

Kürti László

Korporealitás és a maszkulin tánc

„I dance, therefore I am” (Léopold Sédar Senghor)

Gergely Pál (1902–1982), a néprajzzal és folklórral is kacérkodó erdélyi irodalmár és művészettörténész, az *Ethnographiában* érdekes megfigyelést közölt Kalotaszegről. A szerző 1935 nyarán több faluban (Kiskapus, Mákó, Méra) felfigyelt az általa „nőrablásnak” nevezett és a bicskázás alapjául is szolgáló „vad szokás” maradványaira (Gergely 1935: 142). Méréán és Bikalon a nagyszámú házasságon kívüli törvénytelen gyermek születését is ezzel a „vérükben hozott keleties szokás”-sal magyarázta. Ezzel együtt azt is megjegyezte, hogy a kiskapusiak „táncai is nyerek”, majd így folytatta: „A nóta semmitmondó, akár a »cövekelős« *táncuk*, amelyet egy helyben topogva, igen csúnyán járnak errefelé. Amily délceg, csárdásban és csúrdöngölőben változtatgató, leleményes a »mártogató« vagy »gyertyás« táncban például a türei, mérai vagy vistai legény, éppannyira szürke, semmitmondó táncot járnak az ezektől alig 15–20 kilométerre fekvő Kiskapus fiataljai” (Gergely 1935: 142).

Pár évtizeddel korábban Jankó János a magyargyerőmonostori legények versengő táncát látta „czifrának” és „kopogósabbnak” más falvak táncainál (Jankó 1993: 261). A kalotaszegi férfiakat pedig a következőképpen jellemezte: „Vérbelileg gyönyörű faj; férfja magas, szálás megtermett, noha keverék; nője magas, telt idomokkal, eleven, tüzes szemekkel; kedélye vidám...faji öntudata kifejllett, idegen befolyást távol tart magától, hagyományaihoz szívósan ragaszkodik” (Jankó 1993: 295). Zichy István 1906-ban hasonló leírást adott a körösfői „pávás” legényes táncról, amelyben a férfiak fejüket és derekukat „mindig egyenesen tartották” (Kürti 2014: 460–461). Mi állhat az ilyen és ehhez hasonló, a testi tulajdonságokat dicsérő, illetve kritizáló jelzők mögött? Van-e magyarázat, „népi filozófia” mindezek mögött, vagy csupán a külső szemlélők látták és érezték a férfiaságot megtestesítő táncolást így? Annak fényében, hogy a kalo-

taszegiekről, virtuóz férfitáncaikról, a legényesről vagy figurásról, mások későbbben is hasonlóan áradoztak, jogosak a kérdések.

Az elmúlt évtizedekben divatossá vált a megtestesítés elmélete, azzal kapcsolatban, ahogyan és akik által a fizikai test különféle eseményekben, rítusokban vagy helyzetekben megjelenik. Magától értetődőnek és természetesnek tűnik tehát, főleg a közösség tagjainak, ahogyan a táncmozdulatok a testrészekkel együtt jelennek meg és ahogyan a test, a test részeinek használata ténylegesen megtestesíti a nemiséget, a mozgást, és vice versa: a mozdulat a test nemiségén keresztül kap értelmet, amely szimbolizálja az egyént, és így a közösséghez tartozását.¹ Jane Cowan (1990) szavaival: az emberek a táncban felismerik lényüket és testiségüket. A tánc azonban nem csupán a test mozgása zenére, hanem – ahogyan Helena Wulff (2005) is megfogalmazta alapvető antropológiai tézisét – egyben a közösségről fontos információkat hordozó rendszer. Erre nézve példértékű Margaret Mead korai megjegyzése a szamoai lányok és fiúk táncáról: „A táncoló gyermek majdnem mindig egy teljesen más személyiséggé válik mindennapi énjétől” (1928: 121). Bár a test ugyanaz marad, és a testmozgások is hasonlóak lehetnek a hétköznapi mozgáshoz, járáshoz, a táncoló test nem csupán egy anatómiai/biológiai rendszer, hanem a mindennapi mozgástól eltérően megjelenített kinesztetikus, nemiséget jelző szimbolikus egész (Sheets-Johnstone 2011). Marcell Mauss úttörő elméletét véve alapul egyszerű a képlet: természetes járás sem létezik, csak kulturálisan kódolt mechanikus mozgás.² A fenti megállapítás egybeesik a test antropológiájának követői véleményével: a természetes test nem, csak a szociálisan használt, kulturálisan kódolt egyéni és közösségi testhasználat létezik (Blacking 1977). A közösség előtt táncoló egyén, a szó legszorosabb értelmében *dramatis personae*, személyisége kinagyítódik, táncosként publikus szereplővé válik, testisége, nemisége és mozdulatai egy közösségi funkcióban öltenek teljes valóságot. A brit szociálandropológus,

¹ Ahogyan azt Sally Ann Ness megállapította (1992: 129, 259–260), a gondolatot olyan antropológusoknak köszönhetjük, mint Gregory Bateson és Mary Douglas, és olyan táncantropológusoknak, mint Judith Hanna and Adrienne Kaeppler. Természetesen a test mint szimbólum a korai kereszténység ideológiájában is megjelenik, ahogyan a premodern társadalmak különböző képzeteiben is (Hocart 1970: 230–232). A tempus, az emberi test és a keresztény közösség hasonlatosságát a 13. századi Guillelmus Durandus pontosan leírta *Rationale divinatorum officiorum* című munkájában.

² Mauss példaként a maori nők ringó csipőjű mozgását (*onioni*) hozta fel (Mauss 1973: 74).

Mary Douglas írta nagy figyelmet keltő könyvében, hogy a „formalitás társadalmi távolságot jelent, meghatározott, közösségi, elszigetelt szerepeket [...] ahol formalitás van, ott a test kontrollja felértékelődik” (1996: 75). Jelen tanulmányommal Kalotaszegen gyűjtött anyag segítségével szeretném ezt illusztrálni, illetve azt, hogyan formálódik a közösség által megszabott táncos szerepben és rendszerben az egyén teste, testiségről és nemiségről alkotott képe.

Az egyedül vagy párban, csoportosan táncolók megszabott kódok szerint viselkednek, lépéseik, kézgesztusaik előírt formai feltételekhez igazodnak, ezáltal válnak igazán táncosokká. Nem árt ugyanakkor hangsúlyozni, hogy ehhez a mozdulatok minősége és mennyisége legalább olyan fontos, mint a szociális test beállítottsága, a testkép kinagyítása és felvállalt megjelenítése. Mindez abban az esztétikai korporealitásban, amelyben vagy az egyéniség visszaszorítása vagy ellenkezőleg, annak kiterjesztése a cél. A táncantropológiában a korporealitás nemcsak megtestesítést (*embodiment*) jelent, hanem egy olyan összefoglaló koncepciót, amely egyszerre utal a férfi és női testre, a testhasználatra, a testképre és a saját vagy egy látott – mások által megfogalmazott – testélményre, tapasztalatra.³ A jelenlegi tanulmány célja tehát éppen ez: a kalotaszegi férfiak mozdulatainak és a testhasználatának (korporealitás), egymásra hatásának vizsgálata a táncsal, a táncos élménnyel kapcsolatban.

Az erdélyi magyar nyelvterület kalotaszegi részén a legényes tánc ilyen sajátos testhasználattal emelte ki a férfiakat a mindennapi identitásukból.⁴ A táncsal a legények egy speciálisan maszkulin testi rítuson keresztül mutatták meg a közösségnek rátermettségüket, férfiasságukat, és a saját egyéniségükben rejlő lehetőségeket, a felnőtté váláshoz való alkalmasságukat. A hasonló beavatási rítusok a legtöbb társadalomban fontos lépést jelentettek a férfiak korosztályai közötti átmenetben (Janssen 2007). A legényesben a hétköznapi mozgástól eltávolodva olyan formális szimbolikus gesztus- és mozdulatrendszer, mimika került előtérbe, amely a fér-

³ A korporealitás nagy irodalmából lásd pl. Sheets-Johnston (2009), Thomas (2003). Itt szükséges megemlíteni azt, hogy a test és a testiség felé való fordulás az antropológiában részben a magyar származású Thomas Csordas publikációinak köszönhető (pl. Csordas, 1990, 1993).

⁴ A táncról szóló korábbi tanulmányokat lásd Martin György összefoglaló nagy munkájában (Martin 2004). Első benyomásaimat magam is leírtam egy korai tanulmányomban (Kürti 1983).

fiasság és a rátermettség mércéjévé, a maskulin identitás fokmérőjévé vált. A legényes tánc viszont egy érdekes inverzió, ahol a komolyság és a fegyelmezett testiség mellett az informális közelség is megjelenik. Ismét Douglast érdemes idézni: „a társadalmi távolságot két dimenzióval lehet kifejezni – a szemben/háttal kettősséggel, valamint a térhasználattal. A szemben sokkal előkelőbb és respektált, mint a hátrafelé. A nagyobb távolság, nagyobb formalitást eredményez, a közelség pedig informalitást” (1996: 76). Eklatáns példája ennek a legényes tánc azon rituális formája, amikor az esküvői menetben a férfiak hátrafelé táncolnak. A jelenséget már korábban többen leírták, más kontextusban is, nemcsak a kalotaszegiben: a templomozás után azonnal tánc kezdődik, néha már a szertartás alatt is. Egy zsoboki esküvői menet énekel, táncol és csujogatóással egybekötött zajos utcai menetelését így írtam le korábban: „Egy igen meleg szombati délután vártunk a református templom előtt, hogy mikor jön ki a lakodalmas nép. Ahogy a harangok megszólaltak, a muzsikusok azonnal elkezdtek játszani. A templom ajtajában megjelentek az emberek, egyenként és kezet ráztak a pappal, majd a templom előtti kis téren sorakoztak fel. Gyerekek, fiatalok, idősebbek, nők, férfiak, mintha a templomi korosztály és nemek szerinti ülésrendet követték volna. Amint elegendő ember gyűlt már össze, észrevehető volt, ahogy a vőfélyek és az ifjú pár központi helyen állt a félkörben, szemben a muzsikusokkal. Hamarosan fiatalok és középkorúak elkezdtek táncolni a csárdást” (Kürti 2004: 8).

