

"Nekem ez a kedvenc
lemezem, bocsánatot kérek." -
Autentikusságkonceptiók
vizsgálata a táncházmozgalom
vonós zenészeinek körében.

Tartalom

A téma meghatározása és a kutatás motivációi	1
Táncházmozgalom, táncház	2
Célkitűzés	2
Módszerek, források, elméleti keretek	3
Az autentikusság fogalma mögött rejlő funkciók	4
A hagyományörzés módjai	11
A vonós népzene mint örökség	12
Gondolatok a terepnaplóból.....	14
Konklúzió és válaszkísérletek.....	15
Új hipotézis.....	16
Egyéb célkitűzések és a téma további lehetőségei.....	17
Irodalomjegyzék:.....	17

A téma meghatározása és a kutatás motivációi

Kutatásomat a táncházakban muzsikáló, hivatásos és nem hivatásos, vonós népzeneészek körében végeztem.¹ Érdeklődésem középpontjában az autentikussággal kapcsolatos diskurzus áll: a táncházmozgalom számára ez a többletjelentésekkel felruházott fogalom szolgál mérceként – bizonyos esetekben minőségjelzőként - az archív népzenei felvételek, napjainkban készített népzenei adaptációk vagy színpadi műsorok értékeléseinek kapcsán. Lehet fogódzó, segíthet meghatározni, milyen zenei ízlést képvisel ez a csoport, illetve azt is, hogy mi nem fér bele ebbe az ízlésbe. Ugyanakkor az autentikusság fogalma betekintést nyújthat abba is, hogy honnan ered és mire szolgálhat ez a koncepció. Az autentikusságról való gondolkodás vitákat inspirál a zenészek körében, laikus és tudományos igénnyel egyaránt, úgy formális, mint informális kontextusban, hivatalos én nem hivatalos fórumokon. A téma relevanciáját mutatja, hogy a zenészekkel folytatott beszélgetéseim során spontán módon is előjött, az erről való társalgást több esetben is beszélgetőtársaim kezdeményezték – így néhány zenésztársam véletlenszerűen vált egyben adatközlőmmé is.

¹ A továbbiakban a következő elnevezéseket használom még: táncházzenész, népzeneész, táncházas zenész.

A témaválasztáshoz személyes érdeklődésem vezetett. A táncmuzika évek óta az életem része, alap- és középfokon tanultam népzene, s ez az érdeklődés vezetett a néprajz szak felé is. Az autentikusság fogalmával először tanuló- és gyakorló zenészként találkoztam: népzenei növendékként meg kellett felelnem annak a követelménynek, hogy az archív felvételek alapján elsajátított különböző zenei anyagokat „hiteles”, „autentikus” tolmácsolásban adjam vissza. Mégis azzal kellett szembesülnöm, hogy a hitelességet illetően nincsen egységes konszenzus, sokkal inkább egy diskurzus folyik, aminek a hangszerjáték is lehet egy eszköze. Érdeklődésem egyetemi hallgatóként is megmaradt, s ezzel a kutatással új perspektívából szeretném megközelíteni és kiegészíteni kezdetben zenészként szerzett tapasztalataimat. Számomra azért bizonyult érdekesnek az autentikusságkonceptiók vizsgálata, mert e központi fogalmat, éppen reflektálatlanságából fakadóan, sokszínű értelmezések és viszonyulások jellemzik.

Táncmozgalom, tánc

A táncmozgalom mint közösség (ellenkultúra, szubkultúra, stb.) többen és többféleképpen meghatározták már, az e téren való állásfoglalás nem célja e dolgozatnak. A táncmozgalom mint kontextus ismertetéséhez – kutatási eredményeim bemutatása előtt – egy rövid összefoglalót szeretnék nyújtani. A táncmozgalom születése az 1970-es évek elejére datálható, az első tánc 1972-ben rendezték meg Budapesten. A táncmozgalom célja egy olyan alternatív közösségi, táncos szórakozási forma létrehozása volt, ami az „autentikus” népzene és néptáncot helyezte középpontba, az események a falusi táncok mintájára hivatottak lezajlani. Feladatom ennek a kulcsfogalomnak a vizsgálata a dolgozatomban. A táncokban szinte elengedhetetlen az élő zene, amit hivatásos vagy nem hivatásos zenészek szolgáltatnak, nagyrészüket vonós zenész. A tánc szerepeket, fogalmakat és ezek jelentéshalmazát a dolgozatom további részeiben bővebben kifejtem.

Célkitűzés

A turizmus, muzeológia vagy a kulturális örökség irodalma foglalkozott már az autenticitással kapcsolatos kérdésekkel. Ebben a dolgozatban ezek a témák nyújtottak számomra fogódzót, s ezeken keresztül most rendszerezem és értelmezési keretbe helyezem mindazt az anyagot, amit

eddig összegyűjtöttem. Munkámban egy folyamatában lévő kutatás jelenlegi eredményét igyekszem összegezni és bemutatni.

Módszerek, források, elméleti keretek

Kutatásom kezdetén problémába ütköztem a terep komplexitása miatt: a táncházmozgalom vonós zenészeinek összessége nem volt értelmezhető zárt, jól körülhatárolható és koherens terepként. Olyan módszert kellett találnom, amivel össze tudom fésülni a fogalomorientált, több helyszínen, eltérő korosztályokat, nemeket, társadalmi helyzeteket és szerepeket megszólaltató kutatásom eddigi eredményeit. Kutatásomat kiegészítettem oktatási segédanyagok és népzenei felvételek tanulmányozásával, felhasználtam internetes cikkeket, és további terveim között szerepel a diskurzus internetes fórumokon (pl.: Facebook csoportok) való követése, kutatása is. Ezek összességét George Marcus tanulmányának² segítségével többszinterű terepként értelmezem.³ A választást nem csak a különböző helyszíneken végzett terepmunka és az eltérő médiumokban megjelent adatok gyűjtése indokolja: a helyes értelmezéshez nem hagyhattam figyelmen kívül a táncházmozgalommal szorosan összefüggő, azzal mára összenőtt vagy azt támogató intézmények (oktatási intézmények, rendezvényközpontok, stb.) hatását sem, illetve a táncházmozgalmat mint nagyobb kontextust, amiben különösen fontosnak tartom a táncosok megrendelői igényeihez, táncházas trendekhez való igazodást is a zenészek részéről.

