykálló muzsikája. *Honismeret*. V. 4. 81–89.
2007b Nagykálló kodályi öröksége. *Tariménes. Szabolcs-Szatmár-Bereg megyei társadalomtudományi, kulturális és honismereti folyóirat* III. 1. 53–66.
- FEJŐS Pál
1932 *Íté a Balaton*. Írta és rendezte Fejős Pál. Magyar Filmadatbázis: <https://www.mafab.hu/movies/itel-a-balaton-264556.html>.
Elérhető: <https://www.youtube.com/watch?v=OsGUq1LwL6c&t=80s>.
(Letöltés: 2019. december 18.)
- JÓKAI Mór
1871 Felix és Lexi vagy impressario el capitano. Kállai kettős. *Üstökös* XXIII. 50. 592–593.
1927a *Egy magyar nábob* I–II. Budapest: Franklin Társulat – Révai Testvérek. /Jókai Mór művei. Centenárium kiadás/ IV–V. kötet.
1927b *Rab Ráby*. Budapest: Franklin Társulat – Révai Testvérek. /Jókai Mór művei. Centenárium kiadás/ XXXIII. kötet.
1927c *Fráter György* I–II. Budapest: Franklin Társulat – Révai Testvérek. /Jókai Mór művei. Centenárium kiadás/ XLVI–XLVII. kötet.

JÓSA András

1906 *Barangolás Németországba és visszaemlékezések.* Nyíregyháza: Nyomatott Jóba Elek könyvnyomdájában.

JÓSA Jolán

1934 *Dr. Jósa András (1834–1918) és elődei.* h. n. [Nyíregyháza]: Szabolcs-vármegye Törvényhatósága.

KÁLNAY László

1900 Szabolcs vármegye népe. In Dr. Borovszky Samu (szerk.): *Szabolcs vármegye.* 160–182. Budapest: „Apollo” Irodalmi Társaság. /Magyarország vármegyéi és városai/

KERESKÉNYI Miklós

1989 Nagykálló demográfiai viszonyai a XVIII. században. In Dr. Gyarmathy Zsigmond (szerk.): *Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Levéltár Kiadványai I. Helytörténeti Tanulmányok VII.* 237–328. Nyíregyháza.

KOPÁTSY Sándor

2005 *Kállai kettős. Magyarország 1945–1990.* Budapest: C.E.T. Belvárosi Könyvkiadó.

KOROKNAY Gyula

1961 A kállói vár. In *A Nyíregyházi Jósa András Múzeum Évkönyve* II. 1959. 73–89.

1986a Őfelsége kállói végháza, 1570–1610. *Szabolcs-Szatmári Szemle* XXI. 2. 168–178.

1986b Őfelsége kállói végháza, 1570–1610. [2. rész] *Szabolcs-Szatmári Szemle* XXI. 3. 294–306.

KRÚDY Gyula

1961 *Andráscsik örököse.* In Barta András (szerk.): *Mákvirágok kertje. Öt kisregény.* 6–154. Budapest: Magvető Könyvkiadó.

1961 *Valakit elvisz az ördög.* In Barta András (szerk.): *Mákvirágok kertje. Öt kisregény.* 589–717. Budapest: Magvető Könyvkiadó.

1971 Egy új cigánybáró. In Krúdy Zsuzsa (szerk.): *Pesten lakott egy fuvolás.* 99–112. Budapest: Zeneműkiadó.

1977 A megye özvegye. In Barta András (szerk.): *Pókhálós palackok. Válogatott elbeszélések 1894–1908.* 277–281. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó. /Krúdy Gyula művei/

1982 Aranykeblű Kecseginé kállai kettőse. In Barta András (szerk.): *Váci utcai hölgytisztelet. Válogatott elbeszélések 1931–1933.* 178–181. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó. /Krúdy Gyula művei/

MAÁCSZ László

1970 Új alkotók, új jelenségek a néptáncművészetben. *Tánc tudományi Tanulmányok 1969–1970.* 55–77.