Ugyanakkor Inaktelkén az 1980-as évek elején még a hagyományos legényest járták hasonló felállásban, mint az előbb leírt csoportos táncot, annyi különbséggel, hogy a táncosok egyenként a zenészek elé léptek és előttük táncoltak. Háttal a lakodalmas népnek! Douglas jól érezte, hogy a hátat fordító ember szereplése informális megjelenési forma, de egy dolgot elfelejtett: a háttal a közönség felé táncolók rituális szerepre vállalkoztak, távolsággal és formalitással, ám elfordulásukkal az egészet jóformán közömbösítették. Mivel mindenki, aki ilyen rituális kontextusban táncol, helyi férfi és lakos, ezért ők nem ismeretlenek, csak egy újabb szerepet kaptak a táncolás idejére. A háttal való táncolás vagy hátramenet archaikus jelenség, hasonlótt számos kultúrában találhatunk. A mozzanatot már a 19. század végén leírta Gyarmathy Zsigáné. A lakodalmas legények a menetben a menetiránnyal ellentételesen, tehát *zürukkolva* táncoltak, a zenészekkel szemben, de a nézőkkel és az utcán járókkal mindenképpen háttal. Nyilvánvalóan lehetséges a menetiránynak háttal való tánc-

lásnak más magyarázata is, mindenesetre a legényesben a zenészek előtt, a zenésznek táncoltak a férfiak a nézőknek háttal (mennyre ellentétes ez a néprajzi gyűjtések alkalmával megrendezett filmfelvételekkel, amelyeken a legtöbbször a kamerával szemben látjuk a táncosokat!). Azt a kérdést, hogy ez a testhasználat valójában mit takarhatott a múltban, illetve hogyan alakult ki, ma már nehéz megválaszolni – annyi azonban bizonyos, hogy a táncolás rituális térben lejátszódó mozdulatrendszer, amely megkövetelte a zenészekkel való szemben és a többi résztvevőnek háttal való táncolást. A kalotaszegi férfiak közösségi rituális szerepéhez ez is hozzá tartozott.

A férfias korporealitás

Nem árt felhívni a figyelmet arra, hogy Kalotaszegen a férfítáncos testkép nemcsak formális és informális, távolságtartó és közeli egyszerre, ahogyan a szemben, illetve hátrafelé való táncolás is mutatja, hanem divatos szóval *gendered*, magyarul társadalmilag konstruált nemiségképét tekintve kimondottan és hangsúlyozottan maskulin.⁵ A legényest táncoló férfi teste azonban nem egyszerűen csak maskulin, hanem szuper maskulin – a férfiasságot az átlagosan elfogadott esztétikán túl megjelenítő férfias férfi képe. Erre nézve kultúraközi példák is útmutatást adnak számukra: Michael Herzfeld (1985) a krétai férfiasság, míg Stanley Brandes (1980) az andalúziai férfi és nő ellentétből fakadó maskulin identitásról írt nagyszerű elemzést. Amíg a krétai közösségben nem egyszerűen csak a virilitás, hanem az abból származó tökéletes férfiasság megtestesítése az elvárt viselkedés, addig Andalúziában a maskulin identitás a női önzonosság ellentétéként nyeri el értelmét (Brandes 1980). A skót legények értékrendjében a „kemény fiú” viselkedési forma vált mintává (Lawson 2013). Természetesen univerzálisan elfogadott maskulin értékrend nem létezik, bár az anatómia sok hasonló elképzelést alakított ki. Míg egyes társadalmakban a fallocentrikus látás- és beszédmód a férfiak viselkedésének alapja, addig a papok és szerzetesrendek esetében – főleg a katonai

⁵ A maskulinitás és a társadalmi nemiség irodalma igen nagy, magyarul lásd Hadas (2003).

rendek esetében – az erőteljes maszkulinitás kifejezése teljesen más eredetű volt (Herd, 1994, Thibodeaux, 2010).

A táncra vonatkozóan Anthony Shay (2009) hívta fel a figyelmet például a közel-keleti és közép-ázsiai férfitáncok 20. századi stílusváltására, a férfias férfiaság megjelenítésére, amit hipermaszkulinnak hívott. Ez a túlzó és kihívó, kirívóan maszkulin mozdulatrendszer azonban nem természetes (a nemiségben semmi sem az), ezt tanítani, megtanulni kell, ahhoz, hogy a közösség által elfogadott legyen.⁶ Port megfogalmazásában: „Hogy a fiúkból igazi férfit faragjanak, a férfi test muszáj, hogy egyen, igyon, üljön, járjon, guggoljon, gesztikuláljon, tekintsen, szeretkezzen, kinézzen, beszéljen és táncoljon, ahogyan azt egy maszkulin férfitől elvárják” (2013: 5). A virilitás, a férfias viselkedés a munka és családfenntartás területén is jellemző volt az európai (és nemcsak a mediterrán) kultúrkörben, tűnjön ez bármennyire sztereotíp állításnak (lásd pl. Gilmore 1990). Ami azonban megkülönbözteti a legényes táncolását – mondjuk – a korábban oly fontos kaszálástól vagy a juhfejtéstől, de még az általános mozgásformáktól is (futás, ugrás, kézengetés stb.), az éppen a szimbolikus viselkedésforma privilégiumához fűződő sajátos értékrendszer, amit a közösség előtt a férfiak felvállaltak azért, hogy beléphessenek a felnőtt férfiak társadalmi korosztályába. Ahogyan Janssen írja, a beavatási rítussal „a férfiak maguk közül férfiakat kreálnak” (2007: 217). A patriarchális falusi társadalomban elvárt volt minden férfi családtagtól, hogy hajnaltól estig robotoljon a mezőn és foglalkozzon az állatokkal, apa és családfenntartó legyen (ami a magasabb társadalmi osztályoknál másfajta viselkedési formákkal, mint például a sporttal vagy a vadászattal is párosult). A kis közösségek szintjén (falvak, utcabeliek, korosztály stb.) a kirívóan egyéni és kurta-furcsa táncos tudás segített kiemelni a férfiakat a többiek közül.⁷ A közösségi és a páros táncolásban mindenki részt vehetett tudása szerint, ám egyedül vagy kettesével kiállni és táncolni publikusan már nem adta meg mindenkinek. A legényes sajátossága az volt, hogy megadta a fiatal férfiaknak az esélyt arra – ahogyan azt a kutatók hangsúlyozták –,

⁶ Kalotaszegen is voltak férfiak, akik azonban nem akartak (mertek?) kiállni táncolni, a férfiaság ilyen módon való bemutatása számukra felvállalhatatlan volt. A stigmatizált táncolásról és a férfiak táncolással kapcsolatos kifogásairól a 19. századtól kezdve lásd Bassetti (2013).

⁷ A sport és a tánc összehasonlítására kevesen vállalkoztak, lásd pl. Archetti and Dyck (2003).

hogy főleg bemutató jellegű szólótáncsal mutassák meg egyéniségüket, az elvárt vagy kinagyított virilitásukat.⁸

Nem kétséges viszont, hogy a korosztályhoz tartozó beavatási táncritus a közösséggel való együtttáncolást is megkövetelte. Ezt bizonyítják az 1945 előtti archív fényképfelvételek, ahol a legényest csoportosan táncolták!⁹ Más elemzést igényel az, hogy a 20. század közepétől ez a hagyomány szinte elfelejtődött, és csak a szólisztikus változat maradt fenn (ideig-óráig) néhány kiemelkedő táncostól.¹⁰ A maskulin korporealitáshoz hozzátartozott a kivagyiság, az erőnlét fitogtatása. Bódis Sándor szerint a legényes *vetélkedő* tánc volt, a tánchoz kibérelt házban „A legények körbe álltak és egymást kellett túllícitálni. Egy legény beállt a kör közepébe, néha a másik is beugrott volt, hogy 4-5-en is belül táncoltak addig, amíg a többiek a körön sétálgattak.” Katona Szabó István, aki fiatal íróként élt Zsobokon (egyébként 1948-ban elvette feleségül Bódis Sándor húgát, Erzsébetet), így örököltette meg a zsoboki férfiak táncát: „A bálház előtt megálltunk, s a cigányok húzták a figurát, mi vagy négyen nekifogtunk, s jártuk, mint a hét nyüst. De gyűltek oda a népek, rég nem láttak olyat. A fiatalabb legények már nem tudják a régi figurás táncokat. Mikor még kislegények voltunk, figurával kezdődött minden tánc. Hát ez most már kiment a divatból” (Katona 1974: 27).¹¹

Kétségtelen, hogy a legényest előadásszinten bemutatni csak nagy tánc tudású férfiak voltak képesek, és ők maradtak fenn legtöbbször a népi emlékezetben. Erre nézve a falu vőfélye, a valamikori gyári munkás, majd traktoros, zsoboki Kőpál István (1921–1997) adott egy egyszerű, de frappáns, nemiségre utaló filozofikus választ, amikor megjegyezte, hogy a *nők teste és a szíve* nem alkalmas a férfitáncra. *Hogy néz az ki, hogy valaki szoknyába verje a csizmát vagy a levegőbe ugráljon. Nem*

⁸ A következő felületes leírás olvasható például a wikipedián: „Csoportosan ritkán táncolják és végig megőrizte szabad jellegét” (<http://hu.wikipedia.org/wiki/Leg%C3%A9nyes>, letöltve 2015. október 20.).

⁹ A tánc tanulásáról lásd Kürti 2015.

¹⁰ Erre nézve lásd például az első hiteles megfigyeléseket Soós Antal, Jankó János és Zichy István tollából (Kürti 2014: 459–462).

¹¹ Katona Szabó István ezt valójában apósától, a kiváló táncostól, Bódis Istvántól (1885–1971) jegyezte le, akiknél lakott, és aki legénykori emlékeit idézte fel az írónak. Saját tapasztalatom szerint az 1950-es években már csak egy-két jó táncos tudta eljárni a legényest Zsobokon.

*alkalmas a testük az ilyen mozgásra. A legényes csak férfinak való.*¹² A legtöbb megkérdozett kalotaszegi férfi ezt hasonlóképpen racionalizálta. Inaktelkén RácZ István Káplár fiatalkorában látott egy idős férfit táncolni, akinek táncát jellemezte ilyen határozottsággal: *Jankó Feri bátyám úgy megcsinálta, amit kellett, hogy ott aztán mese nem volt.* Ez nemcsak a pontos és szabályos táncot jelentette, hanem azt is, hogy a legényes jó előadása, a sajátos testi tudás közösség előtti bemutatását tartották meghatározónak.