Marcus a többszinterű terep megkonstruálására a következő lehetséges módokat javasolja: 1. Az emberek követése, 2. A dolgok követése, 3. A metafora követése, 4. A cselekmény, történet vagy allegória követése, 5. Az életút vagy biográfia követése, 6. A konfliktus követése, illetve 7. A stratégiai szempontból egy színterűvé alakított terep.⁴ Témám megragadására leginkább alkalmasnak a 3. mód bizonyult, azaz a metaforát követtem („Follow the Metaphor”). Ez a módszer nyújt lehetőséget az olyan lokációk összefűzésére, melyekben a leginkább közös elemek a gondolkodásmódokon keresztül ragadhatóak meg. Azaz amikor a kutatás tárgya

²Marcus, George E. 1995.

³ A multi-sited ethnography magyar fordításai közül a többszinterű etnográfia megnevezést használom.

⁴ Marcus, George E. 1995. 105-112.

diskurzusokon keresztül nyilvánul meg, akkor a terep jelek, szimbólumok, metaforák mentén válik megfoghatóvá.⁵

Adataimat tehát interjúzás, táncházakban és népzenei táborokban való részvétel, a táncházmozgalom hivatalos és nem hivatalos fórumainak (folkMAGazing, közösségi média, folkkocsmák) vizsgálata, és az oktatási segédanyagok (kották, kiadványok), illetve népzenei felvételek elemzése során gyűjtöttem össze. Kutatásom terepei a következők voltak: Szegeden a Fonó Klub Szeged által megrendezett táncházakban és koncerteken voltam jelen, részt vettem az Üllési Folkműhely „tavaszi népzenei táborának” oktatásán hangszeres tanulóként és táncházain elsősorban megfigyelőként, illetve a budapesti Hunnia bisztró egy táncházában is folytattam a kutatásomat. Az említett helyszínek mindegyikén interjúk is készültek. Kutatásomat hamarosan kiegészítem egy moldvai magyar iskola népzene- és néptáncoktatásán gyűjtött adataimmal, ezek azonban még feldolgozás alatt állnak. Interjúalanyaim a népzenei tábor oktatói, a táncházak aktív vagy passzív résztvevői (a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem hallgatói), illetve egy koncertező, több műfajban - köztük népzeneben - alkotó zenekar frontembere. Megfigyeléseim során a zenészek játékmódját hallgattam, az egymással és a táncosokkal való zenélés alatti kommunikációt, a repertoárok alkalmazását, a táncosok illetve a nem táncoló hallgatóság vélt vagy valós igényeihez való alkalmazkodást figyeltem.

Az autentikusság fogalma mögött rejlő funkciók

Kutatásom alatt nem volt célom a vonós népzeneészek által használt autentikusságfogalom definiálása. Sokkal inkább arra voltam kíváncsi, hogy miért, milyen okokból használják ezt a fogalmat, mire szolgál és milyen szerepet játszik a táncházas zenészek gondolkodásában, illetve játékmódjában. Az autentikusságkonceptiók mögötti funkciókat – a kutatás jelen pillanatáig összegyűlt adataim alapján - három nagy csoportba soroltam.

1. Az „autentikus” és a „revival”⁶ elkülönítése

⁵ Marcus, George E. 1995. 108.

⁶ Ezt a kifejezést étikus és émikus megnevezésként alkalmazva is adatoltam kutatásom során, ezért a továbbiakban erre fogok hivatkozni. A revival kifejezés továbbá utal a zenészek autentikussághoz való

„Mert hogy én nem vagyok az eredeti és nem is szabad azt képzelni meg hazudni, hanem... ez van. Viszont akkor mér' ne.”⁷ – nyilatkozta egyik informátorom, amikor egy általa készített zenei összeállításról kérdeztem, amelyben egymás után több primás játékát idézi. Interjúim, megfigyeléseim azt mutatták, hogy a táncházenészek markánsan elkülönítve beszélnek a „revival” felvételekről és az „eredeti felvételekről”⁸, illetve magukról mint hagyományőrző, revival zenészekről, illetve az „eredeti” közegekről, amit a hagyományőrökkel szemben „autentikusság” jellemez.⁹ Ebben a fejezetben az autenticitást abban az értelmében elemzem, ami a „revivallal” szemben jelenthet hitelest, eredetit.

Erik Cohen és Scott A. Cohen közös tanulmányukban kifejtik, hogy a hiteles nem hitelestől való elkülönítése két elv szerint történhet: “othering” vagy “traditionalizing”.¹⁰ Míg az „othering” a másságot, addig a „traditionalizing” a hagyományosságot hangsúlyozza. A tradicionális jellemző kifejezésére az „autentikus” szó csak egy a sok közül: autentikus tér, idő és előadó hármassága alkot egy koncepciót, azaz az ideálisan autentikus zene minél régebbi, s előadója lehetőleg „helyi”, aki a lokális ízlést kitanulva minél hűbben képes reprezentálni faluja kultúráját. Adatközlőm így fogalmazott: *„Szerintem egyrészt meghatározza [a hitelességet] az, hogy ki játszik. Mert általában' ismerjük, hogy... teljesen fiatal, soha nem hallott, huszadrangú zenész, hát az nem biztos, hogy eredetinek számít, de aki tényleg ott született, ott muzsikál az adott helyen, az legyen akár magyarországi, akár erdélyi, akár felvidéki, akár más... (...) az hitelesnek számít. Szerintem.”*¹¹ Ez a hozzáállás azonban nem egyszerűen a zene távoli, egzotikus múltba és térbe való helyezését jelenti – az emellett való állásfoglalás nagy általánosítás volna. A táncházenészek tisztában vannak a „hiteles” zenészek kiszolgáló szerepéből adódó, a zene közösségi igényeket kiszolgáló jellegével is, és sokak érdeklődnek, művelik magukat a zene történelmi-társadalmi beágyazottságával kapcsolatban.

viszonyára is, magában hordozza a hagyományőrző attitűdöt. A zenészek az „adatközlő” ellentétéként is használják.

⁷ Interjú részlet: 47 éves, férfi, népzenei tábor oktatója. Az interjúk részleteit a könnyebb olvashatóság kedvéért és a beazonosíthatóság elkerülésének érdekében a dolgozat szövegében kisebb, a mondanivalót lehetőség szerint nem torzító szerkesztésekkel közlöm.

⁸ Informátoraim így hivatkoztak a vonós népzene elsajátításához referenciaként használt, példaértékűnek tartott archív népzenei felvételekre.

⁹ Dolgozatomban csak a „revival” zenészek körében kutattam. Ennek nem a mesterséges széttagolásban rejlik az oka, „A vonós népzene mint örökség” c. fejezetben lesz szó a hagyományőrző szerepek e tagolásra való hatásáról, a „revival” és „adatközlő” közötti választóvonal elmosódásáról. Kutatásom során egyszerűen nem volt lehetőségem „adatközlőkkel” interjúzni.

