

Női szerepek a magyar néptáncagyományban¹

A magyar néptánc különleges helyet foglal el az európai néptáncagyományok sorában: a Kárpát-medencei etnikumkeveredés, az itteni népi kultúrák alakulásának jellegzetességei, a tánc régi és új rétegeinek sajátos ötvöződése, termékeny egymásra hatása és más tényezők következtében olyan egyedülállóan gazdag tánc- (és zenei) kultúra bontakozott ki a magyar nyelvterületen, amelyben a középkori eredetű lánc- és körtáncok együtt élnek a reneszánszra visszavezethető forgós-forgató páros táncokkal és a XVIII-XIX. századi új stílusú csárdásagyománnyal, s amelyet éppen ezért az archaikus vonások, a régi stílus formai, zenei és funkcionális jegyei éppúgy jellemeznek, mint az új stílus erőteljes hatása. Fennmaradt táncaink túlnyomó többsége szórakoztató funkcióban őrződött meg, de szép számmal vannak olyanok is, amelyeket rituális vagy szertartásos szerepkörben ugyancsak alkalmaztak. A mulatsági táncok közé elsősorban a különböző páros és szólisztikus táncok tartoznak, míg rituális vagy szertartásos funkcióban mindenekelőtt kör- vagy láncdancokat találhatunk; ilyen például a nagybőjti énekes női karikázó, a menyasszony, a májusfa vagy a szentiváni tűz körültáncolása, vagy az avatási szertartás nyomait őrző körverbunkok. Ezek a táncok nemcsak formailag (kör- és láncforma), hanem funkcionálisan is az emberi civilizáció kezdetéhez, a tánc kialakulásának gyökereihez nyúlnak vissza - az archaikus és a hagyományozódásra épülő tradicionális kultúrákban ugyanis a tánc eredendően nem a világi szórakozás profán eszköze volt, hanem valamilyen szakrális, kultikus, rituális vagy mágikus cselekmény részét képezte, ilyen módon tehát mindig valamilyen önmagán túlmutató *jelentést* hordozott. Ez az eredeti funkció és jelentés a történelem folyamán a kultúra profanizálódásával párhuzamosan egyre inkább a világi szórakozás, a mulatsági szerepkör irányába tolódott el, mégis a tradicionális kultúrák alapvető konzervativizmusának, a régi megtartására és továbbéltetésére irányuló hagyományőrzésének köszönhetően évezredek távlatában is fennmaradt valamennyi a tánc alapvető szakralitásából és ritualitásából. Az az inherens jelentés azonban, amit a tánc egykor magában rejtett, nem merül ki a pusztán funkcionalitás tényében, még ha magasabb, nem a profanitás síkjához tartozó szerepkörrel is van szó, hanem az a régen elhomályosult jelentésréteg is elválaszthatatlan része volt, amelyet a tánc különböző mozgás- és térformái, koreográfiai jellemzői hordoztak - azok a jellemzői, amelyek tulajdonképpen alapját és egyben feltételrendszerét alkották az adott funkciónak. A tradicionális kultúrákban ugyanis az egyes kulturális jelenségek megnyilvánulási formái és jelentései között szoros megfelelés, szigorú oksági viszony létezett; a forma már alakjánál, megjelenésénél fogva is képes és alkalmas volt az adott eszme vagy gondolat kifejezésére, tehát a legtöbb esetben jelként vagy szimbólumként funkcionált. Mivel minden jelenségnek, köztük a táncnak is az adott szakrális, kultikus stb. cselekményhez kapcsolódó *mondanivalója* volt, ezért olyan nyelven kellett megfogalmazódniuk, amelyet mindenki megértett a hagyomány világában - ezért alkalmaztak évszázadok alatt tökéletesre csiszolódott hagyományos formákat. Ezek a tánc esetében nem feltétlenül konkrét mozgásformák vagy motívumok voltak - amelyek egyébként a különböző népek esetében akár jelentősen eltérőek is lehetnek -, hanem olyan *modellek*, amelyek *mintákat* adtak az adott mondanivaló táncbeli kifejezéséhez, előírták, megszabták mozgással való megjelenítésének lehetséges elveit, módjait.

Lássunk egy példát, amely világosabbá teszi a fentebb elmondottakat! Az óvás, a védelem eszméjének hagyományos térbeli, mozgásbeli kifejeződése a körüljárás vagy körültáncolás - s nyilván nem véletlenül: a tradicionális kultúrák analogikus-szimbolikus gondolkodásmódja, ugyanis közvetlen megfelelést lát a gondolkör és a zárt körforma között - szemléletük szerint a kör *éppen alakja révén* tökéletesen alkalmas ennek szimbolizálására, vizuális megjelenítésére. A táncolók tehát egy másutt - például a népművészet területén - is használt képi szimbólumot rajzolnak meg, megelevenítve és az adott helyzetre alkalmazva annak (egyik) inherens jelentését.²

A páros táncok nem feltétlenül szakrális-kultikus eredetűek, hiszen bennük már megjelenik a nemek polaritása, a férfi-nő viszony, ami mindenképp profánabb síkot képvisel, mint a földi-emberi esetlegességektől nem érintett szakralitás.³ Ugyanakkor viszont mivel hagyományos kultúrából sarjadtak ki, ezért történeti alakulásuktól függetlenül szükségképpen tradicionális elvek fejeződnek ki bennük és tradicionális nyelvezeten fogalmazódnak meg. Az egyik legfontosabb ilyen alapelv, amelyik a hagyományos páros táncokban is kifejeződést kap, éppen a nemek különbözősége. A két nem közti eltérés a hagyományos kultúrákban még tisztán, eredeti, romlatlan formájában jelent meg, és az élet minden területét áthatotta: a magatartásformákban, a hagyományos férfi-női szerepekben, az öltözködésben vagy a munkamegosztásban éppúgy megnyilvánult, mint a csoportos vagy páros táncokban. A férfi és női jellemvonások sokkal kifejezettebben és élesebben elkülönülve mutatkoztak meg, mint a modern kultúrában, ahol a nemi különbségek fokozatos felszámolása, az eltérő karakterek egyre erőteljesebb összemosódása figyelhető meg. A táncok területén is tetten érhető ez a jól körvonalazható változás, hiszen a mai modern táncokban gyakorlatilag semmiféle különbség nincs már a férfi és a nő mozgása, viselkedésformái között, amelyek a hagyományos táncokban még olyan karakterisztikusan elkülönülnek: ez utóbbiakban ugyanis a férfi mozgása és magatartása, a nőhöz való viszonyulása még *férfias*, a nő mozgása és viselkedésmódja, a férfihoz való viszonyulása pedig *nőies*; sem a mozdulatok, sem a magatartásformák nem cserélhetők fel, hiszen markánsan az adott nem jellemvonásait tükrözik.⁴

Ha a tradicionális kultúrát nem modern aspektusból, hanem saját szemszögéből vizsgáljuk - vagyis mindenekelőtt feltárjuk a lényegét és működését meghatározó tradicionális alapelveket, valamint magunkévá tesszük és alkalmazzuk a modern szemlélettől alapvetően különböző gondolkodásmódját és világlátását -, akkor lehetőségünk nyílik arra, hogy az egyes kulturális jelenségek felszíne mögött meglássuk mélyebb jelentésrétegeiket, rég elfeledett egykori mögöttes értelmüket. Ezzel a módszerrel felfejthető a hagyományos táncok régen elhomályosult szimbólumrendszere, az egyes mozdulatformák és térbeli mozgások egykori mögöttes jelentése is, amelyet a modern tudomány a maga racionális és diszkurzív módszereivel nem képes feltárni. A következőkben egy ilyen nem történeti jellegű, hanem „principiális nyomozómunkára” vállalkozunk, amelynek során a recens hagyomány alapján a nők táncban betöltött szerepére összpontosítva vizsgáljuk az egyes tánc típusok lehetséges jelentésrétegeit.

A nő a magyar tánc hagyományban

A magyar tánc hagyományban a nők szóló, páros és csoportos táncformákban egyaránt szerepet kaphattak.