A testhasználatról a kalotaszegi férfiak kevés változatossággal, jellegzetes egyöntetűséggel gondolkodtak. *A legényeshez egy egész ember kell,* érvelt Kópál István, ami egyszerűen annyit jelentett, hogy teljes embert, vagyis teljes figyelmet kívánt a tánc. Hasonlóan fogalmazott RácZ István Káplár is Inaktelkén: *Ez a tánc, a mi táncunk egy erős egész embert kíván;* a vele egy utcában élő társa, Varga Pál János pedig azt hangsúlyozta, hogy a tánchoz *erő és jó keménység kell.* Mindez a szuper maskulin férfiembert jelentette. *Amikor táncolok – folytatta –, megszűnik minden számomra. Akkor nem lehet ide-oda tekingetni, meg gondolkodni arról, hogy mi volt vagy mi lesz holnap. Az ember csak arra figyel egész testével, amit csinál.* Nagykapuson Török Pali János érvelése egyszerű, de vélt volt: *Az ember kiáll, ott van maga-maga a világgal szemben. Ha nem merek, félek, vagy nem vagyok magabiztos, akkor jobb, ha ki se állok.*

A legényes mozdulatrendszere nem egyszerűen szimbolikus, hanem szomatikusan is férfias, mivel a táncos maskulinitás megköveteli, hogy a táncoló férfi ne legyen léha, puhány, ne veszítse el a lélekjelenlétét, hanem teljes harmonikus egységben jelenítse meg táncát, személyiségét. Többször volt alkalmam lakodalmakban megfigyelni, amint egy részeg táncost egy ideig nevettek, majd szabályszerűen kivezettek a tánchelyről, majd az illető napokig neveltség tárgya volt a településen. Nem kétséges, ezért jegyehették meg a tánc antropológusai korábban a táncolás komolyságáról, hogy abban van a „test és az ész az egy” (Blacking 1977: 22–23). Azok a férfiak, akik adtak tudományukra, mind úgy érveltek, hogy a táncolás folyamatosan jó előadás és kinetikus élmény számukra, ami megváltoztatja

¹² A nők limitált mozgásairól és a „női térhasználatról” – csak a sportra fókuszálva – lásd Young (1989). Kópál István interjú, Kispetri, 1982, 1986. Egy korábbi tanulmányomban 1990-et írtam Kópál István halálozási dátumaként, de a híres vőfély 1997-ben hunyt el. A nagy gaz miatt sírját Kispetri régi temetőjében már nem sikerült megtalálni.

az embert. Kópál István élcelődve jegyezte meg: *ha táncolok, akkor más ember vagyok*, az inaktelki Varga Pál János szerint a *legényesben ember az igazi ember*. Kár, hogy akkor, amikor ezek a beszélgetések folytak köztem és a férfiak között, nem volt lehetőség tovább faggatni őket, anynyi azonban kiérződik mindkét megfogalmazásból, hogy archaikus gondolkodásmóddal állunk szemben. Descartes-ra utalva úgy fogalmazhatjuk ezt meg: táncolok, tehát vagyok. Az új személyiség kibontakozása a táncos férfiaság mintaképét tárja fel előttünk, a megtestesült, bár nem feltétlenül a „macsó” férfit. A legényesre vonatkozó anyagokban a szexualitásra utaló kijelentéseket csak nagyon burkoltan lehet felfedezni, bár a női testtel szemben, amit puhának, és lassúnak tartanak, a férfítestet pedig kíválóznak és legfőképpen keménynek, már kétségtelenül a szexuális potenciára utalnak.¹³ *A keménység viszi az embert, betegem nem lehet kiállni, oda erős lélekjelenlét kell* – érvelt Kópál István. A magyarvistai híres táncos, Mátyás István szerint: „aki ott léhaskodik, meg puhaskodik, annak nem megy a tánc, mer’ az nem megy” (idézi Martin 2004: 113).

A keménység, az egyenes és feszes testtartás egy rendszerként alkot maskulin formát. Zsobokon Bódis Sándor véleményét a következőképpen fejtette ki erről: *Amikor táncoltunk, nem a földet néztük. Négyen-ötten összeálltunk karikóba, és úgy jártuk. Büszkén fennhordtuk a fejünket. A magyar ember fölfelé táncol.* A függőleges irány nemcsak a magasságot, hanem az egyenes testet is jelentette, ami a táncbeli horizontális, körkörös mozdulatokkal együtt kapott értelmet. Mátyás Istvánnal ez már-már esztétikai szélsőségeként jelentkezett: „Az úgy kell menjen mondom, olyan ideges formára, gyorsan, egy-kettőre, össze-vissza pofozni, aztán ekkor meg így, így magas a legényes tánc” (Martin 2004: 113).

A test taxonómiája

A kemény, feszes és egyenes testtartásra való utalás – ahogyan azt az ír szteptáncban és a flamencóban is megfigyelték a kutatók (Hall 1996, Washabaugh 1998) – meghatározta a kalotaszegi táncesztétikában a maskulinitást és a biztonságos táncolás követelményként való megtar-

¹³ A női test feminista elméleteiről lásd Joó Mária tanulmányát (2010).

tását.¹⁴ Ezt már Lajtha László is észrevette a férfitáncokban. (1992: 183) A feszes felsőtest és a gyors mozdulatokat produkáló csípő és lábak a leányes alapjaihoz tartoztak. Az inaktelki Jáné Pistáról maradt fenn, hogy „térden fejjel mintha nem is táncolt volna, csak apró bokázással dobogott szaporán. Valahogy több volt benne, mint akármelyik más pontban” (Karácsy 1995: 161). A felsőtest és a fej szinte meg sem jelent az interjúszövegekben, mintha nem is léteznének.¹⁵ Egy inaktelki lakodalom alkalmával egy fiatal férfi táncát kritikusan szemlélték a következő megjegyzéssel: *Hé, te Pisti, már megin’ nem jó jár a lábad, hallod! Mit csinálsz, hol a fejed?* A másik pillanatban az elvétett ritmust is észrevették: *Na, te se aludtál eleget éjszaka.* Egy asszony (!), aki szintén ott állt a nézők seregében, erre azt mondta nevetve: *Nem legény ez, hanem lepény.*

Ahhoz, hogy képesek legyenek táncolni, egyesek hangsúlyozták testük könnyed, hajlékony voltát. A keménységen túl a férfitest nemcsak „rugalmas” és „könnyű” kellett, hogy legyen – állították többen – de kiváltképpen erős. A gyengén vagy puhán táncoló fiatalabbakat megszólták, kritizálták. Az erőt nemcsak a nehéz figurák, hanem az ütések, tapsok és a ritmusra végzett „csapásolások” jelentették, amiket pontosan és dinamikusan kellett végrehajtani. *Na, ez mellé vágott. Olyan nyeglén táncol, hogy na* – jegyzete meg Varga Pál egy lakodalmi táncolás alatt, amikor egy fiatalabb férfi táncát figyelte. Később megerősítette ezt a táncos testre való utalással: *Nem mindegy, hogy az ember mennyire feszes, egyenes, és tartja a táncát. A gyors legényesnél az ember izmai nem engedik, hogy ellanyhuljon.* Kőpál István, akinek feszes és pontos táncolását kimondottan laza csípőmozgás jellemezte, úgy fogalmazott, hogy *Derékből táncol az ember.* A valamikori vőfély nemcsak a test feletti uralmat fogalmazta meg tehát, de annak hajlékonyságát is hangsúlyozta: *Az embernek úgy*

¹⁴ Hall szerint (1996) az ír táncolásban követelményként előírt feszes és merev testtartásért az iskolai nevelés, a táncversenyek szigorú követelményrendszere, valamint az ír nacionalista esztétika a felelős. Az 1929-ben létesített Ír Tánctanács írta elő a szteptáncra vonatkozó kinetikai és esztétikai követelményeket. A változó nemzeti érzés pedig még arra nézve is szigorított, hogy „elsősorban a nők reprezentálják az ír szteptáncot” (Foley 2001: 36). Nem pusztán európai jelenségről beszélünk, hiszen az egyenes test- és fejtartás a jávai női klasszikus táncokban is követelmény, ám ez hiányzik például Bali szigetén (Hughes-Freeland 2008: 87).

¹⁵ Ebben óriási különbségek vannak például a magyar és a távol-keleti táncok között, Manipur tartomány táncaiban a fej mozdulatainak külön kifejezései vannak, ahogyan a klasszikus indiai táncokban a kézjeleknek és a mudráknak is (Devi 2002: 178).

csavarodik a lába, ahogy kell. Nem lehet az, hogy a fejem jobbra fordul csak úgy magától. A lábam meg arra megy, amerre kell, a kéz meg amerre én akarom. Itt nincs helye a léhaságnak. Ennél a gondolatnál adja magát a párhuzam a reneszánsz olasz udvaronc, diplomata és humanista író, Baldesar Castiglione megjegyzésével, melyben egy nemes kortársa testkultúráját a következőképpen becsmérelte „ugrásaiban – lába merev egészen a lábujjáig, míg feje teljesen mozdulatlan, akár egy rúd, az egészet úgy járja, hogy azt hihetnénk a lépéseit számolja” (Castiglione 1903: 27). Egy másik nemesember nemtörődömségét pedig így kommentálta: „Roberto mester táncának nincs párja az egész világon. Úgy táncol, mintha nem is gondolna rá, néha köpönyege is lecsúszik válláról, sőt még a papucs is leesik lábáról, de ő csak táncol tovább, egyiket sem kapkodja fel a földről” (Castiglione 1903: 27).

Mint eddig láthattuk, a testhasználat és testkép egyaránt a láb dominanciájáról szól, ámde a testrészek használata meghatározza azt a sajátos technikát, amivel a tánc mozdulatait strukturálták, felépítették. Kiskapuson jegyezte le a folklorista Faragó József azt, az egyébként Kalotaszegen általánosan ismert kifejezést, miszerint aki „megmozdította a táncban a lábát”, az fizetett (Faragó 1981: 152). Mindez arra utal, hogy a láb szerepét elsődlegesnek tartották, ahogyan az egész magyar nyelvterületen is. Az már külön érdekesség, hogy más nyelvektől, például a görög, a német vagy az angol (foot, leg) nyelvtől eltérően a magyarban nincs elválasztva a láb többi része, a lábfej és az egész lábszár egy testrészt jelent (Ellen 1977: 352).¹⁶ Természetesen a domináns testrésszel, a lábbal, nemcsak járni, lépni vagy ugrani szoktak, a táncban kimondottan más kinetikus szerepet kap: „bokázni”, „dobogni”, „csavarni”, „facsarni” és „kirúgni” kell. A magyar nyelvben a tánc és a táncolás szinonimájaként sokszor a rúgás kifejezés élt, hasonlóan az ugrást helyettesítő szökkeléshez, szökkenéshez. *Csak úgy porzott a föld, úgy táncoltak, vagy Rúgták a port* – mondták a kalotaszegi férfiak.¹⁷ Hasonlóan a láb, a boka és a csizma egymás szinonimájaként élt. *Megrúgom a csizmámmal és rúgok egyet a lábammal* – ugyanarra a mozdulatra vonatkozott. *Összeütöm a bokám, a*

¹⁶ Érdekesen ez a felső végtagnál már nem áll (kar, kéz). Hasonló kulturális taxonómiák léteznek más nyelvekben is (Blacking 1977).