¹⁰ Cohen, Erik – Cohen, Scott A. 2012. 7.

¹¹ Interjú részlet: 74 éves, nő, népzenei tábor oktatója.

E koncepció pontosabb leírásának érdekében a következőkben bevezetem azokat a fogalmakat, amelyeket a táncházzenészek ebben a kontextusban használnak, ezáltal a dolgozat további bekezdéseiben is egyszerűbbé válhat majd az egzaktabb fogalmazás. Fontosnak tartom az eredeti terminológiák megtartását a pontosabb leírás érdekében, és úgy gondolom, hogy egyik sem érthető meg teljesen az azonos fogalomkörbe tartozó további elemek ismerete nélkül.

A „revival” közeg ebben az értelmezésben az a színtér, ahol az autentikus népzene tovább élhet, a népzenei gyakorlatok ma ezt a csoportot jellemzi. Feltételezésem szerint a népzene e kontextusváltása eredményezi az „eredeti” és a „revival” környezet elkülönítését, amit a táncházmozgalom előszeretettel hangsúlyoz és szem előtt tart.¹² Ebből a kettősségből adódik az előadók személyére, a népzenei felvételekre vagy éppen a hangszerjátékokra használt autentikusságfogalmak sokszínűsége és elválasztó jellege. Az autentikusságot jelző következő fogalmaknak tehát egymással való relációjukban van értelmük.

Az előadók, azaz a zenészek alapvetően két kategóriába sorolhatók: a „revival” vagy táncházzenész és az „adatközlő”¹³ zenész. Ez a tagolás többnyire a táncházas zenészek koncepciójában tudatos, erről árulkodik az alábbi szövegrészlet: *„Szerintem két dolgot kell mindenképpen szétválasztanunk, már a kiinduláskor. (...) Ez pedig a hagyományörzők – közkeletű kifejezéssel adatközlők –, illetve a „mi fajtánk”, a táncházasok, a revival szereplőinek helyzete, viszonyulása a kérdéshez”*¹⁴. Mivel az „adatközlő” személye összekapcsolódik falujával, a „beleszületés” elve alapján autentikus egy táncházzenész – ebben a relációban – eredendően nem lehet. Az „adatközlő” és az általa képviselt tájegység vagy falu, település összefonódása tetten érhető a népzenei kiadványok megszerkesztésében. Az általam vizsgált oktatási segédanyagok egy-egy tájegység zenéjét egy azt jól reprezentáló zenész egyéniség repertoárján keresztül mutatják be. Előszavaikban szerepel mind a település néprajzáról, történelméről, társadalmáról, mind az „adatközlő” életrajzáról, munkásságáról, társadalmi szerepéről egy-egy ismertető.¹⁵ E kiadványok elemzését azért tartottam fontosnak, mert a vonós népzene oktatásának szempontjából releváns, általánosan ismert kötetekről van szó; ismeretük követelményként szerepel a közép- és felsőfokú népzenei tanterveiben, felvételi követelményeiben, koncertvizsgáin, és népzenei táborok oktatási anyagában.

¹² Interjúim során informátoraim előszeretettel hangsúlyozták, hogy ők nem „adatközlők”. Feltételezéseim szerint ezt azért említhették többen is, mert az autentikusságról – a táncházzenészek koncepciója szerint – nem az „autentikus” előadóktól érdeklődtem, ezért ezt ellentmondásként érezhették.

¹³ Dolgozatomban a továbbiakban ezt a kifejezést használom.

¹⁴ Mohácsy Albert – Sándor Ildikó, 2006. 52.

¹⁵ Népzenei Füzetek sorozat vonós népzenei lejegyzéseket tartalmazó kötetei.

A tagoltság a „revival” és az „adatközlő” zenész szerepvállalásán és presztízsén is megmutatkozik. Az „adatközlő” az, aki az „eredeti” tudás birtokában van, akitől lehet tanulni, példaképként szolgál a tudatosan hagyományőrző, „revival” zenészek számára. Az „eredeti” tudás értékét illusztrálja a következő idézet: *„...lehetek-e olyan és akkora példakép a tanítványaim számára, mint akiket én a magaménak mondhatok? A válasz: egyértelmű nem. Sajnos.”* - nyilatkozta „adatközlő” mestereiről egy vonós zenét oktató táncmuzsikus.

Kitüntetett szerepe van így a ma még élő, „adatközlő” zenészeknek. A táncmozgalom a ma élő, a mozgalomban aktívan részt vevő „adatközlő” zenészekhez való viszonyulását Székely Anna adatközlő-kultusznak nevezi.¹⁶ Ez is jól mutatja, hogy az „adatközlők” személye és szerepvállalása kiemelten fontos: tanulmánya szerint az „adatközlők” jelenléte hitelesíthet egy népzene- vagy néptánc-tábort.

*„Mi legfeljebb – mivel nem beleszületünk [mint az „adatközlők”] – egy egészen más módszer szerint, tudatosan kerülhetünk közel annak [a zenélési módnak] elemeihez, gyakorlatához. A feladatunk is más – már amennyiben többre vágyunk, mint egyszerűen felhasználónak, user-nek lenni (amivel egyébként persze nincsen semmi baj). Ez pedig szerintem a közvetítés.”*¹⁷ - olvashatjuk egy táncmuzsikussal készült interjúban a folkMAGazin hasábjain. A „revival” zenész szerepe ebben a relációban a zenei tudás minél hitelesebb elsajátítása, s a kellő távolság megtartása: ő nem „eredeti”, viszont hitelesen megtanulta, így közvetítheti a népzeneét annak minél autentikusabb valójában. Mikor egyik zenész barátomat a vele készített interjú után adatközlőnek neveztem, kissé értetlenkedve fogadta a kijelentésemet.

Lényegesnek tartom még az „eredeti felvétel”¹⁸ fogalmát is: ide tartoznak a zene- és táncfolklorisztika kutatóinak archív felvételei, illetve a táncmozgalom zenészeinek népzenei gyűjtései. Az utóbbi kategóriába sorolható filmek, hanganyagok zöme már kifejezetten a mozgalom számára készült, így a gyűjtők szándéka volt az ezeken szereplő „adatközlő” zenészeket, a zenészek kezét, játéktechnikáját minél jobb minőségben, jól láthatóan, hallhatóan megörökíteni. Érdekesség, hogy a táncmuzsikások által készített egyes filmekben a „közreműködő”

¹⁶ Székely Anna 2017. 51.

¹⁷ Mohácsy Albert – Sándor Ildikó, 2006. 52.

¹⁸ A továbbiakban ezt a terminust is így használom.