I. Szólótánc

A szólótánc ugyan elsősorban a férfiak műfaja - gondoljunk itt a legényesekre, verbunkokra vagy a különböző eszközökkel (bottal, seprűvel, üveggel, zsebkendővel stb.) járt ügyességi táncokra -, mégis alkalmanként, mindenekelőtt a lakodalmak felszabadult légkörében a nők maguk is vállalkoztak ügyességük megmutatására elsősorban üveges tánc keretében.

II. Páros táncok

A páros táncokban a nők részvétele már jóval természetesebb, mondhatni magától értetődő, hiszen a párban való táncolásnak éppen az a lényege, hogy férfi és nő járja együtt. Mint ahogy Pesovár Ernő megfogalmazta, „a páros táncok a szerelmi líra műfaját képviselik a tánc világában”.⁵ Ez indokolja azt, hogy tipologizálásuk legfontosabb tényezőit is éppen a „táncba szőtt udvarló-szerelmi játék” eltérő karakterű megnyilvánulásai, azaz a csalogatás különböző magatartásformáinak táncos megfogalmazásai adják. Ezek, valamint bizonyos szerkezeti sajátosságok alapján a legújabb tánc történeti kutatások a páros táncnak három alaptípusát különítik el, amelyek egyben történeti fokozatokat is jelentenek.⁶

1) A legrégebbi típus az úgynevezett *küzdő karakterű páros*, amelyben a férfi-nő közti szerelmi párharcnak egy archaikus, primér formája, egymást űző változata jelenik meg. Századunkra ez a valamikor feltehetően szélesebb körben elterjedt típus elsősorban a régies jegyeket mutató felső-Tisza-vidéki pásztorság és cigányság páros botolóiban, illetve a páros cigánytáncban őrződött meg.⁷ A szakirodalom szerint a páros cigány botoló tulajdonképpen férfi és nő táncos párviadala, melyben a támadás és védekezés, üldözés és menekülés mozzanatai stilizált formában jelennek meg: a férfi fegyverszerűen használja botját, támadóan forgatja, vágó, szűrő, sújtó mozdulatokat tesz a nő felé, aki mindenféle eszköz nélkül, csupán táncával veszi fel vele a harcot, és megpróbálja a férfit kiszorítani a helyéről, átbújni a karja alatt, a háta mögé vagy az oldalába kerülve megzavarni, kicselezni, vagyis cigány terminológiával „megcsalni” ellenfelét. A tánc íratlan alapszabálya, hogy a férfi nem ütheti meg, nem érintheti botjával a nőt, még akkor sem, ha - mint ahogy több adat is említi - a tánc hevében leveri róla felpördülő szoknyáját.⁸ E tánc típus kevésbé dramatikus formáit képviselik a pásztorok nővel járt botolói, a párosan járt ügyességi (kanász- vagy seprű-) táncok, valamint az eszköz nélkül járt páros cigány táncok. Ezekben a közeledés-távolodás mozzanata, a kifordulások, az egymást kerülgető, kiszorító jellegű mozdulatok még világosan utalnak a tánc küzdő karakterére, de már kevésbé támadó, inkább játékosabb formában.⁹ Végül e típus legkésőbbi (feltehetően reneszánsz gyökerű), megszelídült, „civilizálódott” változatának tekinthető a már kimondottan udvarló-szerelmi karakterű *páros ugrós*, amelyben a közeledés, távolodás, kerülgetés, kipördülés mozzanatai, a kézfogás megjelenése, sőt a kézzel való játék már egyértelműen a csalogatás és nem a küzdelem eszközeiként jelennek meg.¹⁰

2) A reneszánsz gyökerekig visszavezethető *forgós-forgatós páros* csupán a régies tánc kultúrájú Erdély területén maradt fenn. Alapvonásai a korábbi típusokban ismeretlen szoros összefogódzás, a páros forgás, valamint a nő forgatása. Legszebb, leggazdagabb változatai a kelet-mezőségi és marosszéki forgatósok, amelyeknek jellemző motívumai a nő egyik oldalról másikra való átvetése, kar alatti kiforgatása, körülvezetése, a férfi és nő egymástól való el- és visszafordulása. A tánc sajátossága más típusokkal való összevetésben, hogy a két fél a folytonos közeledés-távolodás, egymást kerülgető lendületes forgások közepette is megtartja a fogás viszonylagos zártságát, s így a pár mindig közel marad egymáshoz; külön táncolás csak

egy-egy villanásnyi időre jön létre, amíg például a férfi a nő pár ütemnyi önálló forgásával egyidőben eljár egy-két figurát. A tánc egyes területi altípusaiban előfordul, hogy a pár hosszasan is elengedi egymást és a férfi többet figurázik, de ebben a momentumban már az új stílusú csárdás hatása ismerhető fel.¹¹

3) A páros táncok legújabb rétegét a reformkor nemzeti romantikája idején kialakult csárdás képviseli, amelynek régiesebb formáiban még világosan tetten érhetők a régi stílusú párosok sajátosságai (Erdély, Nyugat-Magyarország), míg újabb változataiban már elsősorban a szintén új stílusú verbunk erőteljes hatása fedezhető fel (Északkelet-Magyarország). E tánc típus jellemző jegyei a lassú és gyors részre tagolódás, a kétlépéses csárdás, a zárt és nyitott fogásmódok és a külön táncolás váltogatása, a páros forgás, a csalogató mozzanatok és az önálló figurázás váltakozó visszatérései.¹²

III. Karikázó

A szóló és páros táncok mellett a harmadik, nők által táncolt típus, amely kifejezetten női műfajnak számít a magyar (és a kelet-közép-európai) hagyományban, az énekszóra járt egynemű körtánc, a karikázó. E tánc típus archaikus volta utal az a tény, hogy elsősorban olyan rituális vagy szertartásos funkcióban maradt fenn, mint a kora tavaszi nagybőjti karikázás, valamint a pünkösdi királyné illetve a menyasszony körültáncolása.¹³ A három közül tulajdonképpen csak a karikázó tekinthető táncnak; a rendelkezésre álló kevés és hiányos adat szerint ugyanis a másik kettő rendszerint nem volt más, mint énekszóra történő egyszerű körbejárás, ami inkább a körjátékokkal és nem a körtáncal rokonítja őket - ezért itt csak a nagybőjti karikázóval foglalkozunk. A karikázót mindig serdülő és fiatal lányok járták kizárólag ének kíséretre. Csoportos tánc jellegéből és a lazább vagy szorosabb összefogódzásból következik egyöntetűsége (mindenki ugyanazt a motívumot táncolja), amely kizárja a magyar táncokra egyébként jellemző szabad improvizálást. Motívumanyaga igen egyszerű; nem is annyira a tánc, mint inkább az éneklés az elsődleges, amit az is jelez, hogy a hagyomány nem tartja igazán táncnak sem megnevezésében (*lépő, futó, sergés, karéjozás, kocsikala* stb.), sem alkalmazásában, hiszen fő színpada éppen a nagybőjti táncilalmas időszak.

Női szerepek a magyar néptánc hagyományban

Az egyes tánc típusokon végigtekintve a női szerepeknek három különböző fajtája látszik körvonalazódni:

I. Az ügyességi szólótáncokban és a karikázókban a nő viszonyulások nélkül, *önmagában* jelenik meg - tanulmányunkban azonban csak a karikázókkal foglalkozunk, mivel a nők részvételét az ügyességi szólókban másodlagosan kialakult fejleménynek tartjuk, két okból kifolyólag is. Egyfelől ezek a tánc formák az európai tánc történeti kutatások szerint az alapvetően férfi műfajnak számító fegyvertáncokra vezethetők vissza.¹⁴ Ezt a recens magyar anyag is igazolja, amennyiben a női szóló előfordulása jóval ritkább, mint a férfié. A másik ok, ami szintén nézetünket látszik alátámasztani, a férfi és női karakter különbségeiben és a hagyományos paraszti magatartás formákban keresendő: e táncok magamutogató, virtuskodó, tánc tudást fitogtató mutató jellege ugyanis meglehetősen idegen a nőkre általánosan jellemző visszafogottabb magatartástól.