¹⁷ A mezőségi Válaszúton a táncolásra mondták: „Ünnepek első napján este *beállott a tánc, s negyed napján reggelig egyvégtibe' rúgtuk*” (Kallós 1964: 235).

csizmán vagy a lábam egyaránt gyakori kifejezés volt a bokázó mozdulat variációira, amelyben a lábbeli és a láb alkotott egységet. Az elterjedt sarkantyú vagy pánt – ahogy Kalotaszegen ismerték – használata miatt a sarkantyúzás néha ugyanazt jelentette, mint a bokázás. *Sarkantyúztunk, bokáztunk, csak úgy csengett-bongott az utca* – mondta erről Bódis Sándor Zsobokon. Máskor meg büszkén utalt arra, hogy nekik a családban *rész-sarkantyú volt, ezüst pengővel*. Inaktelkén Tárkányi János a csizma fontosságát hangsúlyozta, amikor a férfiás táncról beszélt: *Felvettük az ezer-ráncú bojtos csizmát, na abban aztán lehetett rúgni a port*.¹⁸ A maskulin jelentőséget a csizmára erősített sarkantyú vagy pánt (ahogy az Almás-mentén nevezték) még jobban felnagyította. Az u-alakú acélpántra csavarral még külön erre a célra készített *pengőt* vagy *csörgőt* erősítettek avégett, hogy minél hangosabban szóljon. Mindez arra enged következtetni, hogy a láb (lábszár, boka, csizma) szinte elválaszthatatlan, egymást helyettesítő elemekként éltek a verbális táncnyelvben. A beszélgetésekből még az is kiderült, hogy a férfiak nem csak a lábszárra ütöttek, hanem a lábra vagy inkább a csizmára. Így mondták: *megütöm a lábam* – és ez fordítottjára is állt. *Rácsap az ember a csizmára, hogy jó nagyot puffanjon* – fejezte ki ezt Varga Pál János. A csizma meghatározó viseletdarabként szinte összenőtt a lábbal, másként kifejezve: egyszerűen annak szinonimájaként élt.

A test megjelenítése és mozdulati formái jelzésértékűek a közösségen belül és a közösségen kívül egyaránt. Zsobokon egy férfi a jelenlévő nők járásáról azonnal meg tudta mondani, hogy nem helyiek: *nem a talpukra lépnek*, mondta, amin azt értette, hogy nem az egész talpukkal érintették a földet lépéskor, hanem féltalpra léptek. Az inaktelki Gergely János is utalt apja finomléptű mozdulataira: „...nem a parasztember nehézkes lépése volt. Két dologban más volt a tartása, mint a munkabeli. Lovaglásban, táncban meg-nőtt, kiegyenesedett” (Karácsony 1995: 155). Bár a talp nem szerepelt sokat a megkérdezett táncosok kifejezései közt, mintha ez a testrész lényegtelen lenne táncuk szempontjából, azért érdemes megjegyezni, hogy a régi mon-

¹⁸ A legénykori ünnepi cifra viselethez tartozott ez a csizma. Ebben a viseletben látható egy csoport férfi köztük Rác István Káplár is Vámszer Géza készítette fényképen. Sajnos a kép rosszul lett feliratozva, mert a könyvben Türe szerepel. (Faragó–Nagy–Vámszer 1977: 117. kép) Azonban ketten is felismerhetők az inaktelkiek közül – mindkettőjüket jó táncosként ismertek meg –, Rác István Káplár jobbszélen és Tárkányi János balszélen.

dás szerint, akinek viszkedett a talpa, az táncolni akart vagy szeretett volna.¹⁹ Ezt a kifejezést egyszer hallottam Kópál Istvántól, amikor azt mondta, hogy *amikor a legényeknek már nagyon viszkedett a talpa, rendelték egy legényest*. A talp és a láb egy egységet alkotott a táncban. A biztos táncoláshoz elengedhetetlen a talp, a talpon állás, az egész és a féltalp megfelelő használata. A táncos férfi szó szerint talpraesett ember és teste nem ugyanaz, mint a hétköznapi teste. A különbség jól megmutatkozik a jó tánc tudásúak szövegeiben, amelyekben a táncról, a táncukról és a táncolásról beszélnek. A koreográfus, tánc tanár és tánc kutató Molnár István fogalmazta meg ezt szépen: „A tánc az egész test harmonikus játéka” (Molnár 1983: 62). A legényes alapját az adja, hogy a férfiak táncukban maximális, tökéletes önkontrollt kívánnak gyakorolni testük felett. Az, hogy „nem kaszálnak” kezeikkel, és nincs „léhaság” mozdulataikban és erőteljes lépéseik mutatják ezt.

A láb dominanciája egyenes arányban volt a kéz és a kar másodlagosságával, amit megerősít a két testrész mozdulatainak elenyésző verbalizálása. Mátyás István Mundruc saját szavaival: „Ezen kívül vannak azok a figurák, amit már név szerint nem lehet le írni, mert vannak azok a sok mellék figurák, a mi a táncot kibővíti, azoknak nincs nevük, mert minden táncos azt tesz hozzá, amit tud” (Martin 2004: 655). Mátyás mozdulatait csak körülírva tudta kifejezni, például *bokatekerés kétszer jobb és bal lábbal, vagy taps bal ütögetés és jobb és bal zárás*.²⁰ A táncosok a kar helyett inkább a kéz mozgását emelték ki egyöntetűen. Ha a táncos karja egyformán, gyorsan mozgott, arra mondta Rác István, hogy *úgy jár a keze, mint a motolla*. A visszafogottságot és testközelségét itt is elengedhetetlennek tartották. Egyetlenegy megkérdezett férfi sem tartotta a túlságosan nagy és a törzstől messzire eltávolodó karokat esztétikusnak, ezt inkább az önkontroll hiányaként magyarázták. Az a fajta mechanikus és nagy karlengés, ami például a breton *en dro* tánc jellegzetessége, teljesen elfogadhatatlan lenne a kalotaszegi táncesztétikában.²¹ Ugyanakkor az

¹⁹ A talp még a talpalni igében jelenik meg külön, ami sok járás-kelést jelent, de a táncolásra ezt a kifejezést nem hallottam. Réthei Prikkel Marian közöl egy régi mondást – tatár étel, török tánc – mely a korbácsra és a talpverésre utalt (1924: 254).

²⁰ Hasonlóan érdekes a verbalizáció hiánya a széki Csorba János esetében. Az 1925-ben született férfi igen sokat tudott mesélni települése társadalmi életéről és szokásairól, a táncról viszont minimális információt tudott csak közölni (Csorba 2001: 38).

²¹ Az *en dro* táncról és a jellegzetes alsó-breton karmozdulatról lásd Guilcher (1963: 295–306, 344–345).

olyan kijelentések, mint *jobban táncol a kezével, mint a lábával* vagy *jár a keze, nem a lába*, utalnak arra, hogy a népi esztétikában a kézmozdulatoknak harmonikusan illeszkednie kellett az egyenes törzshöz és a többi mozdulathoz. A nagy karlengetés negatív véleményt szült, ahogyan azt már a reneszánsz táncmesterek sem tartották esztétikusnak.²² A legényes visszafogott testkultúrát követelt a táncostól, amit sem máskor, sem máshol, csakis ebben a táncban lehetett megmutatni. Bódis Sándor így figyelmeztetett erre: *Aki sokat mulat, keveset táncol. Aki ismeri csínját-bínját, csak az tudja eljárni, legtöbbször csak kínlódtak vele. Mind tötte magát, de nem tudták. Mások általánosan úgy vélekedtek, hogy bolond az a férfi, aki jobban táncol, mint ahogy tud. A rossz táncost vagy rosszul táncoló férfit nevezték még falábúnak, esetleg mulyának, vagy egyszerűen úgy kritizálták, ahogyan azt Inaktelkén hallottam többször, hogy gyötri magát, de nem megy neki.*

A kar és a kéz használata megfigyelhető volt olyan szituációkban, amikor fiatalabbak és idősebbek együtt táncoltak. Rendszeresen a visszafogott kézhasználat jellemezte az utóbbiak táncát, míg a fiatalabb korosztály esetében a szélesebb, nagy ívű kéz- és karmozdulatok domináltak.²³ Varga Pál János úgy okított még az 1980-as évek közepén, hogy a táncolásban „mértéket” kell tartani, *az ember kell tudja, mit lehet csinálni és mit nem. Nem mutatok meg mindent, visszafogottan táncolok, de úgy, hogy mindenki lássa, hogy sokkal többet tudok.*²⁴ A kellő mértéket mutató táncesztétika meghatározta a „csapásoló” mozdulatokat, ahogyan Rác István Inaktelkén kifejtette: *az egyik táncos olyat szólt, mint az ágyú, úgy csapta meg a lábát, majd a túlzott csapásokra utalva rögtön hozzátette: na, ez is jobban táncol a kezével, mint a lábával.*

A testkontrollt a mozdulatok pillanatnyi változtatásával is el tudták érni. Példaként akkor, amikor a táncoló egy-egy gyorsabb forgás vagy le-

²² Fabritio Caroso munkájában (*Nobiltá di dame*) a kar széles mozdulatait a parasztlak búzavetésekor tett karmozdulataihoz hasonlította, ami szerinte egy nemes táncban megengedhetetlen.

²³ Hasonló karkülönbséget fedeztek fel korábban a balkáni kutatók is a két világháború közötti időkben a fiatalok és az idősebbek táncában; a középkorú férfiak sokkal magasabbra tartották karjukat tánc közben, mint az idősebbek, nőknek tilos volt a szájuknál magasabbra tartani kezüket a táncban (Jankovič–Jankovič 1962: 128).