(azaz az „eredeti” zenekar valamelyik tagját helyettesítve a filmen muzsikáló táncmuzsikus zenész) a kamera látószögén kívül áll, utalva arra, hogy a felvételen az „adatközlő” a lényeg.¹⁹

2. Önmeghatározás

Az autentikusság fogalma - mint e csoportkultúra zenéjének legfontosabb jellemzője - segítséget nyújthat a népzenei identitás meghatározásában is. Ez a fogalom határozza meg leginkább, milyen módon nyúlnak a táncmuzsikus zenészek a népzenehez. Az autentikusság ebben a kontextusban általában valami mással szemben nyert értelmet. *„Még egyszer mondom, a feldolgozásokkal nincs semmi baj, csak ne keverjük össze a dolgokat.”*²⁰ – azaz az autentikusságkonceptciónak része az is, hogy az „eredeti felvétel” milyen interpretációban hangzik el egy revival zenésztől.²¹ Ez a fajta öndefiníció természetesen a fogalmak összemosását eredményezi: előkerül az etnikum, a társadalmi réteg, a műfaj és az azokra terhelt értéktársítások. A továbbiakban néhány példával illusztrálom, hogy hogyan jellemzik a népzenei zenészek azt, ami az általuk képviselt autentikus népzenebe már nem fér bele, vagy azzal szembeállítható.

Az egyik adatközlő ízlésének a „városias stílus” például már nem felelt meg: *„Utána meg, akiket ismerünk, ott is elkezdtek bonyolultabb harmóniakat használni, másképpen hegedülni, akkor erősítővel, „piköppel” játszottak, már megváltozott a hegedülésük, mert akkor nem kellett annyira nyomni [a vonót a húrhoz]... Hát ott is, egy kalotaszegin belül is megvan az, hogy melyiket szeretem.”*²² Fontosnak tartom kiemelni, hogy ez a vélemény „adatközlő” zenészek játékáról hangzott el. Szintén ebben a beszélgetésben került elő a magyar nóta mint elkülönítendő műfaj: *„Azért mondjuk ez az erdélyi zene, ami magyar nóták után megcsapta [a fülem]... Ez az isteni szikra. Utána már nem bírtam róla elmozdulni. És ha magyar nóta megy a rádióba’ vagy TV-be’, akkor elkapcsolom. Mer’ az nem érdekel, vagy nem tetszik, na.”*²³

¹⁹ Példák: <https://www.youtube.com/watch?v=6mctxyLrEvs&t=1188s>, <https://www.youtube.com/watch?v=6mctxyLrEvs&t=1188s>. Az első felvételen a bőgős, a másodikon a hegedűs és a brácsás van levágva a felvételtől.

²⁰ Mohácsy Albert – Sándor Ildikó, 2006. 53.

²¹ A „feldolgozás” itt ellentétben áll az autentikus interpretációval: a népzene egy feldolgozásban nem akar az „eredeti felvételekre” hasonlítani, ellentétben az autentikus interpretációval. Ha a táncmuzsikus zenészek autentikus interpretációban megnyilvánuló hagyományőrzését „kemény” hagyományőrzésnek nevezzük, akkor a „lágynak” a népzenei feldolgozások számítanak (a „lágynak” és „kemény” hagyományőrzésről a későbbiekben bővebben írok majd).

²² Interjú részlet: 65 éves, férfi, népzenei tábor oktatója.

²³ Interjú részlet: 65 éves, férfi, népzenei tábor oktatója.

Szintén a magyar_nótákkal szemben fogalmazta meg az autentikusságot egy másik informátorom, amikor arról mesélt, hogy az autentikusságra való tekintet nélkül mindenfélét játszottak egy mulatságban, beleértve magyar nótákat is.²⁴

A műfaj határán mozgó adatközlő is az autentikusságra hivatkozva határozta meg, hogy mivel foglalkozik: *„Én mindig egy kicsit a partvonalról nézem, mer’ én nem akarok autentikusan muzsikálni semmit se. Mer’ nem én vagyok.”* Mégis tudott valamennyit mesélni ritkábbnak számító tánc házas élményeiről: *„De azért voltak szép pillanatok az életemben... Hogy a Czilika Gyuszi, a Salamon Bea, meg egy válogatott zenekar, Gyuszinak a zenekarába hajnaliztam Jászberénybe’ négy órán keresztül éjszaka.”*²⁵

Ugyanebben a beszélgetésben került elő az etnikumhoz köthető autentikusságkritika: *Akkor nagyon szeretem a kis “Neti” Sanyinak a lemezét, bár arra azt mondják, hogy román frazírral muzsikál... Ő egy lemezt csinált, a Szegeletet, a Sanyi bácsinak a fia...²⁶ és a Szegelet nekem meg viszont abszolút a kedvenc lemezem, bocsánatot kérek. Tehát ez van.”*²⁷

3. Szelekció, hitelesítés

E funkció leginkább az „eredeti” felvételekről való tanulás vagy a színpadi előadások kontextusában tud kibontakozni. Mindkettő esetben az „eredeti”, archív felvételeken hallottak minél pontosabb visszaadása a követelmény. „A tanteremben nem lehet annyival elintézni a dolgokat, mint esetleg a színpadon, hogy „ezt én így játszom, és kész”, hiszen az eredeti felvétel a mérce.”²⁸ Az archív felvételekhez hasonlítva határozható meg, mennyire hiteles a revival előadás: *„Tehát olyat is szoktunk csinálni – tanításkor is, gyakorláskor is, tanítványokkal is – hogy felvesszük, amit éppen csinálunk, és utána adom is a felvételt, hogy „jövő hétig hallgassátok vissza, pontosan fogjátok hallani, hogy mi nem jó, mi miért nem jó”. Össze tudod hasonlítani az eredetivel.”*²⁹

²⁴ Terepnapló: 19 éves, nő, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem hallgatója.

²⁵ Interjú részlet: 54 éves, férfi, zenész. Czilika Gyuszi a tánc házmozgalom népszerű „adatközlő” primása volt.

²⁶ „Neti” Sanyi a tánc házmozgalom népszerű adatközlő primása, szerepe kulcsfontosságú az „autentikus” kalotaszegi hegedülés meghatározásában. Fia, a lemezen szereplő „Kis Neti” Sanyi játéka már kisebb mértékben eltér apjától, erre utal az interjúrészletben a „román frazír” kifejezés. Ebből és a generációs különbségből adódóan értékelheti informátorom „Kis Neti” játékmódját kevésbé „autentikusnak”.

²⁷ Interjú részlet: 54 éves, férfi, zenész.

²⁸ Mohácsy Albert – Sándor Ildikó, 2006. 52.

²⁹ Interjú részlet: 47 éves, férfi, népzenei tábor oktatója.