II. A táncéletből már csaknem teljesen kiszorult, de tánc történeti szempontból mégis igen jelentős küzdő karakterű párosokban a két nem egymáshoz való viszonyulásának egy sajátos táncbeli kifejeződése őrződött meg, amelynek lényege a nő *egyenrangúsága* a férfihoz képest. Átmeneti formáknak tartjuk e tánc típus

megszelídült változatait, így a csalogatós-udvarló jellegű páros ugrózt is, amelyben a laza összefogódzási mód (egy- és kétkézfogás) és a gyakori külön táncolások miatt a nő gyakran szabadon, párja egyenrangú partnereként táncol, de mivel a tánc egészének felépítését, karakterét alapvetően mégis a férfi határozza meg, ezért bizonyos vonatkozásokban a nő egyúttal alá is van rendelve párjának.

III. A leggyakrabban előforduló típusokban, azaz a mulatsági funkciójú páros táncokban (a csárdásban és a forgós-forgatós párosokban) a nő a férfihöz viszonyítva *alárendelt* szerepet játszik.

I. A nő mint a női princípium megtestesítője

A *par excellence* női műfajt a magyar táncagyományban az énekes körtánc, a karikázó képviseli: a nyitottabb vagy szorosabb összefogódzású, hangszeres kíséret nélküli, csak énekszóra járt körtánc ugyanis kizárólag a női nemhez kapcsolódik. A férfiaknak is vannak ugyan körtáncaik (körverbunk, abroncstánc, betlehem-i pásztorok körtánca stb.), de lényeges eltérésük a női körtáncokhoz viszonyítva, hogy kíséretük rendszerint nem énekszó, hanem valamilyen hangszeres zene, és mindig összefogódzás nélkül járnak őket, még akkor is, ha a tánc teljesen egyöntetű (lásd körverbunkok).¹⁵ Ezeknek az eltéréseknek a fontossága akkor válik nyilvánvalóvá, amikor megpróbáljuk kideríteni a körtáncok nemek szerinti elkülönülésének, valamint a karikázó alapvetően női jellegének okait.

Mindenekelőtt induljunk ki a kör formai jellegzetességeiből, amelyek a tradicionális kultúrákban soha nem pusztán formaiak, hanem mindig fontos tartalmi-jelentésbeli összetevői vannak, mindig valamilyen mélyebb jelentés kifejeződése. A kör sem csupán egy forma a sok közül, hanem az emberiség egyik legegységesebb és legősibb alapszimbóluma, amely az archaikus magaskultúrákban éppúgy jelen volt, mint kései utódaikban, az európai paraszti kultúrákban. Jelentésvilága igen összetett: a Nap és a Hold alakjának, az égitestek látszólagos körpályájának megidézésével kozmikus tartalmakat hordoz; formájának zártsága és tökéletessége folytán a harmónia, a tökéletesség, a zártság és védettség megjelenítője, s ugyanakkor az egység, egyenrangúság és egyneműség jelképe; mint önmagába visszatérő megszakíthatatlan vonal a mozgás és az idő periodikus ismétlődését fejezi ki, a folytonosságot, állandóságot, a tér- és időbeli végtelenséget (örökkévalóságot) idézi meg. Nem véletlen, hogy az élet számos területén helyet kapott a kör alaprajzú építményektől (városfal) és kerek viseletdaraboktól (gyűrű, karperec, öv) kezdve a mágikus vagy rituális cselekmények körülkerítő mozzanatán át (megkerülés, körüljárás, körültáncolás) a körjátékokig és a kultikus-rituális gyökerű körtáncokig.¹⁶ Másik oldalról közelítve úgy is fogalmazhatnánk, hogy egy ilyen ősi és sokértelmű szimbólum előfordulása, mint a kör, soha nem esetleges és pusztán formai jellegű a tradicionális kultúrákban, hanem mindig valamilyen jelentés testesül meg benne, alkalmazása tehát minden esetben valamilyen inherens értelmet rejt magában. Jól igazolja ezt a magyar táncagyomány is, hiszen a körtánc gyakorlatilag csak szertartásos vagy rituális szerepkörben maradt fenn¹⁷ - a mulatsági, szórakoztató funkciójú karikázók, körcsárdások és egyéb hangszeres erdélyi körtáncok a tánc történeti kutatások tanúsága szerint mind másodlagosan, a páros tánc vagy szóló férfitánc hatására kialakult újabb fejlemények.¹⁸

Magától értetődőnek tűnik, mégis külön kiemelendő a körtáncok *zártjellege* - főként annak fényében, hogy az európai, s nyomdokain haladva a magyar tánc kutatás is egy kategóriába, a „lánckörtáncok” csoportjába sorolja a nyitott lánckörrel, a félköríves vagy kacsaringózó úgynevezett fűzér- vagy labirintustáncokkal együtt.

Ennek a csoportosításnak az alapja nyilvánvalóan egy kétségtelenül létező formai hasonlóság (köríves alakzatok, láncba való összefogódzás), amely azonban nem veszi figyelembe a különböző formák tartalmi-jelentésbeli vonatkozásait - márpedig ezek a tradicionális gondolkodás szerint mindig *elsődlegesek* a formai szempontokhoz képest.¹⁹ Holott egy mélyebbre látó, és a tradicionális gondolkodásmódhoz közelebb álló szemlélet számára még egy formai kiindulású vizsgálat is lényeges tartalmi különbségeket tárhat fel akár a jelentéktelennek tűnő eltérések mögött is. Ebben a vonatkozásban kap jelentőséget a karikázók *zárt* formája, amelynek több fontos értelmezésbeli vonzata is van: mindenekelőtt a táncosok teljes *egyenrangúságát* és a tánc teljes *egyöntetűségét* kell kiemelni. Míg ugyanis a nyitott láncformákban mindig vannak kitüntetett helyek (rendszerint a sor eleje, ritkábban a sor vége) és kitüntetett táncosok (például a sor eleji táncvezető), addig a körben mindenki egyenlő, az egyes pozíciók és táncosok hierarchiája megszűnik, és ezzel együtt a magyar néptáncra jellemző szabad improvizálás is lehetetlenné válik. A karikázó ilyen módon az individuumokat, egyéniségeket *személytelen*é oldja fel: „egyetlen testté” és - az énekszó révén - „egyetlen hanggá” olvasztja össze a résztvevőket, hogy így személytelen eszközeivé tegye őket egy magasabb rituális cél elérésének, egy személyfölötti törvény érvényesülésének.²⁰

Éppen ebben a személytelen kollektivitásban rejlik a karikázó női nemhez való kapcsolódásának egyik fontos oka. A magyar férfitáncról ugyanis - amely alapvetően individuális, szólisztikus és improvizatív karakterű, s amely a páros táncban is irányító szerepű - nagymértékben idegen a zárt körtáncnak ez a beolvasztó, elszemélytelenítő, az egyéni táncmódot kizáró jellege. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy a férfi körtáncokat összefogódzás nélkül járják még akkor is, ha a tánc egyébként teljesen egyöntetű. A karikázók legáltalánosabb, elől és hátul keresztezett kézfogással kialakított fogásmódjai egyébként is olyan szoros testi közelséget eredményeznek, amely a férfiak vonatkozásában önmagában is roppant furcsán hatna. Ugyanígy az egyszólamú „karének” és a pusztán énekszóra járt monoton egyszerűségű tánc is nehezen képzelhető el férfiak előadásában - ami pedig a nők esetében teljesen természetes. Ezekben az első pillantásra lényegtelennek tűnő formai eltérésekben tehát a két nem alapvető habitusbeli különbségei fedezhetők fel.²¹