²⁴ Hogy a táncolás visszafogottságát máshol is értékékként tartják számon, elég utalni a jávai udvari táncolási stílusra. Jáván azt tartják, hogy az „alus” (visszafogottság, kontroll) adja a tánc esztétikusságát (Hughes-Freeland 2008: 82–83).

guggoló motívum után egy pillanatra megállt, mintha megfagyott volna. *Nem döllünk, imbolygunk, mintha részeg lenne az ember* – mondta erről Bódis Sándor. Az elütő mozdulatok és a dinamika egymásutánisága a táncolók és a nézők szemszögéből a kicsiszolt tudást, a testkontroll harmonikus egységét jelentette. Ez a „filozófia” igen logikusan ötvözi a helyi felfogást a kontrollt meghatározó biomechanikai elvről, amely a testrészeket, izmokat és az ízületeket egységesen meghatározza. Varga Pál ezt így magyarázta: *Ha túl gyorsan táncolok, vagy túl nagyot [mozgok], sűrűn a testemmel, akkor nem bírom. Csak addig kell táncoljak, ameddig bírom szusszal meg erővel. Ha már érzem, hogy nem bírják az izmok, begörcsöl a lábam, szinte leragadok a földhöz, akkor megállás van. Nincs tovább.*²⁵ Ez lehet az alapja annak is, hogy a nagy amplitúdójú lábkilengést sem tartották szépnek: a táncos *ne rúgdossa a levegőt* – mondta Varga Pál János. *Ha rúgok, nem megy a derekam fölé. Láttam a románokat, azok csinálják, de nálunk a figurába ilyesmi nem áll meg* – érvelt.²⁶ Bódis Sándor ugyanezt így magyarázta meg: *amikor látja az ember, hogy na csinálja, csinálja, de csak kínlódásról bajlódásra, akkor már nem legényes az.* Török Pali János szerint figyelni kellett az energiára és bár ezt a szót sohasem használta, de az elfáradást egyáltalán nem hétköznapi módon fejezte ki ő sem: *Ha elfogy a levegőm, befejezem. Ha egy nagy ugrást csinállok, akkor tudom, hogy utána már nem sok van hátra. Ha kisebb figurát járok egyszer vagy többször, akkor tudom, hogy van még erőm nagyobbakra. Az ember óvatosan bánik a szuflával. Kőpál István így emlékezett vissza egy fiatalkori táncos élményére: *Együtt jártuk vele... mondtam neki, figyelj má' he, nem kell úgy ugrálni, hányta szét kezét-lábát, mer' leragadsz. Nem is bírta sokáig, még menni is alig tudott utána.**

²⁵ Az inaktelki férfi természetesen nem tudott semmiféle tudományos biomechanikai elméleteket ezzel kapcsolatban, de a maga módján érezte a testi adottság, az izmok-inak szerepét. A biomechanika, illetve az eredeti kineziológiai koncepciókra lásd pl. Wells (1971), valamint Wilson és Kwon írását (2008).

²⁶ Érdekes ellenpélda erre a baszk férfiak tánca, ahol lábrúgások igen magasak. Ysursa szerint a férfiak kardtáncában az aprózó lábfigurákkal szemben meghatározott időközökben hatalmasat kilendül a láb előre: „látványos magas rúgásokat végeznek, amikor a bal-láb még a táncos feje fölé is emelkedik” (1995: 47).

Férfias kontroll és visszafogottság

A legényesben a férfiasságot szabályzó rendszerként az erőteljes, dinamikus és feszes előadásmód meghatározta a táncfolyamat hosszúságát és az ezzel együtt járó minimális térhasználatot. Mindez összefügg azzal az elképzeléssel, miszerint a legényest nemcsak kurtán és furcsán, hanem gyorsan és rendkívül kis helyen kellett járni, amit a visszafogott kéz- és lábmozdulatokat egyaránt segítettek.²⁷ Gergely Ferenc szavajárása szerint *csak módosan, csak takarosan* kellett táncolni (Karácsony 1995: 155). Mátyás azt hangsúlyozta, hogy ha „én egy kiskendőn meg is táncolok... Legényes táncnak csak annyi hely kell, mint egy asztaltető” (Martin 2004: 112). A kontrollált test, tér és előadás a magabiztos férfit mutatta. Az olyan kifejezések, hogy asztalon vagy kalap alatt táncol, netán kigyó fején (Kiskunság), arra enged következtetni, hogy a magyar férfítáncok meghatározott esztétikáját a minimális tér kihasználtságából adódó harmonikus, visszafogott mozdulatok határozták meg.²⁸ Ezt a nagykapusi Török Pali János így magyarázta: *Ha meg is fordulok egyet vagy kettőt, többet sohasem. A táncos nem hagyja el a helyét.* Varga Pál János utalt a nagy körben haladásra – tehát nem a lassú körbesétálásra a tánc elején, ami élt a népi gyakorlatban – ám ezeket a „színpadi szereplések” következményeként magyarázta. *Nem is tudom, ki mondta, hogy ne csak menjünk be a színpadra, mint mások, hanem egyenesen táncoljunk be. Na, így is lett. Aztán elneveztük az egyik figurát bemenőnek, és sokszor azzal kezdtük a táncot. Aztán a fiatalok is járták a bemenő lépéseket.*²⁹ Bódis Sándor a térhasználatra a táncolóház kis méretét hozta fel magyarázatként: *Nem*

²⁷ A latin középkori elképzelés ellenére a gyors és rövid táncolás nem kimondottan európai gyakorlat. A szeneka indiánok titkos gyógyító szertartásaiban a maszkos táncosok „gyorsan és röviden” táncolnak (Lex 1976: 288).

²⁸ A skót Felföld *fling* nevű táncában a táncosok egy „sapka” alatt járták (Scott 2005: 90). A régies step-táncokban a férfiak számára az egyik kihívás az volt, hogy egy kisméretű – kb 30 cm átmérőjű és mintegy fél méter magas – fatuskón kellett „kitáncolniuk” magukat (Flett–Flett 1964: 273).

²⁹ Több lépés hasonlít a népszerű amerikai *charleston* karakterisztikus lábmozdulatához, bár ezt a kifejezést nem ismerték a megkérdezett táncosok. A nyelvész A. N. Tucker a szudáni Fehér-Nílus völgyében 1921–1931 közötti terepmunkája során fedezett fel a pojulu törzs táncában egy, a *charleston*hoz hasonló lépést (1935: 39). A *charleston* (vagy afrikai-amerikai elődje, a *juba*) az 1920-as évek közepén kezdett népszerűvé válni, és hamarosan meghódította Európát.

is volt nagyon hely olyan sokan voltunk. Aki beállt a kör közepébe, aszt úgy járta, annak csak annyi hely volt, hogy ippeg elfért. Kispetriben némileg másként érvelt egy valamikori híres táncos: *Amikor eljártam egy-egy figurát a hídon, körülöttem ott vótak a többiek, a vőfély, a násznagy, a vendégség, meg a muzsikások, nem forgolódhattam. Píff-puff, jártam gyorsan egy-két fogást, oszt jónapot* (Kópál István). Hídnak a nagykapu és kiskapu ('utcaajtó') előtti bejárórészt nevezték, ahol a patakmedret legtöbbször fapallókkal fedtek le. A kapu előtti tömeg és a híd mérete eleve behatárolta azt a proxemikát, ami a tánc térközhasználatát jelentette.

Azok, akik valóban megtanulták a férfitáncot és büszkék voltak tudományukra, a jó zene és társaság alkalmával nem is tudták megállni, hogy ne táncoljanak. Viszont a nem megfelelő körülmények, a rossz zene vagy társaság szintén visszafogottságra intette őket. Ahhoz, hogy táncolni tudjanak, hogy jól tudjanak táncolni, többen elengedhetetlennek tartották a vért, a szívet, és a megfelelő kondíciót, ami az erőt jelentette. Török Pali egyszerű érvelésével: *Itt nincs idő a sok gondolkozásra, mert a zene leüt, a figura meg elcsúszott. Az nem járja, hogy megcsinálom a térdelő figurát, de a taktus meg máshun van. Ésszel kell járni a figurát.* Mátyás István is hivatkozott erre az ideokinetikus filozófiára: „mindenesetre az ész táncol, nem az ember” (Martin 2004: 102).³⁰

Másként is megerősítették ezt a filozófiát, például akkor, amikor a jó táncosra azt mondták, hogy *könnyű a lába*, ami egyet jelentett a jó figurázással, az erőnléttel. A jó legényeshez *akarát és erő kell*, ahogy azt Varga Pál János is hangsúlyozta, így folytatva: *A jó táncos, ha meghallja a zenét, már indul is, viszi a vére. Ha rosszul muzsikál [a zenész], akkor leáll, nem tud táncolni.* Hasonlóan nyilatkozott Mátyás István is: „Ha hallom, hogy legényest muzsikálnak, a gerincemben reszket a vér, bizsereg, mint ahogy a szél fújja a levelet. A sejtjeimben érzem a táncot és a zenére összpontosulok” (Martin 1977: 360). Mátyás még azt is hozzátette, hogy „mu-

³⁰ Hogy ez mennyire alapvetőnek tűnik, látható Bobby Boling profi táncosok számára írt nagyszerű könyvéből, amelyben ezt írja „Fontos arra emlékeznünk, hogy semmi sem történik a testben anélkül, hogy ne történne meg a fejben először. A táncolás 95 százalékban mentális cselekvés” (Boling 2000: 33). Lulu Sweigard nevéhez fűződik az ideokinetikus rendszer tudományos megteremtése, amely alatt a mentalitást (*ideo*) és a mozdulatok (*kinesis*) együttes meglétét hangsúlyozta a tánc létrehozásában és értelmezésében (Sweigard 1974).

száj, hogy táncoljon, aki nincs meghalva” (Martin 1977: 368).³¹ Kópál István úgy érvelt, hogy *a szívem is gyorsabban vert, amint nekem muzsikáltak. A cigány tudta, hogy melyiket kell játszania, és akkor már nem volt mese: ugrottam rája.*³² Az inaktelki Simon János szerint a jó táncost nem kellett kérlelni, *ugrottam, mint a nyúl, ha nekem muzsikáltak, a szívem is gyorsabban vert.* Bódis Sándor a következőképp emlékezett fiatalkorára: *Összeálltunk és jártuk, de a cigány tudta mindenkinél, kinek mi volt a kedvenc nótája, mer’ mindenki arra tudta a fogásait igazán igazítani. Arra vitte a vére.* Természetesen mindezen fogalmak ismertek más vidékeken is, a barcasági boricatáncosok a leendő táncos tudását azzal ésszerűsítették, hogy *kinek hogy állott a véribe a tánc*; mások hiába akarták a tánc lépéseit megtanulni, *nem volt akarata* (Könczei 2009: 78).