Véleményem szerint éppen a felvételekről való tanulás eredményezheti az autentikusság objektív szemléletét, és annak kritikáját is. Egy zeneakadémista hallgató például egyszer arról panaszkodott, hogy a felvételen hallható anyagot „szóról szóra” kérték tőle vissza, hiányolva az improvizációnak, a kreativitásnak megadható teret. Más adatközlőm szerint, aki sokévi tanári pályafutást tudhat maga mögött, a másolás csak az első lépés. *„De ott van a felvétel, ahol milliószor visszakérdezheted, sokkal többször, mint életbe’, ott nem tudod megcsinálni. Jó, mindig ugyanazt mondja, de ha megtanulod... Minden másoláson múlik. Először meg kell tanulni, és akkor utána... Nem tudsz beszélni és akkor szavalni akarsz? Először meg kell tanulni beszélni, s aztán utána szavalhatsz.”*³⁰

Még inkább hiteles lesz a tanult zenei anyag, ha a tanítvány kipróbálja azt tánc alatt is. *„Megtanulod annyira, hogy magabiztos vagy, bátran tudod játszani, akkor utána már ki lehet próbálni tánc alá és akkor az ember megint még hozzátanul valamit. Ahhoz meg az van, hogy először is meg kell tanulnod magát a zenei részét, és akkor el kell menni olyan helyre is, ahol erre táncolnak, és akkor a zenei részének azt a részét, hogy ez tánczene és mitől olyan, azt meg ott tudod próbálgatni, figyelni.”*³¹

A színpadi előadások esetében a hitelesítés joga a zsűri kezében van – ezt Erik Cohen és Scott A. Cohen terminusával „cool” hitelesítésnek nevezem.³² Wang terminológiájára hivatkozva a két szerző „cool” hitelesítést az objektív autenticitás személyes élményével felelteti meg. „Hot” hitelesítésnek tartom azt, amikor a táncművészek egymás előadását értékelve beszélnek autentikusságról (erről a jelenségről a következő fejezetben fogok bővebben írni): *„Ezeket ki kell tudni szűrni, vagyunk rá egy páran, úgy tűnik, van egyfajta közmegegyezés, táncművészeti közízlés.”*³³ A két szerző leírja, hogy a „hot” és „cool” módon történő hitelesítés közötti elsődleges különbség a hitelesítő személy vagy személyek között mutatkozik meg. A „cool” hitelesítés valamilyen autoritáshoz - többnyire egy szakértőhöz - köthető, aki személye hitelessége révén lesz szavahihető. A hitelesítésnek ebben az esetben valamilyen kritériumrendszernek megfelelően, „tényekre”, „bizonyítékokra” hivatkozva kell történnie. A hitelesség megállapítása után e jellemző statikus marad. A „cool” hitelesítés joga így egyben hatalmi, politikai kérdés is. A „hot” hitelesítés ezzel szemben egy lassú, ám dinamikus, öngerjesztő folyamat, aminek során a résztvevők, látogatók aktivitása határozza meg az adott

³⁰ Interjú részlet: 74 éves, nő, népzenei tábor oktatója.

³¹ Interjú részlet: 47 éves, férfi, népzenei tábor oktatója.

³² Cohen, Erik – Cohen, Scott A. 2012.

³³ Mohácsy Albert – Sándor Ildikó, 2006. 52.

turisztikai célpont, esemény autentikusságát. A hitelesítés ezen módja nem mentes az érzelmektől, hiszen szorosan összekapcsolódik a folyamatot létrehozó résztvevők identitásával, s elfogultsággal, a kívülről érkező kritikára való heves reakcióval jellemezhető. Érdekesnek tartom még az „eredeti felvételekkel” szembeni forráskritikát a táncmuzsikusok részéről, amelyet a hitelesítés mindkét módja jellemez. Azaz a hitelesítést nem csak önmagukra vonatkoztatva hajtják végre a zenészek, hanem megtörténik az „eredeti felvételek” autentikusságának felülvizsgálata is. Fontosnak tartom megemlíteni, hogy a zenészek hitelességre való törekvéséhez hozzátartozik, hogy igyekeznek kontextualizálni az általuk ismert „eredeti felvételeket”: „(...)mikor odamentek innen zenészek az ottani zenészekhez, kitették a magnót és akkor” *Marci, Imre bácsi, tessék ezt játszani, tessék azt játszani*”, olyankor *ők azt játszották, amiről úgy képzeltek, hogy a magyarországi azt akarja hallani. És ezér’ van az, hogy az ilyen palatkai gyűjtéseknek a kilencven százalékán ugyanazok a dolgok ismétlődnek.*”³⁴ Utóbb idézett zenész adatközlőm többször megfordult zenészként és gyűjtőként is ugyanannál a zenekarnál, s ő így fűzte hozzá kommentárját egy hangfelvételhez, érdekességgé: „*És hallod, amikor...kiáll az egyik hegedű. De csak – mit tudom én - 30 másodpercre, aztán visszaszáll, utána áll ki a másik. Aztán az egyik kontrás. És akkor beugrik a kép: odament valaki az üveggel meg a pohárral és miközbe’ muzsikáltak – ugyan nem állították le a zenét, de – töltöttek, akkor az egyik megitta hamar, megköszönte, állt vissza, jön a következő. És akkor lehet hallani, és tudod, hogy most ez történt.*”³⁵ Az eredeti felvételek minél részletesebben való értelmezése hozzájárul a hitelesebb tolmácsolás eléréséhez. „*Mer’ aki nagyon rááll egy zenére, az magán a zenén kívül is biztos, hogy egy csomó információt próbál összeszedgetni.*”³⁶ Az effajta tudás – többnyire szóbeli - átadását zenetáborokban tudtam dokumentálni.

A hagyományörzés módjai

Az autentikusságra törekvő zenélés gyakorlatát tekintve prekonceptióim voltak: ez az attitűd számomra a referencia felvételekhez való szigorú ragaszkodást sugallotta, de tapasztalataim szerint ennél összetettebb dologról van szó. A zenészeknek feladata megfelelni a közösségi

³⁴ Interjú részlet: 47 éves, férfi, népzenei tábor oktatója.

³⁵ Interjú részlet: 47 éves, férfi, népzenei tábor oktatója.

³⁶ Interjú részlet: 47 éves, férfi, népzenei tábor oktatója.