Az általános kérdések tisztázása után térjünk rá a nagybőjti karikázó konkrét vizsgálatára, amely főként a déli és az északi körtáncdialektus területén, azaz Dél-Dunántúlon és a Duna mentén Szlavóniáig és Bácskáig lenyúlóan, valamint a Felvidéken, főként a nyugati palóc falvakban volt szokásban - vagyis elterjedése gyakorlatilag az énekes női körtánc általános területi megoszlásával egyezik meg. A karikázót - mivel nem tartották valódi táncnak - a mulatságok helyett táncolták a húsvét előtti hathetes tánctilalmas időszakban. Mint azonban ez irányú kutatásaink kimutatták,²² korántsem csupán táncpótlék minőségében kapcsolódott a kora tavaszi időszakhoz, hanem elsősorban mára már elhomályosult *szimbolikája* révén, amely rejtett, de felfejthető összefüggéseket mutat az időszak egészének mélyebb jelentésével. A vizsgálat során ugyanis kiderült, hogy a nagybőjt periódusa egy önálló, egységes *szokáskört* alkot, amelyhez a karikázón kívül öt különböző játéktípus is kapcsolódik ugyancsak sajátos tér- és mozgásszimbolikája vagy eszközeinek (zöld ág, labda, kapu) jelképisége révén.²³ A szokáskör egészének jelentése az élet tavaszi megújulásával függ össze: az évről évre mindig ebben az időszakban visszatérő, mindig meghatározott helyszíneken és meghatározott résztvevők által gyakorolt karikázó és a játékok mindegyike a természet tavaszi újjászületéséről, az élet örök körforgásáról szól a maga sajátos nyelvén. Ezt támasztják alá az időszak sajátosságai (a tavaszi rügyfakadás és

a nagybőjti aszkézis ellentéte), a körtánc és a játék hangsúlyozottan szabadtéri jellege, a helyszínek (a templom és fesztület környéke, keresztút, híd, vízpart, faluszéli domb vagy hegy, faluközpont stb.) szakrális vagy mágikus volta, a szokás gyakorlóinak életkorbeli és nemi meghatározottsága (főként serdülő és fiatal lányok) egyaránt.²⁴ A szokáskör lényege a tavasz hírüladása és egyben megidézése; a tradicionális kultúrában élő ember a hagyomány analogikus-szimbolikus kifejezőmódján tavaszvárását, kikeleti örömét, a természet megújulásához való viszonyát és a tavasz emberi vonatkozásait (szerelem-párválasztás-termékenység) fogalmazta meg. E játékok révén hangolódott rá a természetben végbemenő folyamatokra, s élte át azokat közösségi szinten és személyesen egyaránt. A nagybőjti karikázó és játék rituális funkciója tehát a megidézés és ráhangolás, végső soron pedig a természet rendjébe, az élet örök körforgásába való bekapcsolás volt. S éppen ezzel magyarázható a szokáskör alapvető női jellege: ugyanis az élet megújulása és megújítása, a születés és halál soha nem szűnő ciklikus váltakozása, s ezzel szoros összefüggésben a szerelem és a termékenység eszméje jellegzetesen a női princípiumhoz kapcsolható jelentéskör.²⁵ Az analogikus gondolkodás szerint az élet megújítását és továbbvitelét magukban rejtő fiatal lányok, leendő anyák hivatottak arra, hogy e tavaszidéző szokást gyakorolják: ők azok, akik hiteles - és ezért a leginkább hatékony - előadói lehetnek a nagybőjti rituális célzatú játékoknak és körtáncnak. A tradicionális szemlélet számára ezért természetes az, hogy a karikázót serdülő és fiatal lányok, még gyermektelen menyecskék járók - a bennük megtestesülő, nemükhöz szorosan kötődő principiális vonások ugyanis tökéletesen megfelelnek az időszak inherens jelentéskörének. Ezzel összefüggésben válik világossá az is, hogy a másik nem részvétele miért kizárt a nagybőjti körtáncban.

II. A nő mint egyenrangú fél

A két nem egymáshoz való viszonyulásának sajátos oldala fejeződik ki azokban a páros táncokban, amelyekben a nő és a férfi összefogódzás nélkül, szabadon táncol, s ebből következően a kettejük közti tradicionális alá- és fölérendeltség nem érvényesülhet. Ezekben a küzdő karakterű, megszelídült formáiban pedig udvarló-csalogató jellegű táncokban (cigány- és pásztorbotoló, cigánytánc, páros ugrós) a nő a férfival egyenrangú félként vesz részt: a férfi által nem befolyásolva, szabadon járja a táncát. A nő egyenrangúsága azonban természetesen nem jelenti azt, hogy szerepköre azonos lenne a férfiéval: magatartásformáik között éppen principiális-nemi jellegzetességeik különbségeiből fakadó markáns eltérések figyelhetők meg.

A küzdő karakterű páros botolók formai szempontból a férfiak egymás ellen vívott párbajszerű botolóihoz hasonlítanak, hiszen a férfi a botot ugyanúgy fegyverszerűen kezeli, ugyanolyan mozdulatokkal táncol, mint azonos nemű ellenfelével szemben. Az a tény azonban, hogy *nővel* botol, gyökeresen megváltoztatja a tánc tartalmát, mélyebb értelmét: a tradicionális felfogás szerint ugyanis egy férfi *soha nem harcolhat* egy nővel. Ennek abszurditása mindjárt nyilvánvalóvá válik, ha a kétféle táncos párviadalt megpróbáljuk „élesben” elképzelni: míg a férfiak esetében ez teljesen természetes, és a valóságban gyakran meg is történt, hogy a tánc igazi verekedéssé fajult, addig ez magától értetődően soha nem történhetett meg a nővel járt botolók esetében - a férfi semmilyen körülmények között nem támadhatott bottal egy - amúgy is fegyvertelen! - nőre. A férfi tehát semmiképpen nem „harcol” vagy „küzd” a nővel; harcias fellépése nem a nő *ellen* irányul, hanem éppen a nő megnyerését és figyelmének felkeltését célozza! Látszólagos agresszivitása és támadó magatartása mögött ugyanis nem a küzdelem szándéka áll, hanem saját férfiasságának és erejének bizonyítása, fegyverforgató

ügyességének fitogtatása rejlik; virtuskodásával próbálja a nő elismerését kivívni.²⁶ Táncos párviadaluk éppen ezért nem annyira a szelíd madarat űző ragadozó madár képével hozható párhuzamba - mint az a szakirodalomban általánosan elterjedt -, hanem inkább egyes madárfajok násztáncához hasonlítható, amelyben a hím erejével és félelmetességével hivatkozva igyekszik a tojó kegyeit elnyerni. A tánc támadó mozzanatainak, a bot fegyverként való kezelésének végső oka tehát mindenekelőtt szerelmi vonatkozásaiban és nem látszólagos harcszerűségében keresendő; a férfiak botolójának valódi küzdő karaktere helyett itt egy olyan „táncba szőtt, agresszív szerelmi játék”-kal állunk szemben,²⁷ amelynek lényege nem a küzdelem, hanem inkább egyfajta szerelmi versengés: az udvarlásnak, a nő megnyerésének egy archaikus-elemi formája, a két nem egymáshoz való viszonyának, „örök harcának” primér kifejeződése. Ezt az értelmezést támasztják alá azok az erotikus vonatkozású adatok is, amelyek a nő szoknyájának leveréséről szólnak: a nő személye ugyanis sérthetetlen a táncban, megütése szégyent jelent a férfira nézve - a szoknya leverése azonban kivétel ez alól a szabály alól, sőt éppen a férfi ügyességének, botkezelési virtuozitásának csúcsát jelenti. Ugyancsak emellett az értelmezés mellett szól az a szokás, hogy a férfiak párbajszerű botolóiban vagy bottal történő valódi verekedéseiben a nő alkalmanként a felek szétválasztójaként vagy az egyik fél segítőjeként szerepel: a viaskodó férfiak közé vetve magát táncával megakadályozza összecsapásukat, vagy az egyik megzavarásával segíti a másikat.²⁸ Ezt éppen azért teheti meg, mert személye sérthetetlen, vagyis a férfi semmilyen körülmények között nem ütheti meg - márpedig ez a tény önmagában is jelzi a nővel való küzdelem képtelenségét.