MARGALITS Ede, Dr.

1896 *Magyar közmondások és közmondásszerű szólások.* Budapest: Kókai Lajos.

- MARTIN György
 1979 „Hajdútánc” szócikk. In Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon* 2. 398–400. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 1984 Tánc és társadalom: a történeti táncnévadás típusai itthon és Európában. In Hofer Tamás (szerk.): *Történeti antropológia*. 152–164. Budapest: MTA Néprajzi Kutató Csoport.
- MIKSZÁTH Kálmán
 1958 A lutri. In Bisztray Gyula – Király István (szerk.): *Regények és nagyobb elbeszélések I. 1871–1877*. 71–115. Budapest: Akadémiai Kiadó. /Mikszáth Kálmán összes művei/
- MÓRICZ Zsigmond
 1979 *Kivilágos kivríradtig*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó. /Olcsó könyvtár/ 2. kiadás.
- MUNKÁCSI Bernát
 1881 Magyar elemek a déli szláv nyelvekben. *Nyelvtudományi Közlemények* 17. kötet, 1. füzet, 66–126.
- NAGY Zoltán, dr. – LAKAT Erika (szerk.)
 2002 *Három a tánc! Magyarországi táncbrázolások 1686–1940. Three is the dance! Hungarian Dance Representations in 1686–1940*. Székesfehérvár: Városi Képtár – Deák Gyűjtemény.
- NYÁRÁDY Mihály
 1969 A nagykállóiak „kállai kettős” tánca. *Szabolcs-Szatmári Szemle* IV. 3. 23–56.
- PAKSA Katalin
 2011a A „Kállai kettős” dallamai a néphagyományban és a színpadon. *Zenatudományi Dolgozatok 2010*. 299–323.
- PAKSA Katalin (szerk.)
 2011b *Népdaltípusok 7*. Budapest: Balassi Kiadó. /Magyar Népzene Tára XII./ Pallas
- 1896 *A Pallas Nagy Lexikona* XII. Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság.
- PÁLFI Csaba
 1970 A Gyöngyösbokréta története. *Táncstudományi Tanulmányok 1969–1970*. 115–161.
- PESOVÁR Ernő
 1979 „Kállai kettős” szócikk. In Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon* 2. 726. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 2003a *Táncagyományunk történeti rétegei. A magyar néptánc története*. Szombathely: Berzsenyi Dániel Főiskola.
- 2003b *A magyar tánc történet évszázadai. Írott és képi források*. Budapest: Hagyományok Háza.

PESOVÁR Ferenc

- 1980 „Kontratánc” szócikk. In Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon* 3. 256. Budapest: Akadémiai Kiadó.

PINTÉR Jenő

- 1931 *Magyar irodalomtörténet IV. A magyar irodalom a XVIII. században.* Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság.

PR. J. [Prém József]

- 1870 Pesti levél. *Székely Hírlap. Politikai s vegyestartalmu közlöny.* II. 13. 49–50. [Maros-Vásárhely]

RATKÓ Lujza

- 1996 „*Nem úgy van most, mint vót régen...*” *A tánc mint tradíció a nyírségi paraszti kultúrában.* Nyíregyháza–Sóstófürdő: Sóstói Múzeumfalu Baráti Köre.

- 2007 „Azért jöttem ide karikázni...” A nagyböjti karikázó tartalmi elemzése. In Barna Gábor – Csonka-Takács Eszter – Varga Sándor (szerk.): *Tánc-hagyomány: átadás és átvétel. Tanulmányok Felföldi László köszöntésére. Dance: Tradition and Transmission. Festschrift for László Felföldi.* 43–52. Szeged: Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék.

RÉTHEI Prikkel Marián

- 1906 A magyar táncnyelv. *Magyar Nyelv* II. 3–16., 59–69.