ízlés változó formáinak, ami nem írható le egyszerűen az archív, utánozni kívánt felvételek esztétikájával. Tapasztalataim szerint a táncházmozgalmon belül is eltérő ízlésvilágok találkoznak, ami kifejeződik az autentikusságról való gondolkodásmódokban is. Bár az autentikus játékmód a táncházas zenész számára inkább jelent „kemény hagyományőrzést”³⁷, mint „lágy hagyományőrzést”³⁸ – sőt, néhány beszélgetésem során érveltek is az utóbbi ellen – , az „eredeti felvételekhez” való ragaszkodást mindig kiegészíti a táncházas gyakorlat megengedőbb attitűdje: úgy is fogalmazhatnánk, hogy a táncházas gyakorlat „lágyítja” a „kemény” hagyományőrzést. A táncos - zenész gyakorlatban a hitelesség, eredetiség nem elég a használathoz. Ahogy a turista számára a turisztikai látványosságokra új jelentések rétegződnek,³⁹ úgy a táncos és a táncost kiszolgáló zenész is preferál, válogat, jelentést társít, s ezáltal trendeket követ és hoz létre, azaz “hot” módon hitelesítést nyer egy-egy archív felvétel, táncfilm, vagy saját maga által alkotott gyakorlat. Geertz gondolatait idézve a Cohen – Cohen tanulmány a következőképpen fogalmaz a “hot” hitelesítés jellegéről: a hit megerősíti a gyakorlatot, s a gyakorlat a hitet.⁴⁰ Egy beszélgetőtársam így fejezte ki aggodalmait: *„(...) még egy két fesztivál, meg TV műsor, meg koncertzenekar, aztán oda fogunk kilyukadni, hogy kiállsz valamit viszonylag hitelesen, jól eljátszani és senki nem fogja neked elhinni, hogy az úgy van. Mer’ eddig soha nem hallotta úgy.”*⁴¹ Az „autentikus” zenei anyagot tehát valamennyire mégis a közízléshez kell igazítani, vagy legalábbis nem mentes a közösség formáló erejétől. A különböző attitűdök szimultán jelen lehetnek és nem is zárják ki egymást. Szinte teljesen ellent mond a fentebb említett viszonyoknak az, hogy a táncházzenészek, ha tehetik, nem változtatnak a repertoárokra, lehetőség szerint nem vegyítik azokat, hanem inkább újakat tanulnak, s a trendek inkább a repertoárok szintjén valósulnak meg.

A vonós népzene mint örökség

³⁷Hofer Tamás Vitányi Ivánra hivatkozva „lágy” és „kemény” hagyományőrzésről ír. „Kemény” hagyományőrzés: Bartók és Kodály által propagált archaikusabb vonal. 1956 után a kemény hagyományőrzés az ellenzékiesség, az eltérő gondolkodás kifejezőeszköze.

³⁸ „Lágy” hagyományőrzés: a „történeti középosztály” korábbi magyar nótás, népszínműves népi kultúra képéhez áll közel. Szórakoztató, divatos, színpadon előadott műfajokban jelenik meg. Együttesek alakulnak erre a célra, az előadásai a középosztály megrendeléseire készülnek. A szocialista, a parasztság és a munkásosztály egységét hangsúlyozó nemzeti tömegkultúrát első sorban lágy hagyományőrzés jellemezte.

³⁹ Cohen-Cohen, 2012.

⁴⁰ Cohen-Cohen, 2012. 9.

⁴¹ Interjú részlet: 47 éves, férfi, népzenei tábor oktatója.

Ahogy a fentebbi példák szemléltetik, a hagyományőrző attitűd alapvetően szelektál, erről ír Kirshenblatt—Gimblett is⁴², David Lowenthal pedig már örökségalkotásról beszél. A táncházmozgalom hagyományőrző szándéka pedig élteti a hitelességre való igényt. Barbara Kirshenblatt-Gimblett ír arról, hogy az örökség megléte a modernitás sajátja, s az örökséggé nyilvánítás célja nem más, mint a múltó idő lelassítása a kulturális változások felett.⁴³ „A múlt és jelen összekapcsolásával sokak szerint ősrégi, töretlen hagyomány fenntartóivá válunk. Ez kitüntetett célja az örökségalkotásnak.” – írja David Lowenthal.⁴⁴ Hagyományőrzés a táncázás kontextusban „performance”-on⁴⁵ keresztül tud megvalósulni: szerepvállalása ez mind a „revival”, mind az „adatközlő” zenészeknek. Hagyományőrzés szempontjából szükség van arra, hogy a zenét, táncot újra és újra előadják: a repertoár testbe ágyazott tudás, ami az előadáson, cselekvésen keresztül nyilvánul meg, és ebben a formában is örökíthető tovább.⁴⁶ Hagyományőrző szempontból kíváncsú, hogy a zenészek az adott zenei anyagon minél kevesebbet változtassanak, minél „autentikusabban” tudják azt visszaadni. Ezt szemlélteti az alábbi cikk részlete is: „...tartom az álláspontomat: hogyha a hagyományt őrzöm, közvetítem, nem változtathatom meg. Úgy gondolom, hogy ez a fajta zene is óhatatlanul az azt előadó személyiségén átszűrődve születik újra minden egyes alkalommal, hát legalább tudatosan ne változtassunk rajta.”⁴⁷

A zene kontextusváltása élteti az autentikusság koncepcióját: a hagyományosból a hagyományőrző közegbe való áthelyezés megkövetel egy kritériumrendszert, ami segít abban, mit és hogyan érdemes visszaadni a hangszeren. Egil Bakka az „elsődleges- és másodlagos jelenlét”⁴⁸ fogalmakkal érzékelteti ezt a kontextusváltást, és meghatározza a „másodlagos jelenlét” néhány színterét: versenyeken való szerepeltetés, szervezett tanítás, népszerűsítés és képzés specializált klubokban, a téma beemelése a kutatásba és az oktatásba.⁴⁹

A hagyományőrző attitűd miatt az „adatközlők” szerepe is megváltozott. Végül is az „adatközlő” megnevezés a ma élő zenészekre vonatkoztatva magában hordozza a hagyományőrző szerepet is. A megnevezés maradt, de a szerepvállalás megváltozott: ezek a személyek már nem csak a kultúra hordozói. A mindennapi gyakorlat, ami az örökségesítés

⁴² Kirshenblatt – Gimblett 2004. 1.

⁴³ Kirshenblatt – Gimblett 2004. 2.

⁴⁴ Lowenthal, David 2004. 77.

⁴⁵ Kirshenblatt – Gimblett 2004 3. Diana Taylorra hivatkozva

⁴⁶ Kirshenblatt – Gimblett 2004 3. Diana Taylorra hivatkozva

⁴⁷ Mohácsy Albert – Sándor Ildikó, 2006. 53.

⁴⁸ Bakka, Egil 2002. 60.