E szerelmi versengés „eszköztárában” - konkrét és átvitt értelemben egyaránt - világosan megjelennek a két nem közti karakterbeli különbségek: míg ugyanis a férfi erejének, ügyességének, harciasságának fitogtatásával, és férfiasságának *par excellence* jelképével: fegyverrel lép fel a nővel szemben, addig a nő eszköz nélkül, de mégis egy tipikusan női fegyvert, a *fortélyt* alkalmazva vesz részt a táncban. Vagyis míg a férfi alapvetően agresszívebb, támadóbb habitusából következően és fizikai kondíciójának megfelelően elsősorban erejét csillogtatva kíván a párjára hatni, addig a szelídebb és passzívabb természetű, fizikailag jóval gyengébb nő a férfi erőfölényével szemben a fortély, a csel, a megtévesztés eszközét veti be: incselkedésével, a botforgatás akadályozásával, a férfi „megcsalására” irányuló zavaró megmozdulásaival megpróbálja megnehezíteni párja dolgát.²⁹ És noha a férfi az aktívabb fél, az ő szélesebb ívű, energikusabb mozgása a domináló, mégis aki a táncot *lényegileg* meghatározza, az a nő - hiszen mind fizikailag (körülbotolása révén), mind pedig átvitt értelemben körülötte zajlik minden: a virtuskodás az ő meg- illetve elnyerését szolgálja. A viadal kimenetele kétféle lehet: ha a nő az ügyesebb, és ki tudja játszani, meg tudja „csalni” a férfit, akkor őt tekintik nyertesnek; ha viszont erre nem képes, akkor a férfi kerül ki győztesen a versenyből.³⁰

A magyar pásztor botolóiban, amelyeknek fő elterjedési területe (Felső-Tisza-vidék) megegyezik a cigány botolókéval, a nő sokkal visszafogottabb szerepet játszik, mint a cigány változatokban. Már a férfi bottal való virtuskodása, támadó gesztusai, a nő körülbotolásának mozzanatai is kevésbé karakteresek és kizárólagosak; ezzel párhuzamosan a nő táncából már teljes mértékben hiányoznak a férfi kijátszására, „megcsalására” utaló mozzanatok, ehelyett inkább a csárdásra jellemző szerényebb, visszahúzódnóbb magatartás, sőt gyakran a férfihoz való alkalmazkodás jellemzi. Vagyis a pásztor botolóban a nő egyenrangúsága csak részlegesen és időlegesen valósul meg, sosem olyan mértékben, mint a cigány változatokban.

Ennek a jelenségnek az oka lehet egyfelől az, hogy mivel a pásztor botolók mind zenéjükben, mind motívumkincsükben az új stílusú csárdáshoz hasonultak, ezért ez a változás a magatartásformákban is megjelent, míg a cigány változatok megőrizték az archaikusabb, primérből formákat; másfelől igen valószínűnek látszik az is, hogy a nő teljes egyenrangúsága, más táncokban ismeretlen aktivitása, rivalizáló-támadó fellépése sajátosan cigány fejlemény - ennek valószínűségét éppen az támasztja alá, hogy a magyar paraszti kultúra nemek közti tradicionális hierarchiájától és a hagyományos női szerepektől nagymértékben idegen az efféle magatartás. Ennek a kérdésnek a tisztázása még további kutatásokat igényel.

A páros cigánytáncban a két nem egymáshoz való viszonya, s ezáltal szerepköre is módosul. A férfi már nem férfiasságát, legfeljebb tánc tudását fitogtatja, és a nő is - noha a „megcsalásra” való törekvése megmarad - más szerepet tölt be, mint a botolóban. Általában ugyanis ő az aktívabb, kezdeményezőbb fél, ő az, aki nagyobb tereket bejárva körültáncolja párját, és igyekszik megzavarni figurázását vagy csapásolását, megpróbálja kimozdítani őt a helyéből, illetve a háta mögé, oldalába kerülve, karja alatt átbújva megkísérli „megcsalni” őt - a férfi tánca vele szemben inkább védekező-hárító, nem pedig támadó jellegű.³¹ A cigánytáncban tehát nincs már meg a páros botoló látszólagos agresszivitása és küzdő karaktere, hanem sokkal inkább egyfajta játékos versengés érvényesül: a tánc inkább az ügyesség és a tánc tudás összemérésének, semmint szerelmi párviadalnak mondható, amelyben elsősorban a nőé a kezdeményező szerep, s amelyben természetesen benne rejlik a másik nemnek való imponálás szándéka is.

A páros ugrósban ugyancsak hasonló tendencia figyelhető meg: a játékos csalogatásban rendszerint a nőnek jut a főszerep (még akkor is, ha a tánc egészének mikéntjét alapvetően a férfi határozza meg), hiszen ő az, akinek karakteréhez közelebb áll a kacérkodó, sőt esetenként akár kihívó magatartás. Ebből a táncból már teljes mértékben hiányzik minden küzdelemre vagy támadásra utaló mozzanat, sőt ezek szelídebb formája, a versenyszerűség is - ehelyett valódi szerelmi csalogatás, játékos udvarlás jellemzi. E tánc típus három formájában tehát jól nyomon követhető az a változás, ahogy a két nem táncban megfogalmazódó viszonya a férfias virtuskodástól, a virilitás elemi megnyilatkozásától a „konszolidált” széptevésig ível. Ezzel párhuzamosan a férfi dominánsabb szerepe is megszűnik, és a nő kerül előtérbe: míg ugyanis a virtuskodás mindenekelőtt a férfi sajátja, addig a csalogatás elsősorban a nő egyik jellemző tulajdonságjegye.

III. A nő mint alárendelt fél

A magyar néptánc hagyományt alapvetően az improvizatív páros és szólisztikus táncok túlsúlya, s ezzel együtt az individualisztikus előadásmód jellemzi. A motívumok teljes mértékben egyéni, szabad variálása azonban csak a szóló táncokban valósulhat meg, hiszen a páros táncokban szükségképpen alkalmazkodniuk kell egymáshoz a táncosoknak, sőt a szorosabb összefogódzású táncokban az egyik félnek irányítania kell a másikat, különben nem is jöhetne létre a tánc. Ez a meghatározó, irányító fél a magyar néptáncban a férfi - és mindig a nő az, aki követi párját, aki alkalmazkodik partneréhez.* A tánc menetét, a figurák egymásutánját, sőt gyakran az előadásmód mikéntjét is a férfi szabja meg: elsősorban az ő ügyességén, tánc tudásán, vérmérsékletén múlik, hogy milyen lesz az adott tánc. Karja, keze erejével, egész teste húzásával érzékelteti, hogy milyen mozgásformát szeretne táncolni, a nő pedig - aki felismeri párja szándékát, hiszen gyermekkorától fogva tanulta és gyakorolta faluja hagyományos táncait - követi irányítását: olyan figurákat táncol (például páros forgást, átvetést, kiforgatást, körülvétést stb.) és olyan sorrendben, amilyeneket és

ahogy a férfi „diktál” neki. A nők tánc tudásának, jó vagy rossz táncos voltának egyik fokmérője éppen az, hogy milyen mértékben irányíthatók, mennyire képesek párjuk vezetését követni.³³ Táncbéli alávetettségük azonban nem a férfi általi „elnyomásukat” jelenti, hanem éppen hogy önkiteljesedésüket szolgálja: hiszen a nő tánc tudásának, egyéniségének kibontakoztatása a páros táncban csak a férfi irányításán keresztül, a hozzá való alkalmazkodás révén valósulhat meg. A legszebb táncfolyamatok akkor jönnek létre, amikor a két fél teljes összhangban képes együtt táncolni; ahogy a férfi éppen a nő irányítása révén mutathatja meg tudását, úgy a nő is a férfi tökéletes követése által teljesedhet ki. Egy gyenge táncospárral még a legkiválóbban táncoló nő sem tudja tudását érvényesíteni; adott esetben például kénytelen a táncfolyamat egésze alatt csupán kettes csárdást és páros forgást járni, mivel partnerétől csak ennyire telik.