- 1924 *A magyarság táncai.* Budapest: Studium (reprint). /A Magyar Néprajzi Társaság könyvtára 1./

Révai

- 1914 *Révai Nagy Lexikona* XI. Budapest: Révai Testvérek Irodalmi Intézet Részvénytársaság.

SZABÓ Antal

- 1924a Harminc év előtti felvilágosítások a „Kállai hóhér”-ről, „Kállai egyes”-ről és „Kállai kettős”-ről. (1.) *Nyírvidék* XLV. 23. (január 27.) 3.

- 1924b Harminc év előtti felvilágosítások a „Kállai hóhér”-ről, „Kállai egyes”-ről és „Kállai kettős”-ről. (2.) *Nyírvidék* XLV. 25. (január 30.) 3.

- 1924c Harminc év előtti felvilágosítások a „Kállai hóhér”-ről, „Kállai egyes”-ről és „Kállai kettős”-ről. (3.) *Nyírvidék* XLV. 28. (február 2.) 3–4.

- 1924d Harminc év előtti felvilágosítások a „Kállai hóhér”-ről, „Kállai egyes”-ről és „Kállai kettős”-ről. (4.) *Nyírvidék* XLV. 32. (február 8.) 3.

- 1934 A Kállai Kettős koreográfiai életrekeltője: Szabó Antal. *Nyírvidék – Szabolcsi Hírlap* II. 214. (szeptember 21.) 2.

SZÉKELY György (főszerk.)

- 1994 „Mazzantini Lajos” szócikk. In *Magyar Színházművészeti Lexikon.* 498. Budapest: Akadémiai Kiadó.

SZILÁGYI Zsolt

- 1990 *Nagykálló táncéletről – a Kállai Kettős.* Szakdolgozat. Középfokú néptáncoktatói tanfolyam, Budapest. Gépirat.

TARI Lujza

1982 Hangszeres népzene kutatásunk első szakasza. *Ethnographia* XCIII. 4. 573–585.

VÁMSZER Géza – BÁNDY Mária

1937 *Székelly táncok*. Kolozsvár: Szerzői kiadás.

VOLLY István

1957 *Szól a figemadár. 150 népdal Szabolcs-Szatmár-Bereg megyéből és 3 nemzeti dal*. Nyíregyháza: Szabolcs-Szatmár megyei Tanács Művelődésügyi Osztálya. /Szabolcsi nevelők könyvtára 3. füzet/

1986 Kiáltás a kállói kállai kettősért. *Szabolcs-Szatmári Szemle* XXI. 2. 201–206.

Melléklet

I. Felülről fúj az őszi szél

Tempo giusto moderato. *Lassú tánc.*

Nagykálló, 1934. Volly I.

$\text{♩} = 116-120$



Nő: Fe - lül-ről fúj az ő - szi szél,



Zö - rög a fán a fa - le - vél...



U - gyan ba-bám, ho - vá let - tél?



Már két es - te el nem jöt - tél!



Nő: Hm, hm, hm, hm, hm!
Férfi: (Ja - ti - ta - ti - tom!

Hm, hm, hm, hm, hm!
Ja - ti - ta - ti - tom!)

(Férfi közbekiált: Ha te úgy, én is úgy!)

2.

Nő: Már két este el nem jöttél,
Talán a verembe estél?

Férfi: Nem estem én a verembe,
Véled estem szerelembé!

Hm, hm, hm, hm, hm! Hm, hm, hm, hm, hm!

3.

Férfi: Véled estem szerelembé,
Tudod, kedves vagy szívembé'!

Nő: De te engem nem szeretted,
(Férfi közbekiált: Dehogynem, nagyon is!)

Éppen csak hogy kecsegtetted!
Hm, hm, hm, hm, hm! Hm, hm, hm, hm, hm!

4.

Nő: Ugyan mondd meg, mit gondoltál,
Mikor vélem elindultál?

Férfi: Nem gondoltam én egyebet,
Kapok csókot, nem csak egyet!