⁴⁹ Bakka, Egil 2002. 61.

előtt magától értetődőnek tűnt, most tudatos hagyományörzés, az értékeknek gondolt elemek tudatos ápolása.⁵⁰ Az adatközlők szerepvállalásának változását jól szemlélteti a palatkai zenészek példája: a falusi alkalmak megkopásával a zenekar már csak színpadi vagy táncházas fellépések alkalmával tudja fenntartani és örökíteni zenei kultúráját.⁵¹ Ezzel a zenei gyakorlat kontextusa is megváltozott, a színpad azonban éppen, hogy nem változtatott a zenélés módjain: a palatkaiak a lehető legautentikusabb előadásra törekednek, céljuk képviselni zenei hagyatékukat – ezért őket Kompár-Rőmer Judit „hagyományörző adatközlőknek” nevezi.⁵² A hagyományörző szerepvállalás tehát egyaránt jellemző mind a „revival” mind az „adatközlő” zenészekre, s azonos elvárásokkal is terheli mindkét csoportot. Ez olykor vitákat is szülhet: néhány „revival” zenész hagyományörző küldetéstudata nem összeegyeztethető azzal, amikor az „adatközlő” zenész a funkcióváltást nem érzékelve ugyanúgy pénzkereseti lehetőséget keres a zenélésben, és továbbra is a közönség igényeinek kielégítésén fáradozik. A következő szövegrészletben arra vonatkozóan hangzik el egy értékelés - egy táncházas zenész részéről -, hogy a szászcsávási zenekar⁵³ immár szatmári vagy palatkai dallamokat is eljátszik a közönség örömeire: *„A vicc, hogy ezért ők egyáltalán nem hibáztathatók, a már mondott okból: az ő helyzetükben ez a szerepük, és kész. (Ha úgy tetszik, autentikusan viselkednek.) Nem is értik, hogy mi a probléma – hát a „pesti” zenészek nem ugyanezt csinálják? Egy táncházas zenekar is muzsikál fűt-fát-virágot. Másnak nem lehet? Talán nekünk kellene jobban eszünknel lennünk... Egyszerűen azért, mert mi tudatosabban viszonyulunk az egészhez.”*⁵⁴

Gondolatok a terepnaplóból

Beszélgetőtársként bánni az interjúalanyokkal mindig szebb és minőségibb interjút eredményezett. A „faggatásra”, úgy láttam, szerint mindenki érzékeny. Lendületesebb beszélgetések alakultak, amikor vitaindító gondolatokat dobtam be, megosztottam a saját véleményem, és lehetett egyet érteni vagy nem érteni egymással – ezt különösen akkor éreztem, amikor zeneakadémista fiatalokkal beszélgettem, hiszen az értelmiség számára ilyen egy jó beszélgetés. Nem sokart ért volna, ha csak kikérdezem tőlük, amit felírtam azelőtt a papíromra.

⁵⁰ Kirshenblatt – Gimblett 2004. 1.

⁵¹ Kompár-Rőmer Judit 2017. 188.

⁵² Kompár-Rőmer Judit 2017. 187.

⁵³ A táncházmozgalom felkapott „adatközlő” zenekara.

⁵⁴ Mohácsy Albert – Sándor Ildikó, 2006. 54.

Meggyőződésem szerint a népzeneész szakmában lévő emberek számára egyébként sem idegen az interjúzás - még ha nem is csinálták még sosem - és egyből ráéreznek, ha hirtelen „adatközlői” szerepbe kell besúfolniuk magukat. Valószínűleg elég furcsának is nézhetek engem ezért a szereposztásért. Hiszen miért akarnék olyantól bármit, aki nincs az „eredeti” tudás birtokában?

Konklúzió és válaszkísérletek

Az autentikusság koncepciója eltérő kontextusokban eltérő célokat szolgál. Az autentikusság fokának vagy minőségének, milyenségének kifejezésére számos fogalmat használnak a táncmuzsikus zenészek, amelyek egymással összefüggenek, reflektálnak egymásra és olykor jelentésváltozás, értékítélet vagy a fogalmak összemosása jellemzi őket.

Pusztai Bertalan a hitelesség fogalmának értelmezésére két korszerű megközelítést javasol, szorgalmazva az objektív értelmezés meghaladását: a konstruktivista, és - Ning Wangra hivatkozva - az egzisztenciális megközelítést. A konstruktivista elmélet szerint az autentikusságról az egyén (a tanulmányban: turista) megítélése dönt, azaz saját hite, elvárásai, preferenciái, sztereotípiái befolyásolják. Egy turista a látványosságot nem objektív eredetisége miatt, hanem az autentikusról való elképzelése, az adott kultúráról alkotott képe alapján értékeli hitelesnek vagy nem hitelesnek. Emellett az egzisztencialista megközelítés alapja az élmény és tapasztalat, a hétköznapi életből való kiszakadás - ennek alapja a „hot” hitelesítés. Utóbbi esetben nem az úticél hitelességén van a hangsúly, hanem az én megtalálásán, a személyes élményen.

A táncmuzsikus zenészek autentikusságképéről elmondhatjuk, hogy egy objektivitást kereső, idealizáló autentikusságfogalom áll a középpontjában. Bár alapvetően az objektív kategóriába sorolom, találtam példát a másik két megközelítésre is. Konstruktivista megközelítésnek ítélem például azt, amit a táncmuzsikus zenészek gyakran csak „forráskritikának” neveznek: a reflektálást a gyűjtők beavatkozásaira, a játékművészek fölötti értékítéletre, a – kontextus, adatolás hiányában - filmekről való egyszerű másolásra. Egzisztencialista megközelítést látok abban, amikor a zenészek az improvizáció helyét keresik, vagy abban, ami e véleményben tükröződik: *„De egyetlen egy most tanuló zenészből nem lesz ugyanaz, mint akitől tanult. Pedig másolja. Hát*

hozzáadod a magadét, és attól máris más. Ha nem adod hozzá a magadét, az baj szerintem, mer' akkor valóban... akkor egy olyan semmilyen se lesz." Egyébként erre a hozzáállásra vonatkozóan egyszer sem hallottam a tánc házas zenészekről az autentikusság kifejezést.

Saját elemzésemben igyekeztem a konstruktivista megközelítést képviselni. Az autentikusságot mint konstrukciót funkcióin keresztül tárgyaltam, megkísértem tágabb kontextusba helyezni azt és különböző lehetőségeket nyújtani ezek értelmezésére.