A legényes azonban nem a felszabadult érzelmi kitérés, az alfahím magamutogatás, a kontrollálatlan testhasználat. *A taktus után megy az ember* – mondták többen a legényes táncolásának fő ismérvét illetően, ami jelezte a szabály betartásának fontosságát. *Ha nem a nóta után megy a legényes, akkor nem jó, nem tanálja el* – fűzte hozzá Bódis Sándor. A magyarvistai táncos szerint: „A figurás (táncos) a nóta után kell járja. A lépés, a koppintás a nótát kell tapossa” (Martin, 1977: 362). Bódis szerint az egyenletes ritmusú, dinamikájú tánc az esztétikus, ha nem akkor vagy *gyorsan járja, nem tanálja*, vagy *lassan járja, nem tanálja.*³³ Többen érveltek úgy, hogy a legényest nem *gyorsan kell járni*, hanem *kimérten*. Kópál István szerint *az ember, ha táncol, ne gyorsuljon meg szaladgáljon ide-oda. Kimérten kell járni.* Varga Pál János pedig így érvelt: *Egyenletesen menjen a láb meg a kéz, minden mozdulatomban kíméletes vagyok.* Török Pali Jánosnak is volt erre nézve gondolata, amikor azt mondta: *Nem rúgom a lábam szanaszét, kimért minden rúgás, meg csapás.* A csizmaverés teljesen külön rendszert alkotott a legtöbb megkérdezett

³¹ Egy Karib-szigeteken ismert mondás azt tartja, hogy „mindenkinek táncolnia kell, ha él, akkor is, ha halott, akkor is táncoljon”. Egy kicsit másképpen hangzik ez a mexikói raramuri törzs mondásában, amely szerint „ha nem táncolsz, meghalsz” (Delgado 2010). A Jemenben ismert közmondás szerint: „Az a nép, amely nem táncol, nem fog fennmaradni” (Adra 2009: 237).

³² A szív szerepével kapcsolatosan a fizikus Kenneth Laws jegyzi meg, hogy legtöbb profi táncos „úgy gondolja, hogy a tánc szívből kell, hogy jöjjön, másképpen csak steril testmozgás az egész” (Laws 2002: 5).

³³ A tempó kifejezést használták a valakinek a szokásának kritizálásakor Zsobokon. Például *csúnya tempója volt*, amikor az illető csúnya szokását említették.

táncos mozdulatkészletében. Az ütés vagy verés mintha a figura ellentétéként jelent volna meg, ám erre nézve kevés anyagot sikerült összegyűjteni. Kispetriben csak annyit mondtak, hogy a lábszárat *ütni* kell, *lent vernek* a csizmán. Egy zsoboki férfi szerint: *kézzel kiverték a csizmaszáron*, egy másik szerint *verték a csizmát, csak úgy puffogott*. Magyarvistán hasonlóan érvelt Mátyás István: pofozni kell a csizmát, mintha az ember a haragosát pofozná.³⁴ Török Pali János szerint a csizmát azért kell jól meg kell csapni, hogy felfigyeljenek a táncosra: *hogyan lássák, ki táncol*.

Van-e valami, ami megköti az táncost, ami limitálja mozgását? Ezt a gondolatkört is ismerték a megkérdezettek, érezték az idő, az energia és a gravitáció problémáját, bár ezt nem tudták mindig egységesen kifejezni. A legényesben sokáig nem lehet táncolni, főleg nem nagy energiával, erővel, és ezt minden megkérdezett táncos érezte. Az időt mindnyájan rövidnek, azaz megszabottnak írták le, az energiát pedig a „szusszal” mérték, azaz úgy fejezték ki, hogy meddig bírták szusszal. *Amikor a legényes közepibe’ vagyok, röpdül az idő. Az ember nem is tudja, hogyan, de már vége is van. Szinte nem is érzi az idő múlását, olyan jól telik a kedve* – írta körül érzéseit Kópál István.³⁵ A gravitáció is érdekes témának bizonyult elmondásaikban. Amikor megkérdeztem Varga Pált arról, hogy mit is jelent az ugrás, akkor azt válaszolta, hogy *felugrunk a földről*, majd kérdésemre, hogy mi történik akkor, amikor visszaérkezik, azt felelte: *akkor az ember leesik, mer’ nem vagyunk mi madarak, hogy röpdössünk a levegőben*. Török Pali János szerint az ember *földközeli lény, há’ hiába ugrok én fel, mondjuk, ötször is a legényesbe, csak visszaesek a földre. Földön járja az ember a legényest, néha meg föl-fölszökik, hogy szépítse táncát*. Kis iróniával még azt is hozzátette: *A románok meg a cigányok sokat ugrálnak, amikor táncolnak, nagyokat nem, mint mink, de azért ők csak is visszaesnek*. A legényesről ez volt a véleménye Kópálnak: *Könnyedén megy az ember, úgy járja [az ember], mintha a levegőn járna*.

A jó táncost a nők is meg tudták különböztetni a gyengébbtől. Aho-
gyan azt néhány asszonytól megtudtam, még házastársuk teljes motívum-
készletét is ismerték és számon tartották. Varga János Pál felesége jegyez-
te meg férje egyik figurájáról, hogy *már nem csinálja, nem bírja a szíve, nagyon emberes figura az*.

³⁴ Bagon a csizmaerő motívumra mondták: *oldalba ütötték a csizmát* (Martin 1955: 25).

³⁵ Az embernek az az érzése támadhat, mintha olvasták volna Csíkszentmihályi Mihályinak a tökéletes flow-élményről írt tanulmányát (Csíkszentmihályi 2001: 48).

Mindezen gondolatok találkoznak azzal a táncantropológiai elképzeléssel, meszerint „ways of moving are ways of thinking”, vagyis ahogyan gondolkodunk, úgy mozgunk (Sklar 2001: 4). Az ész, a szív és az érzélem szervesen összetartozik a testhasználattal, ahogyan azt sok más kultúrában megfigyelték a különböző kutatók. Japánban a profi táncosnők úgy érvelnek: „ha nem viszed a táncba az élettapasztalatodat, a személyiségedet, akkor nincs *kokoro* (szív, lélek, szellem), és így láthatatlan maradsz” (Hahn 2007: 42). Nemcsak Kalotaszegen, de más régiók táncával kapcsolatos „filozófiáiban” is találni kitételeket az ésszel, a lélekkel való táncolásra. A kunszentmiklósi Gyöngyösbokréta neves táncos-vezetője, a népművészet mestere címet is elnyert Szappanos Lukács mondta: „Dajkálni kell azt a felsőtestet, lelket vinni a táncba” (Galambos 1989: 31). A szívvel-lélekkel való táncolás az egészséges testiséget jelentette, mintha a tánc maga lenne a test terápiájának motorja. *Ha érzem, hogy ez a lépés nem áll nekem, akkor nem lesz jó a figura. Ha jól mentek a figurák, akkor olyan jól érzem magam a végén* – mondta Bódis Sándor. Kőpál István pedig úgy filozofált, hogy *Az ember szinte beleizzad a figurákba, mert az aztán jön az egyik a másik után. A végére megkönnyebbülök, jól ment minden. A testem elfáradt, de a lelkem meg szinte felüdül. Ezután nem kell kórházba menni.* Varga Pál János érvelésében pedig: *Az ember belead mindent, erőft főleg, na meg a lelkét. Majdnem újjászületik egy-egy jó figurás után. Na persze, a sok dicséret, amit kap az ember az is jól esik.*³⁶

Póz, gesztus, figura

A kontroll archaikusságát a legényes „furcsa, de kurta” tánc felfogása mutatja, ahogyan azt Mátyás István is megállapította (Martin 2004: 113). A motívumok felépítését egyszerű és ismertebb figurák, majd bonyolultabb és mutatósabbak („erősebb figurák”) követik. Az előadásmódot általános komolyság, méltóság, sőt némaság jellemzi. (Egyetlen egy érett férfiembert sem láttam az 1980-as években Kalotaszegen, aki például kiabált, azaz csujogatott, csettintgetett, beszélt, hoppozott vagy viccelődött

³⁶ Egyetlen egy megkérdezett táncos sem hallott a táncterápiáról, de a maguk módján a lélekről, az érzelmekről, a testről és a kinesztetikus élményekről beszéltek, amelyek terápiás rendszerre utalnak.

volna tánc közben. Ez persze kicsit duhajabb, részegebb táncosoknál már nem törvényszerűen igaz.) Ez a komolyság szöges ellentétben állt a táncalkalmak tréfás és viccelődő, olykor az obszcenitásba hajló profán hangulatával. Mindez azonban látszólagos, hiszen a táncban számtalan lehetőség villan fel a nem verbális kommunikációra, pláne ha észrevesszük, hogy időről-időre nem szokványos mozdulatot is előadnak, esetleg elhangzik egy csujogató (a nézők részéről), ami a táncoló férfi szereplését kibillentheti egy pillanatra komolyságából.³⁷ A testmozgással párosuló humoros gesztus eléri azt, amiről Mary Douglas írta más kontextusban, hogy „visszafogja a pompát, a kétszínűséget és a butaságot” (1975: 93). Fiatalabb táncosoknál néha észre lehetett venni komikus mozzanatot (*figurát*, mondták Inaktelén), amelyet a nézők maguk is nevetéssel konstatáltak. A komolyságnak másik jele a meghajlás a tánc végén, ami természetesen betudható a színpadi szerepléseknél bevett szokásnak vagy a szereplés velejárójának, amit a népszínművekben és más színi előadások alkalmával láthattak a falvakban. Ugyanakkor amikor erre rákérdeztem, nem ezt adták magyarázatul, hanem egyszerűen csak annyit mondtak, hogy ilyenkor az egyedül táncoló férfi *elköszön* vagy *leköszön* (Varga Pál János).