Hm, hm, hm, hm, hm! Hm, hm, hm, hm, hm!

5.

Nő: Tegnap este mentem lesbe,
Valaki ült az öledbe'!

Férfi: Akárki ült az ölembé',
(*Nő* közbekiált: Hogy szerettem, mégis
megcsalt!)

Csak te voltál az eszembe'!

Hm, hm, hm, hm, hm! Hm, hm, hm, hm, hm!

6.

Nő: Csalfa voltál, az is maradsz,
Csak magadra haragítasz!
Pedig könnyen vigasztalhatsz,
Ha megölelsz, megcsókolgatsz!

Hm, hm, hm, hm, hm! Hm, hm, hm, hm, hm!

7.

Férfi: Még fittyet hány nékem lelkem,
Amióta üres zsebem!
Még elfordul tőlem, kincsem,
Pedig ő tart a bilincsen!

Hm, hm, hm, hm, hm! Hm, hm, hm, hm, hm!

8.

Férfi: Sem kötője, sem szoknyája,
Csak a sápadt két orcája,
Mégis csak azt mondogatja,
Szeret is, nem is, ihajla!

Hm, hm, hm, hm, hm! Hm, hm, hm, hm, hm!

9.

Nő: Ne gúnyolódj olyan hetykén,
Szeret nálad különb legény!

Férfi: Harag szülte, nem a szívem,
Bocsással meg, kedves kincsem!

Hm, hm, hm, hm, hm! Hm, hm, hm, hm, hm!

10.

Nő: Megbocsátok, kedves rózsám,
Ha hű maradsz mindig hozzám!

Férfi: A templomban szent esküvel
Kötnek össze életemmel!

Hm, hm, hm, hm, hm! Hm, hm, hm, hm, hm!

11.

Nő: Addig innen, rózsám, nem mégy,
Míg ez a gyertya el nem ég!

Férfi: A másik is mindjárt elég,
A szerelem mégsem elég!

Hm, hm, hm, hm, hm! Hm, hm, hm, hm, hm!

A 9–10. versszakot Szabó Antal nagykállói tanító írta. Volly 1957: 28–31. nyomán.
A kottákat Bíró István Ferenc készítette, akinek szívességét ezúton is köszönöm.

II. Kincsem, komámasszony

Tempo giusto. *Fris.*

Nagykálló, 1934. Volly I.

$\text{♩} = 132$

Kin - csem, ko - mám - asz - szo - sza - ro - sza - rossz - asz - szony,

Adj egy ma - rék len - cse - csé - re - csé - re - csen - csét,

Me - lyért ci - gány - asz - szo - sza - ro - sza - rossz - asz - szony

Mond - jon jó sze - ren - cse - csé - re - csé - re - csen - csét!

= 15"

2.

Ki sem merek menni-ni-ni-ni-ni-ni,
Kapum elébe kiállani-ni-ni-ni,
Mert még azt mondják, gya-gyá-ra-gyá-ra-gya-gyák,
Hogy a szerelem rabá-rabá-raba-bánt!

3.

Beteg vagyok én szö-szö-rö-szö-rö-szörnyen,
Meg is halok én kö-kö-nyö-kö-nyö-könnyen!
Érted, kedves rózsá-zsá-ra-zsá-ra-zsa-zsám
Elhervad az or-ca-cá-ra-cá-ra-ca-cám!

Volly 1957: 32–33. nyomán.

III. Nem vagyok én

Tempo giusto. *Friss.*

♩ = 126-138

Nagykálló, 1934. Volly I.



Nem va-gyok én sen-ki-nek sem a - dó - sa, a - dó - sa,



Él még az én fe - le - sé-gem é - des-any - ja,



é - des-ap - ja, meg an-nak az a - pó - sa, a - nyó - sa!



Eb fél, ku - tya fél, míg az i - pam, na - pam él!



Eb fél, ku - tya fél, míg az i - pam, na - pam él!

Volly 1957: 34. nyomán.