A férfi irányító szerepe magától értetődően elsősorban a nő térbeli mozgatására terjed ki - azt már nem ő határozza meg (nincs is erre módja), hogy konkrétan milyen lábfigurákat táncoljon a párja; ez már a nő egyéni tánc tudásától, kedvétől függ. Közvetett módon azonban a férfi gyakran mégiscsak szabályozza a nő konkrét motívumait is, mivel a párban járt figurák többségéhez meghatározott motívumok kapcsolódnak; például ha átvetést táncolnak, akkor ugyan a férfi nem tesz mást, mint csupán egyik karjáról a másikra „dobálja” a nőt, de ezzel közvetve megszabja azt is, hogy párja milyen figurát járjon: ilyenkor ugyanis a nő mindig az adott falura jellemző, mindenki által ismert átvetős-motívumot táncolja. A nőnek tehát tulajdonképpen csak akkor van lehetősége a teljesen szabad táncolásra, amikor a páros motívumokat az egyéni figurázás váltja fel a tánc folyamatában - vagyis míg a férfinél való viszonyulásában, hozzá kapcsolódó mozgásában mindig alkalmazkodó és meghatározott, addig önálló csak párjától független „önmozgásában” lehet. Annál érdekesebb az a jelenség, amely jól megfigyelhető például a felső-Tisza-vidéki csárdások filmre vett változataiban: nevezetesen hogy a nő alávetettsége nemegyszer olyan esetekben is érzékelhető, amikor a zártabb összefogódzást lazább kézfogás vagy külön táncolás váltja föl, s a férfi irányítása gyengébben vagy egyáltalán nem érvényesül - ilyenkor ugyanis a nő, noha a férfi az adott helyzetben nem befolyásolja mozgását, mégis gyakran figyeli és követi párja táncát úgy, hogy ügyessége és tudása szerint megpróbálja utánozni annak figuráit.³⁴ A nők fent vázolt táncbéli alárendeltségére több síkon is található magyarázat. A praktikum oldaláról közelítve e tény legkézenfekvőbb oka az, hogy a férfi az erősebb, tehát egyszerűen fizikai erejénél fogva ő az alkalmasabb a páros táncban nélkülözhetetlen irányító szerep betöltésére. Ha nem érjük be ezzel a felszínes magyarázattal, hanem a dolgok mögé nézve mélyebben fekvő okokat is fel akarunk tárni, akkor természetes párhuzam kínálkozik a férfi táncbéli dominanciája és a családban, faluközösségben elfoglalt helye között. A magyar népi kultúrában ugyanis *hagyományosan* a férfié a vezető szerep az élet minden területén: ő a családfő, az ő szava dönt mindenben, ő irányítja a család életét - s ezért természetes, hogy a táncban is ugyanez a viszonyulás valósul meg. Ez a párhuzam önmagában azonban még nem ad magyarázatot a fenti jelenségre; csupán egyazon dolog két eltérő aspektusáról, különböző területeken történő megnyilvánulásáról van szó - a valódi ok ugyanis a hagyományos kultúra mélyén, a tradicionális férfi-nő felfogásban keresendő.³⁵

A tradicionális szemlélet szerint a világ egyik alappolaritása a nemek elkülönülésében nyilvánul meg: a férfi és a női princípium olyan alapvető különbségek, fundamentális ellentétpárok hordozója, amelyek egyszerre ellentétjei és ugyanakkor kiegészítői is egymásnak.³⁶ A férfi az emberi létformában az aktivitást és a nemzőerőt képviseli, s a különböző szimbólumrendszerekben a szelleminek: a fénnel, éggel és a Nappal

kapcsolatos szoláris erőknél a megtestesítője. Ezzel szemben a női princípiumot a passzivitás, a befogadó attitűd jellemzi, s a szellemi helyett az anyagi világhoz, a fény és a Nap helyett a sötétséghez és a Holdhoz - lunáris erőkhöz - kapcsolódik.³⁷ A férfinem elsőbbségére utal az is, hogy a legtöbb nép mitológiájában az első teremtetett ember férfi.³⁸ Mindennek fényében világossá válik, hogy miért magától értetődő a páros táncokban a férfi irányítói szerepköre és a nő irányítottága: ebben ugyanis a két nem különbségeinek olyan alapjellegzetességei fejeződnek ki, amelyek még a nemek összemosódásának, egyenjogúsításának és egyenértékűsítésének modern korában is természetesnek számítanak, s amelyeket a hagyományos nemi szerepek fokozatos felszámolása illetve felcserélődése sem tudott eltüntetni. Hogy mennyire természetes még manapság is a férfi és nő hagyományos táncbéli szerepe, azt mi sem bizonyítja jobban, mint ha megpróbáljuk felcserélni őket: ekkor ugyanis azonnal nyilvánvalóvá válik a dolog természetellenessége és abszurditása. A mozgató - és megállító - eredendő aktivitása révén csak a férfi lehet, a mozgott - és megállított - pedig eredendő passzivitása okán csakis a nő.

Ez az alaptörvény legtökéletesebben a forgós-forgatós párosokban valósul meg, ahol a férfi tánc gyakorlatilag a nő mozgásából áll; a Nyárad és Maros menti forgatósok például egyenesen az eszközös táncokat juttatják eszünkbe, hiszen a férfi a botlók eszközkezelési technikáját idéző módon, szinte eleven eszközként forgatja, vezeti, „dobálja” egyik oldalról a másikra a nőt. A tánchoz szükséges mozgási energia mindig a férfiből indul ki: ő ad lendületet a nő - és kettejük együttes - mozgásához; önálló, azaz *nem a mozgás* körébe tartozó mozgást legfeljebb csak pillanatokra, egy-egy rövid figurázás vagy csapás erejéig végez. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy míg a férfi *ön maga által* mozog, addig a nő a *férfi által* végzi a mozgást. Ez nyilvánul meg e tánc típus ama jellegzetességében is, hogy a férfi igen kis helyen vagy csaknem egyhelyben táncol, miközben a nő a férfi irányításának megfelelően jóval szélesebb teret jár be, elsősorban a párja *körül*. A férfi ugyanis nemcsak *forrása*, hanem egyben *tengelye* is a mozgásnak: a nő mindig ehhez a tengelyhez, vagyis a férfihoz viszonyítva közeledik vagy távolodik, illetve kering körbe-körbe nemcsak a páros forgásokban és a körülvezetések során, hanem gyakran úgy is, hogy a keringés közben - kar alatti kiforgatás révén - saját tengelye körüli forgást is végez.³⁹

Összegzés

A recens tánc típusokon végigtekintve a nő táncban betöltött szerepének három különböző fajtája bontakozott ki előttünk. Az időben legrégebbi a tánc kialakulásának kezdeteihez nyúlik vissza: a nagybőjti körtáncban a nő rituális szerepkörben, a másik nem nélkül, principiális sajátosságait megtestesítve jelenik meg. A másik két esetben már profán keretek között és nem önmagában, hanem a férfihoz való viszonyulásban szerepel - s noha az ide tartozó táncokra már sem a ritualitás, sem a szertartásosság nem jellemző, és többségük pusztán a szórakozást szolgálja, alapvonásaikban mégis jól felismerhetők a férfi és női princípium eltérő jegyei, a két nem különbségeinek és viszonyulásának tradicionális alapformái. A tavaszt megidéző és a természet újjászületését jelképező, a tavaszi folyamatokra ráhangoló és azokba bekapcsoló nagybőjti karikázóban a női nem kizárólagos szerepe éppen a nőiség ideájának egyik fundamentális összetevőjével magyarázható, amelynek lényege az élet megújításával, a termékenységgel kapcsolatos eszmekör. A páros táncokban a nő szerepköre magától értetődően csak a férfiével való összevetésben határozható meg. Így e táncok legarchaikusabb formáiban, az összefogódzás nélkül járt cigány és pásztor botlóban, a cigánytáncban és a

lazább fogásmódokat alkalmazó ugrós párosban a nő a férfival egyenrangú félként, sajátos női tulajdonságjegyeit képviselve jelenik meg: jellegzetes női eszközökkel, fortéllyal, cselvetéssel, illetve csalogatással-kacérkodással lép fel a férfi hol fenyegetően virtuskodó, hol pedig szelídebben széptevő, de mindig udvarló szándékú magatartásával szemben. A régi stílusú forgós-forgatós páros táncokban és az új stílusú csárdásokban, amelyekben a nyitottabb és főként a zárt fogásmódok szükségszerűvé teszik az egyik fél fölé- és a másik alárendeltségét, mindig a nő játszik alávetett szerepet: az ő feladata, és egyben táncudásának fokmérője az, hogy minél tökéletesebben kövesse párja irányítását. A férfi principiális eredetű *mozgató* és *meghatározó* szerepkörével szemben tehát a nő - ugyancsak nemi princípiumaiból következően - mindig csak *mozgatott* és *alkalmazkodó* lehet, ami azonban nem elnyomását jelenti, hanem táncbéli kiteljesedésének feltételét és lehetőségét teremti meg.