A megkérdezett férfiak szerint a táncban a komolyságot az *állás*, *kiállítás* mutatta, ami magába foglalta az egyensúlyt, az esztétikus összenyomást (*jó kiállítású*, mondták). *Nem állok ki mindenki elé úgy féloldalasan vagy görbén. Egyenesen kell, két lábon állni, hogy meginduljon a tánc* – írta le a táncának kezdését Varga Pál János, aki szerint fontos volt a *ráterzés*. *Amikor kezdem [a táncot], filozofált, akkor nem ugrok csak úgy bele, hanem a taktusra figyelek, és úgy érzi az ember, hogy mikor kell kezdeni.* Török Pali János tapsolással *érezte rá*, azaz kezdte táncát, de Kőpál István a tánc kezdésénél lazán egyszer-kétszer meglengette az egyik vagy másik lábát, attól függően melyik lábbal kezdte meg táncát. Mások a muzsika ritmusára kis körökben járkálva hangolódtak rá a zene ritmusára. *Körbe-*

³⁷ A tánc közbeni komoly és méltóságteljes viselkedést már korábban feljegyezték kutatók. Az 1940-es évek elején Putz Éva a koloniák táncát a következőképpen írta le: „Tempós komolyság jellemzi a táncot is. Így van még a csárdásban is. Erre a komoly egyszerűsége tömpítják a modern táncokat is. Pl. a keringő lázas rohanását, s ilyen komoly és csendes a tánc szünetében táncolt körtánc is. Ez a büszke merevség csak a lakzi legemelkedettebb duhajjos jókedvének vad csárdásaiban enged fel, többnyire a lányok csoportos csárdástáncában. Az egyéni táncok közül régebben a férfiak fejre tett boros üveggel járták a verbunkost. Ma már ritkán táncolják, de van, aki még érti a módját” (Putz 1943: 25).

jártunk néhányszor és füttyögettünk, meg tapsoltunk, voltak, akik kurjongattak is – emlékezett vissza Bódis Sándor a legénykorában még szervesen élő legényes kezdetére Zsobokon. Az egyenes állást akkor is hangsúlyozta Török Pali János, amikor egy-egy figurát befejezett: *Lecsaptam a lábamat, akkor egyenesen álltam, és csak azután kezdtem egy másikba*. Mindez arra vonatkozott, hogy egy bizonyos mozgulatsorból visszaállt egy stabil pozícióba és csak azután folytatta táncát egy másik mozgulattal. Mindezt persze inkább csak érezte, mivel látni alig lehetett a gyors táncfolyamat miatt. Itt kis ellentmondás is volt, mivel Török Pali János több záró figurája a jobb lábon lévő testsúllyal végződött, amikor is a bal csizmát a levegőben a zene utolsó negyedére csapta meg. A dinamikus folytatás néha a lassú és gyorsabb mozgulatok kirobbanó váltakozásával érte el hatását. Mintha csak a reneszánsz táncmester Domenico da Piacenza utasításait követték volna a „fantasmata”-ról, azaz a pózok és a mozgulatok közti dinamikus átmenetről (Franko 1993: 27–28). Varga János Pál is érezhette ezt az összefüggést, mert ezt mondta: *Ha egy kicsit is lelassítok, mondjuk, leáll az ember, akkor a következő figurával még jobban belevágok, hogy változzon a tánc*. Kópál magyarázata pedig így hangzott: *Ha csak figurát járok, akkor lelassul a tánc, ezért kell néha megcsapni egyik vagy másik csizmát, mert akkor gyorsul minden*.

A legényesben hasonlót fejezhetett ki az állás vagy a tartás, mint a póz a pantomimban (Miller 1981: 228). Török Pali János mondta, hogy *az ember megáll, van tartása, és akkor látják, hogy kicsoda*. Egyik táncfolyamatának lezárója egy térdelős motívum volt, amely után azonnal felállt és folytatta táncát, amit csak így kommentált: *Letérdelek, majd rögtön felvágom magam, megállok, s aztán megy tovább az egész, ahogy annak mennie kell*. Ez annyit jelentett, hogy a megítélésük szerint a nehéz ugró vagy térdelő mozgulatok után az egyenes testtartásba való felállás, majd a tánc gördülékeny folytatása jelezte a táncos felkészültségét és tudásának magas szintjét. Valami hasonlóra érzett rá a tánckutató és koreográfus Molnár István is, amikor a férfitáncok azon mozgáscsoportjait különítette el, amelyek a „férfierényt” hordozzák, mivel a „tánc megmutatja az egyén lelkét, sajátos – senkihez nem hasonló – belső világát” (1947: 20).³⁸

³⁸ Fontos azonban megjegyezni, hogy Molnár István mindebben nemcsak a magyar népi jelleget, a magyarságismeret lehetőségét, hanem egyfajta faji specialitást is látott.

A legényes alapfilozófiájához tehát az egyensúly megtartása éppúgy hozzátartozott, mint a szimmetrikusan ismételt mozdulatok bemutatása. A megkérdozettek közül többen külön hangsúlyozták a két lábra való táncolást, ami tautológiának tűnik (lehet fél lábon is táncolni?). Kőpál István ezt a kinesztetikus gondolatsort így magyarázta: *ha megcsinállok egy figurát és meg akarom mutatni, milyen jól táncolok, akkor meg kell mutatni a másik oldalra is. A másik lábammal. A legényest két lábon kell járni. Mindkét lábam kell tudjon táncolni.* Ez nyilvánvaló utalás a szimmetriára, a kiegyensúlyozottságra, a legényes előadásmódjának kinetikai összhatására. Mások ugyanezt a lábak egyforma használatával húzták alá, mint például Mátyás István, aki szerint a táncosnak „nincs ballába vagy jobb lába, annak egyforma mind a kettő” (Martin 2004: 113). Máskor így ésszerűsítette ezt: „aki legényest akar táncolni, annak nem lehet, nem kell megkülönböztetni, hogy na ez most ez nekem ballábom, ez jobblábom, jobblábbal táncolok és ballábbal nem táncolok” (Martin 2004: 116).³⁹ A bal és a jobb testrész uniformizált használatára való törekvés, a lépések különbözőségének ellenére, a jobb és bal iránybeli egyensúlyát fejezte ki. Ebből az egyensúlyból a záró és a nyitó figurák, esetleg a mutató gerincmotívumok zökkentik ki a táncost, bár egyesek ezt az ellentmondást úgy oldották föl, hogy mindkét lábra táncolták a motívumsort jelző bekezdő lépést.⁴⁰ Az általános felfogás szerint a ballábasság vagy a falábasság az ügyetlenség szinonimája volt (ezt mind a mai napig szinte babonassággal egyenértékűen használja a magyar nyelv, gondoljunk például a „bal láb-bal kelt fel” mondásra). A táncos esztétika szerint azonban inkább a tánc elégtelen előadásmódját értették rajta, amikor a táncos csak az egyik lábával (egyik oldalra) járta a figurákat. Bujtatva természetesen lehet itt érezni lehet némi ellentmondást a „filozófia” és a gyakorlat között, mivel több olyan lépéskombináció is létezik, amely kimondottan csak egy oldalra, vagy csak bal, vagy csak jobboldalra táncoltak. Ez az esztétikai elv valójában csupán fő irányító eszmeiségként vezérelte a táncosokat, amitől mindeki eltérhetett és többé-kevésbé el is tért.

³⁹ Természetesen a két lábon táncolás egyik érdekes példája egy Mákófalván felvett férfi, Kovács Mányi György (sz. 1905–?) legényese. A férfi 17 éves kora óta féllábú, és falábat használt, így járta a legényest. MTA ZTI Ft. 699, 1969.

⁴⁰ Ezt látni a Magyarlónán felvett filmen is, MTA ZTI. Ft. 692., 1969.

Ennek egyik módja a lépések kisebb-nagyobb mértékű, improvizatív megváltoztatása, esetleg többszöri ismétlése volt. Erre nézve Mátyás többször mondta, hogy lehet egy figurát *kétszer, háromszor* is járni, csak utána *le kell zárni*. Magam is megfigyeltem Inaktelkén egy bizonyos ismételt és alapmotívumra épített bővített motívumszakaszokat, amelyeket *egyes, dupla egyes (kettes), cifra egyes* kifejezésekkel illették. Zsobokon és Kispetriben, két településen, amely már nem a Nádas-mentéhez, hanem az Alszeghez tartozott, szintén élt az *egyes* és a *cifra egyes* motívum elnevezés hasonló figurahasználata. A kalotaszegi táncosok több olyan sorozatot beiktattak táncukba, talán pihenésképpen, amikor csak egyetlenegy motívumot ismételtettek sokszor külön, ún. lezáró figura nélkül. Maga Mátyás István táncában is ismert ez a gyakorlat: „Ha egyforma figurát csinálók végig, amíg a nóta lezár, akkor nem cifrás a figura. De ha a nótát félig megcsinálom evvel, a másik felét mással és a harmadikkal lezárom, akkor már cifrább, nem egyforma” (Martin 1977: 364, 2004: 99). A figura a díszesebb mozdulatokra vonatkozott másoknál is, például Bódis Sándor szerint *a figura, mikor ütik a lábikat*, amelyek tudta még *füttyögetett* is közben, azaz pattintott az ujjaival. Ez azt jelentette, hogy ugyanazt a figurát járták kis eltéréssel, variálással a dallam végéig, sőt, két-három dallam terjedelméig is kitölték. Ha így táncoltak, akkor azt mondták, hogy a tánc nem *figurás*, azaz nem használtak sok eltérő lépést, figurát. A sok figurával előadott tánc a 20. század elején még Jankó János szerint *czifra* volt, Zichy István pedig mint *pávást* emlegette ezt a fajta táncolást (Kürti 2014: 461).⁴¹ A figurakészlet halmozása – hasonlóan az ismert színes népi díszítőművészethez – eredményezhette azt a gyakorlatot, hogy egy zenei periódus alatt így nemcsak egy-kettő, hanem három különböző motívumot is bemutathattak. A változatosság egyik természetes eredménye az ismétlések elkerülése, a mozdu-

⁴¹ Valószínűnek tartom, hogy Zichy nem saját maga találta ki, bár lehetséges, hogy halott hasonlót Kalotaszegen (a varrottas egyik díszítőelemének formája is pávás). Muszáj említeni azonban azt, hogy az olasz reneszánsz egyik táncolási módját a táncmesterek nevezték el „pavoneggiarsi”-nak, azaz magyarul *pávásnak, páváskodónak*. Ez alatt a kabát, köpönyeg vagy a szoknya lebegtetését értették, amely a felsőtest ingó mozgásának hangsúlyozását szolgálta. A franciák is átvették, és az „en se pavenant” kifejezés annyit jelentett, hogy kevélyen kellett járni a táncot, mint a páva (Kirstein 1969: 158). A spanyol táncmester, Juan de Esquivel Navarra könyvében (*Discursos sobre el arte del danzado*, 1642) az egyéni táncolás stílusai közt szintén említi ezt a mozdulatot (Brooks 2003). A kalotaszegi pávás, azaz cifrán táncolás – és ezzel együtt a varrásban használt motívum – és a reneszánsz divat és táncmozgás közti kapcsolat lehetősége további kutatást igényel.