Új hipotézis

Varga Sándor hívta fel a figyelmem arra egy előadása alkalmával, hogy a korai zene- és táncfolklorisztika kérdésfeltevései hatással lehetnek az archív felvételek kezelésére, értelmezésére. Úgy gondolom, hogy ezek a kérdésfeltevések meghatározták a korabeli népzenei gyűjtések tartalmát, s ezek a hangfelvételek és hangosfilmek magukban hordozzák a kutatók mondanivalóját, esetenként értékítéletét, szelekciós igényét vagy a zene esztétikájához fűzött viszonyukat. Különösen érdekesnek tartom ezért az archív anyagok hatásának vizsgálatát az objektív hitelességet kereső tánc házas közegben (több példát láttam e filmek, hangfelvételek reflektálatlan használatára,) illetve a tánc házmozgalom születésének idején a mozgalmat terelgető kutatók, szakemberek hatását. Hipotézisem szerint e hang- és filmanyag készítésének idejében használatban lévő, a kutatást irányító fogalmak, terminusok közül néhány megtalálható ma a tánc házas zenészek fogalomhasználatában is, és a korabeli kutatást irányító eszmék hatást gyakorolhattak a felvételeket használó tánc házzenészek autentikusságképére. Ilyen, tudományos kontextusból átemelt gondolatoknak tartom például a következőket:

- Adatközlő: e fogalom jelentéstöbbletével a dolgozat előző egységeiben már foglalkoztam.
- Táji tagolódás: a tánc házzenészek zenéről való gondolkodását a tájegységekre való tagolás jellemzi. Repertoárjaikat tájegységekhez, és a tájegységekhez fűződő "adatközlőkhöz" kötik. Egy táncfolyamaton belül a repertoárok vegyítéséről, összekeveréséről nem lehet szó, esetenként közeli falvak zenéinek vegyítése jöhet szóba. Szintén érdekesnek találják például a szomszédos falvak közötti "átvételeket".
- A 24. órára való hivatkozás: mind a hagyományörzés kontextusában, mind a tánc házasok eltökélt gyűjtői szándékában tetten érhető. Erre hivatkozott az alábbi

interjúrésztben is egy vonós zenész: „(...)néha úgy érezhetjük, mintha egy elképzelhetetlenül (de sajnos nem végtelenül) hosszúra nyúlt „huszonnegyedik órában” élnénk.”

Feltételezésem szerint az autentikusság is egy ebbe a kategóriába sorolható fogalom lehet. Ezek a fogalmak kiegészítik, éltetik egymást, gyakran összemosódnak és többletjelentéssel rendelkeznek. A felsoroltak mind az autentikusságról való beszélgetés kapcsán kerültek elő. Összegzőképpen: táncázás kontextusban az autentikusságot egy olyan fogalomként képzelem el, amelyet a táncázmozgalom a tudománytól örökölt és sajátos, változó jelentéstartalmakkal ruházott fel.

Egyéb célkitűzések és a téma további lehetőségei

A további kutatás első lépésének a hipotézis alkalmazását, kutatásomba való beemelését tervezem. A táncázmozgalom és a tudomány kapcsolatának érdekes kérdése lehet az esztétizáló attitűd eredete is. Ahogyan arra fentebb leírtakban is utaltam már, az autentikusságkonceptió és a zenei ízlés szoros kapcsolatban áll egymással a táncázás zenészek esetében. Az autentikusság mint esztétikai jellemző vizsgálatát formai és funkcionális elemzés mentén képzelem el. Az autentikussággal leírt esztétika formai megnyilvánulásainak vizsgálatával kimutatható lehetne, hogy az autentikusság a zene és az előadás mely szintjein valósul meg. Számos ellentmondást tapasztaltam az autentikus zenei anyag megítélésével kapcsolatban, s úgy gondolom, ezek a megjegyzések a zene különböző szintjeire vonatkoztak. Hipotézisem szerint a különböző szintek – mint a dallam, díszítés vagy az intonáció – egymástól függetlenül is lehetnek „autentikusak”, egyazon előadáson belül. Ez az elemzés megválaszolhatná az „eredeti felvételek” közötti, gyakran indokolatlannak tűnő szelekciót.

Érdekel továbbá a hitelesítés mint hatalmi kérdés és a tudomány szerepvállalása ebben a minőségben. Továbbá tervezem a kutatott források időintervallumának kiterjesztését, lehetőség szerint a táncázmozgalom születésétől napjainkig. Ezáltal arra szeretnék választ találni, hogy voltak-e ennek a fogalomnak időbeli változásai is.

Irodalomjegyzék:

BAKKA, Egil

- 2002 Whose Dances, Whose Authenticity? In: László Felföldi - Theresa J. Buckland szerk.: Authenticity. Whose Tradition? European Folklore Institute Budapest 60–69.

COHEN, Erik – COHEN, Scott A.

- 2012 Authentication: Hot and Cool. *Annals of Tourism Research*, 39(3), 1295–1314.

HOFER Tamás

- 1989 Paraszti hagyományokból nemzeti szimbólumok - adalékok a magyar nemzeti műveltség történetéhez az utolsó száz évben. In: *Janus* VI. évf. 1. sz. PTE BTK Pécs 59–74.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara

- 2005 From Ethnology to Heritage: The Role of the Museum.
https://www.researchgate.net/publication/238714489_From_Ethnology_to_Heritage_The_Role_of_the_Museum (utolsó letöltés: 2023. 01. 11.)

KOMPÁR-RÖMER Judit

- 2017 A magyarpalatkai cigányzenész közösség alkalmazkodása. Adaptációs folyamatok egy makrotársadalmi környezetben. Debreceni Egyetem BTK

LOWENTHAL, David

- 2004 Az örökség rendeltetése (Goda Károly ford.) In: Erdősi Péter - Sonkoly Gábor szerk.: A kulturális örökség - Atelier füzetek 7. Örökség, emlékezet, történelem. L'Harmattan - Atelier Budapest 57–82.

MARCUS, George E.

- 1995 Ethnography in/of the world system: The emergence of multi-sited ethnography. *Annual Review of Anthropology* 24, 95–117.

<http://www.jstor.org/stable/2155931> (utolsó letöltés: 2023. 01. 11.)

MOHÁCSY Albert – SÁNDOR Ildikó

- 2006 Vita kulcsfogalmairól: autentikus és eredeti. Mohácsy Albert és Sándor Ildikó beszélgetése. In: *folkMAGazin* 2006/2. XIII. évfolyam 2. szám 52–54.

PUSZTAI Bertalan

- 2011 Paradigmaváltások a kultúrakutatás autentikusság értelmezésében. In: Fejős Zoltán szerk.: *Színre vitt helyek: Tanulmányok*. Néprajzi Múzeum Budapest 18–32.

SZÉKELY Anna

- 2017 Erdélyi táncos-zenész adatközlők "testközelből". In: *DiákKörKép* 3. : tudományos diákköri írások a néprajz szegedi műhelyéből, (12). pp. 51–74.