Vizsgálatunk általános tanulságaként végezetül megállapítható, hogy a néptánc kutatásban bevett formai és funkcionális elemzések mellett egy másfajta, a tradicionális kultúrák sajátosságaira épülő megközelítési mód alkalmazása a táncnak olyan új dimenzióit és összefüggéseit képes feltárni, amelyek a megszokott nézőpontokból rejtve maradnak, s amelyek a tánc kialakulásának gyökereihez, a tér- és mozgásformák eredeti principiális jelentéséhez vezetnek el.

Irodalom

Andrásfalvy Bertalan

1963 Párbajszerű táncainkról. *Ethnographia* LXXIV. 55-83.

Balázs Gusztáv

1995 A nagyecsed oláh cigányok táncagyománya. Bp.

Biedermann, Hans

1996 *Szimbólumlexikon*. Bp.

Eliade, Mircea (szerk.)

1995 *The Encyclopedia of Religion I-XVI*. Macmillan, New York

Eliade, Mircea

1997 *Képek és jelképek*. Bp.

Evola, Julius

2000 *A szexus metafizikája*. Bp.

Falvay Károly

1983 Rítus és tánc. *Táncstudományi Tanulmányok 1982/83*, 163-207.

1987 Szempontok körtáncaink tartalmi és formai vizsgálatához. *Táncstudományi Tanulmányok 1986/87*, 211-236.

Felföldi László

1987 Rituális táncok a magyar néptáncagyományban. *Ethnographia* XCVIII. 2-4. 207-226.

Giurchescu, Anca

1993 A táncszimbólum mint a kommunikáció eszköze. In Felföldi László (szerk.) *Martin György emlékezete*. Bp. 61-67.

Hoppál Mihály - Jankovics Marcell - Nagy András - Szemadám György

1996 *Jelképtár*. Bp.

Lajtha László - Gönyey Sándor

1937 Tánc. In: *A Magyarság Néprajza IV*. Bp. 85-149.

Martin György

1979 *A magyar körtánc és európai rokonsága*. Bp.

1980 A cigányság hagyományai és szerepe a kelet-európai népek tánc kultúrájában. *Zenatudományi Dolgozatok 1980*, Bp. 67-74.

Martin György - Pesovár Ernő

1958 A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus táncutató munka eredményei és módszertani tapasztalatai. *Ethnographia* LXIX. 424-436.

Pál József - Újvári Edit (szerk.)

1997 *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Bp.

Pesovár Ernő

1967 A csalogatós csárdás. *Tánc tudományi Tanulmányok 1965/66*, 115-142.

1977a Az ugrós páros. *Tánc tudományi Tanulmányok 1976/77*, 243-262.

1977b A küzdő karakterű páros táncaink. In Kósa László (szerk.) *Népi Kultúra - Népi Társadalom*. Bp. 329-355.

1983 A forgós-forgató páros a történeti forrásokban és a tánc hagyományban. *Tánc tudományi Tanulmányok 1982/83*, 255-285.

1993 Epilógus a Körtánc-monográfiához. In Felföldi László (szerk.) *Martin György emlékezete*. Bp. 33-39.

1997a *A magyar páros táncok*. Bp.

1997b Rituális körtáncaink szakrális és profán vonásai. *Tánc tudományi Tanulmányok 1996/97*, 109-119.

Prokosch Kurath, Gertrud

1986 Körkép a táncetnológiáról. In Pesovár Ernő (szerk.) *Táncetnológia*. Bp. 5-48.

Ratkó Lujza

1996 „Nem úgy van most, mint vót régen...” *A tánc mint tradíció a nyírségi paraszti kultúrában*. Nyíregyháza-Sóstófürdő

1997 *A nagybőjti játék- és tánc hagyomány. A magyar nyelvterület nagybőjti játék- és tánc anyagának értelmezése*. Kandidátusi értekezés. Gépirat, MTA

2001 Női szerepek a magyar néptánc hagyományban. In Keszeg Vilmos - Viga Gyula (szerk.) *Néprajzi Látóhatár. X. 1-4*. Budapest-Miskolc, 263-277.

Sachs, Curt

1937 *World History of the Dance*. New York

Tokarev, Szergej Alekszandrovics (főszerk.)

1988 *Mitológiai enciklopédia I-II*. Budapest

¹ Első megjelenés: Ratkó 2001.

² A körnek, mint szimbólumnak természetesen ezen kívül még nagyon sokféle jelentése lehet, mint azt később látni fogjuk a karikázók kapcsán.

³ A néprajzi-antropológiai adatok szerint a rituális és szertartásos táncok világszerte egyneműek Észak-Amerikától Európán át a Távol-Keletig, azaz a rítus jellegétől függően vagy csak férfiak, vagy csak nők táncolják. (Prokosch Kurath 1986. 14.)

⁴ Gondoljunk arra, hogy a férfiak mozgása a legtöbb nemzet táncában szélesebb ívű, erőteljesebb és feszesebb, mint a nőé, akinek mozgása alkatánál fogva, és a tradicionális női viselkedési normák megnyilvánulásaként sokkal lágyabb, finomabb, tartózkodóbb és visszafogottabb. Egyik legszebb példája ennek a jelenségnek a grúz tánc, amelyben a nemek eltérő karaktere tökéletesen kifejeződik a férfiak roppant harcias, energikus, kemény táncának és a nők légies kecsességű, finom mozgásának éles kontrasztjában. A magyar néptáncban kevésbé végtelen, de éppilyen határozott eltérés tapasztalható a férfiak táncának feszsége, keménysége, erőteljessége és szélesebb ívű, bonyolultabb figurái, valamint a női mozgásformák visszafogottsága, puhább, finomabb előadásmódja és kisebb ívű, egyszerűbb motívumai között.

⁵ Pesovár 1997a. 10.

⁶ Pesovár 1997a. 10-11.

⁷ A magyarországi cigány táncagyományt - a meglévő zenei, formai-motivikai különbségek ellenére - a néptánc kutatás a magyar tánc kultúra részének tekinti, mivel olyan archaikus táncformákat őrzött meg, amelyek egy régebbi Kárpát-medencei táncagyomány maradványaiként valamikor a magyarság körében is jól ismertek lehettek, s a magyar tánc típusoknak egy korábbi történeti fázisát képviselhetik - nyilvánvalóan a cigány karakternek megfelelően átalakult, sajátosan cigányos formákban és stílusban. A recens cigány táncokból természetesen csak nagyon óvatosan lehet visszakövetkeztetni a korábbi magyar táncokra, hiszen fejlődésük a magyarságtól nagymértékben idegen kulturális közegen belül ment végbe.

⁸ Pesovár 1997a. 14-15.

⁹ Pesovár 1997a. 16-18.

¹⁰ Pesovár 1997a. 30-33.

¹¹ Pesovár 1997a. 49-53.

¹² Pesovár 1997a. 56-60.

¹³ A táncmulatságok kezdetekor, a zene szüneteiben vagy a lakodalmakban járt mulatsági, szórakoztató funkciójú női körtánc másodlagosan kialakult újabb jelenség, amely az eredendően rituális jellegű tánc típus profanizálódásával jött létre.

¹⁴ Pesovár 1997a. 20.

¹⁵ Egyetlen kivétel a szigetközi (Halászi) *Bertóké verbunk*, amelynek kötött részét váll- vagy felkarfogással táncolják a férfiak.

¹⁶ Lásd: Tokarev 1988. I. 157-158; Eliade 1995. III. 505-509.; Pál-Újváry 1997. 282-284.

¹⁷ Ilyenek a rituális szerepkörű nagybőjti - gyakran a kiszejáráshoz kapcsolódó - karikázók, a lakodalom olyan mágikus-szertartásos táncai, mint a menyasszony, az új pár, a lakodalmas ház körültáncolása vagy a hajnaltűztánc, a kalendáris szokások keretében a májusfa, a pünkösdi királyné, a szentiváni tűz körüli tánc, a betlehemes pásztorok és regösök egyszerű körtánca, a hétfalusi csángók farsangi boricatánca, az avató jellegű bodnártánc (abroncstánc) és körverbunk, végül a halotti körtáncok. Ezek többsége már nem női, hanem vegyes vagy csak férfiak által járt körtánc. (Felföldi 1987. 212-217.)

¹⁸ Martin 1979. 20-21, 240-243.

¹⁹ Legutóbbi kutatásaink során egyértelműen bebizonyosodott, hogy a nagybőjti falujáró játékok láncformái, félkörös és kanyargós füzértáncai - még ha mutatnak is formai hasonlóságokat a zárt körformával - egészen más tartalmi-funkcionális sajátosságokat hordoznak, mint az ugyancsak nagybőjt idején járt karikázók. (Vö. Ratkó 1997. 82-98, 106-123.)

²⁰ Mindez nem a különböző vidékeken élő konkrét karikázókra, hanem a belőlük elvonatkoztatott *körtáncmodellre*, pontosabban a körtánc végső alapelveire, princípiumaira vonatkozik. A konkrét karikázókban rendszerint az új versszakot vagy dallamot beéneklő, esetleg az új táncrészt, motívumot elkezdő előénekes(ek) személyében *szükségképpen* megjelenik egyfajta kezdeményező-irányító szerepkör, hiszen e nélkül nem is jöhetne létre egyöntetű tánc. Ez a szerepkör azonban nem azonos a lánc táncot vezető táncoséval, aki a tánc *valódi* irányítójaként maga szabja meg mind a mozgás irányát, mind pedig motívumait. A karikázókban a beéneklés funkciója sokkal inkább a *folytonosság fenntartása* - vagyis nem arról van szó, hogy az énekkezdők vezetik, irányítják a nótázást és a karikázást, hanem hogy beéneklésükkel, esetleg előtáncolásukkal biztosítják a tánc folyamatosságát. Az elsőrendű tehát maga a karikázás - az „irányító”, vagy inkább „fenntartó” szerepkör csak *másodlagosan*, a karikázásnak *alárendelve*, egyfajta szükségszerűségként kap helyet. Ha a legegyszerűbb, és valószínűleg legrégebbi karikázó-típust, az egyrészes szlavóniai *rezálást* nézzük, akkor azt láthatjuk, hogy az előénekes szerepe mindössze a strófák folyamatos, egymás utáni beéneklésére korlátozódik: lépést vagy táncrészt ugyanis nem kell váltani. Minél fejlettebb, gazdagabb formai szempontból egy karikázó, annál inkább szükség lehet egy ilyen „fenntartó szerepkörre”, hiszen annál több táncrész, esetleg motívum zökkenőmentes elkezdését kell biztosítani.

²¹ A nemek szerinti elkülönülés feltételezhetően a lánckörtáncok egyik legősibb vonása, amelynek gyökerei a férfi és női nem principiális különbségeihez és e táncformák kialakulásához nyúlnak vissza. Ennek az elkülönülésnek a lényegi voltát, fontosságát jelzi az a tény, hogy e típus másodlagosan kialakult, teljes mértékben profanizálódott, mulatsági szerepkörben alkalmazott, jelentős zenei, ritmikai és motívikai gazdagodáson átesett változataiban is szívósan tovább élt: a Balkán-félszigeten, a lánckörtáncok mai hazájában ugyanis a férfiak és nők rendszerint külön láncot alkotva táncolnak, vagy ha együtt is járják a kólót, akkor is a férfiak egy csoportban elől, a nők pedig mögöttük a sorban, a lánc végén helyezkednek el. (Vö. Prokosch Kurath 1986. 14; Sachs 1937. 148; Martin 1979. 315.)

²² Ratkó 1997.

²³ Az öt játéktípus: vonuló-kapuzó falujáró játék, párválasztó énekes körjáték, hintázás, labdázás és páros fogócska.

²⁴ Ezek részletes elemzését lásd: Ratkó 1997.

²⁵ Mindezek fényében kap hangsúlyozott jelentőséget a karikázók mozgása: a természet állandó megújulásának, szakadatlan körforgásának ugyanis csak a kiindulópontjához minduntalan visszatérő, ciklikus forgómozgást végző kör lehet tökéletes megidézője - a statikus kör az önmagában nyugvó teljesség, változatlan tökéletesség szimbóluma. A nagybőjti karikázónak tehát nem a *körforma*, hanem a *körforgás* a lényege.

²⁶ Andrásfalvy Bertalan a párbajszerű táncokról értekezve a világ több pontjáról hoz párhuzamokat a „csalogató, üldöző szerelmi táncra”, és ezekkel kapcsolatban megjegyzi: „...előfordul, hogy a férfi a fegyverforgatásban való jártasságának fitogtatásával, férfierényeinek és ügyességének csillogtatásával is hatni kíván párjára”. (Andrásfalvy 1963. 74.)

²⁷ Pesovár 1997a. 15.

²⁸ Andrásfalvy 1963. 71-72.

²⁹ Egy Bereg megyei, Jándról való adat szerint „A botolásnál többet tett az asszony, mint az ember. Elvette az elméjét sok férfinak is”. (Andrásfalvy 1963. 71.)

³⁰ Ennek a tánc típusnak az 1930-as évek első felében gyűjtött legkorábbi változata, a porcsalmi (Szatmár megye) botoló azzal végződik, hogy a férfi szertartásos mozdulattal a nő nyakára teszi a botot. A táncot közlétező szerzők ebben a mozzanatban jelképes lefejezést látnak, ami mögött az emberáldozat emlékét sejtik. (Vö. Lajtha -Gönyey 1937. 125.) A fentebb leírtak fényében azonban sokkal valószínűbb, hogy a férfi a nő elnyerésének tényét jelezte ilyen módon, párjának birtokbavételét fejezte ki ezzel a mozdulattal.

³¹ Vö. Balázs 1995. 106.

³² Ez a hierarchia tulajdonképpen már a táncra való felkéréskor megmutatkozik, ugyanis az íratlan szabályok szerint a felkért leány semmilyen körülmények között nem utasíthatta vissza a legényt, még akkor sem, ha az a

falú legrosszabb táncosa volt, vagy netán egy fejjel kisebb volt nála. Ha mégis előfordult ilyesmi, akkor a lányt nyilvános megszégyenítéssel büntették: kimuzsikálták, vagyis seprűt nyomtak a kezébe, kizavarták vagy kitáncoltatták a bálból. A falu közössége adott esetben a büntetésnek még olyan durvább formáit is jogosnak tartotta - bár durvasága miatt el is ítélte -, mint például a pofon vagy a fenékbe rúgás. (Vö. Ratkó 1996. 112-114.)

³³ Természetesen ezzel párhuzamosan a férfi táncudásának is egyik lényeges összetevője az, hogy hogyan tudja irányítani párját.

³⁴ Vö. Ratkó 1996. 238-239.

³⁵ A nemek tradicionális értelmezésével kapcsolatban lásd: Evola 2000.

³⁶ Legközismertebb megfogalmazása ennek a *jīn* és *jang* szimbóluma, amely „a világ rendjének” és „a lét keletkezésében szerepet játszó két őserőnek” a jelképi ábrázolása a kínai kultúrában. (Pál-Újvári 1997. 225-226.)

³⁷ Lásd: Hoppál-Jankovics-Nagy-Szemadám 1996. 68, 161; Pál-Újvári 1997. 145.

³⁸ Tokarev 1988. I. 59-61.

³⁹ Hasonló gondolatokat fogalmaz meg Falvay Károly a páros táncok tradicionális kiindulású vizsgálata során a férfi „működtető”, illetve a nő „működő” szerepköréről, valamint a forgatásnak és a férfi tengely-voltának jelentőségéről. Ezeken túlmenően azonban gondolatmenetének és érvrendszerének nagy részét, következtetéseinek túlnyomó többségét nem tartjuk elfogadhatónak. (Vö. Falvay 1983. 198-199, 201-202.)