latok túlzásfóltsága lett. Hogy arányban legyenek a lépésfajták, a táncosok úgy kombinálják lépéseiket, hogy valóban elmondhassák: a „változatosság gyönyörködtet”. Ezzel vívták ki a nézők elismerését, és ez a gondolkodás állhat a még kötöttebb szerkezetű táncokban is tapasztalható eltérő motívumvariáció mögött is.⁴²

Konklúzió

A fentiekben elemzett legényes a férfivá válás speciális rítusa, amely egy maskulin testiséget reprezentált a közösség elvárásainak megfelelően. Speciális mozdulatokkal, szerkesztett és kinezetikus elemekkel tűzdelt táncukkal a fiatal férfiak korábbi énüket a felnőtt férfiakéhoz igazítják, és így tudásukról, érettségükről tesznek bizonyosságot. Azonban a fentiek figyelembevételével a legfontosabb hangsúlyozandó gondolatként emelném ki azt, hogy a táncbeli mozdulatok sohasem egyéniek vagy közösségek, fizikaiak vagy mentálisak, hanem egyéniek és közösségek, fizikaiak és mentálisak egyszerre. Látható tehát, hogy a maskulinitás és a korporealitás együttesen ad értelmet a táncrítusnak. Voltaképpen az ember egész teste, testrészei – még akkor is, ha egyes testrészeket különálló tagként nem verbalizálunk – és szellemisége szükséges a tánc létezéséhez. A speciális táncos tudást hosszú folyamat eredményeként lehet elsajátítani, amelyben a maskulinitás, a személyiség, a mozdulatok és a fizikai test a mentális-filozófiai sémával együtt vezet csak egy speciális táncforma kialakulásához. A folyamat kritikai megtestesülés annyiban, amennyiben a táncoló személy tudatában van anatómiai behatároltságának és kinezetikus képességeinek, lényegében annak, hogy táncol, és szereplésével, a közösség előtti előadásával egész egyéniségét testesíti meg.

⁴² Természetesen ez áll más magyar tánc esetében is. Például a csapásolásnak nevezett tisztapolgári férfitánc sem egy csapásoló mozdulat unos-untalan ismétlése (lásd a táncpéldát, ZTI, MTA ft. 327). Hasonlóan az alsóberecekkiekk férfitáncában (neve szintén csapásolás) a táncosok még véletlenül sem egyformán táncolják a csapásoló motívumokat (ZTI, MTA ft. 695.4). Ez a kitétel azonban olyan táncokra is vonatkozik, amely nem csapásolások sorozatából áll. Ilyen például a verbunk domaházi változata. Ebben a férfiak csak az ún. cifralépés számtalan variációját táncolják tapsolással (ZTI, MTA, 929.37). Egy másik példaként érdemes említeni a nemrég felbukkant és lejegyzett kiskunhalasi körverbunkot, amelyben nemcsak a kör közepén táncoló káplár, de a körön mozgó férfiak lépései is jelentős eltéréseket mutatnak.

Az itt közölt szöveges gyűjtésekből kikövetkeztetett kinesztetikus, a testképekre és tudati világ táncra vonatkozó tételek csupán egy cseppnyi információt hordoznak a tánc maszkulin filozófiai háttéréről. Az általam megismert kalotaszegi férfiak (Bódis, Kópál, Török, Varga) információi kiindulási anyagként mindenképpen figyelemre méltóak, mivel világosan látszik az, hogy a kinesztetikus élmények, virilis testképek, a tudatban rejtőző „tánc” és táncsal kapcsolatos „elméletek” nélkül nem létezhetett valójában táncolás. Nem szabad azonban a maszkulinitásra vonatkozó filozófiát kimondottan férfi tudásként felfogni (lásd erről Gutmann 1997: 403). A testről, a nemiségről alkotott kép, ahogyan a táncról is, bár a nemiség által kap értelmet, nem nemiségfüggő, a virilitás szimbolikus összetevőiről és a férfi korporealitásról a nőknek is van véleményük, tudásuk.

A testhasználat és a mozdulatok mögött rejlő filozófia nélkül csak száraz és a külső megfigyelő által elképzelt tények adnak útmutatást a tánc milyenségére, előadásmódjára és esztétikájára vonatkozóan. A két elmélet hasznossága csak együtt érvényes, illetve úgy is érvelhetünk, hogy a népi filozófia nélkül nem létezhet tudományos elmélet sem. Azonban sem az egyik, sem a másik nem homogén, és főleg nem állandó. Az elmúlt évszázad leírásaiból és gyűjtéseiből annyi bizonyos, hogy a táncolás a kultúra nem ismételhető, az egyéniségek és a közösségek állandóan változtattak, alakítottak részeset. Az ókori filozófia – nem léphetünk kétszer ugyanabba a folyóba – itt különösen mérvadó: nem volt, nem lehetett két egyforma legényes sem, még a legjobb táncosok sem tudták megismételni (ahogyan az a fentiekből kiderül, nem is akarták) azt, amit korábban előadtak. A megtanultakat sokan titkos tudásként őrizték. Erre nézve Kópál István kedvenc szavajárását érdemes idézni: *Még mindig jobb, amikor tudom, de nem mondom, mintha mondanám, de nem tudnám.* Az előadásban nemcsak a test és annak részei határozzák meg a mozdulat megformálását, maga a mozdulat – és így a tánc és a kinetikus élmény is – változtatja a testről és a táncosról kialakított képet. Nem kétséges: a férfitáncot csak azok tudták szépen előadni, akik megtanulták a maszkulin korporealitást, szerették a táncot, értették annak fizikai és kinesztetikai rendszerét. A jó előadás felemelő kollektív élményben részesítette a jelenlevőket, ami viszont hatással volt a tapasztalatra, a korporealitással összefüggő ismeretek elsajátítására. Ahogyan, akármennyire is hihetetlennek tűnik, a csekély képességű táncosé is, aki hiába próbálgatja, nem tudja és ahogyan a kalotaszegiek igen képletesen mondták: *csak töri kezét-lábát a táncnak.*

Irodalom

ADRA, Najwa

2009 Steps to an ethnography of dance. In: Strong, Mary – Wilder, Laena (eds.): *Viewpoints. Visual anthropologists at work*. University of Texas Press, Austin, 229–253.

ARCHETTI, P. Eduardo – DYCK, Noel (eds.)

2003 *Sport, Dance, and Embodied Identities*. Berg, New York

BASSETTI, Chiara

2013 Male Dancing Body, Stigma and Normalising Processes. Playing with (Bodily) Signifieds/ers of Masculinity. *Recherches sociologiques et anthropologiques*. 69–92. (<http://rsa.revues.org/1048>, letöltés 2015. 10. 10.)

BLACKING, John (eds.)

1977 *The Anthropology of the Body*. (Association of Social Anthropologists, 15.) Academic Press, London

BOLING, Bobby

2000 *A dancer's manual: A motivational guide to professional dancing*. Rafter Publishing, Tolucalake

BRANDES, Stanley

1980 *Metaphors of Masculinity. Sex and Status in Andalusian Folklore*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia

BROOKS, Lynn Matluck

2003 *The Art of Dancing in Seventeenth-Century Spain. Juan de Esquivel Navarro and His World*. Bucknell University Press, Lewisburg PA

CASTIGLIONE, Baldesar

1903 *The Book of the Courtier by Count Baldesar Castiglione (1528)*. (trans. Opdycke, Leonard Eckstein) Charles Scribner's Sons, New York

CSÍKSZENTMIHÁLYI Mihály

2001 *Flow. Az áramlat. A tökéletes élmény pszichológiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest

CSORBA János

2001 *Bár emlékezete maradjon meg*. Magyar Könyvklub, Budapest

CSORDAS, Thomas

1990 Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos* XVIII. (1) 5–47.

1993 Somatic Modes of Attention. *Cultural Anthropology* VIII. 138–156.

- DELGADO, Ángel Acuna
2010 Yumari/Tutuburi. Dance Lest you Die. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana* V. (1) 58–93.
- DEVI, Ragini
2002 *Dance Dialects of India*. Motilal Banarsidass, Delhi
- DOUGLAS, Mary
1975 *Implicit Meanings. Essays in Anthropology*. Routledge, London
1996 *Natural Symbols. Explorations in Cosmology*. Routledge, London–New York
- ELLEN, Roy F.
1977 Anatomic Classification and the Semiotics of the Body. In: Blacking, John (ed.): *The Anthropology of the Body*. Academic Press, London–New York, 343–374.
- FARAGÓ József
1981 Téli legényünnep a kalotaszegi Kiskapuson In: Kós Károly – Faragó József (szerk.): *Népismereti Dolgozatok 1981*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 138–159.
- FARAGÓ József – NAGY Jenő – VÁMSZER Géza
1977 *Kalotaszegi magyar népviselet*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest
- FOLEY, Catherine
2001 Perceptions of Irish Step Dance: National, Global, and Local. *Dance Research Journal* XXXIII. (1) 34–45.
- GALAMBOS Sándor
1989 A kunszentmiklósi „Gyöngyösbokréta” története. *Bács-Kiskun megyei honismereti közlemények* VII. (11–12) 19–36.
- GERGELY Pál
1935 Kiskapusi „kutyalakodalom”. *Ethnographia* XLVI. (1–4) 141–142.
- GUILCHER, Jean-Michel
1963 *La tradition populaire de dance en Basse-Bretagne*. Mouton, Paris
- GUTMANN, Matthew C.
1997 Trafficking in Men. The Anthropology of Masculinity. *Annual Review of Anthropology* XXVI. 385–409.
- HAHN, Tomie
2007 *Sensational Knowledge: Embodying Culture through Japanese Dance*. Wesleyan University Press, Middletown
- HALL, Frank
1996 „Posture in Irish dancing”. *Visual Anthropology* 8. 251–266.

HERDT, Gilbert

1994 Preface, *Guardians of the Flutes: Idioms of Masculinity*. University of Chicago Press, Chicago

HERZFELD, Michael

1985 *The Poetics of Manhood. Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*. Princeton University Press, Princeton, NJ.

HOCART, M. A.

1970 *Kings and Councillors. An Essay in the Comparative Anatomy of Human Society*. The University of Chicago Press, Chicago

HUGHES-FREELAND, Felicia

2008 *Embodied Communities. Dance Traditions and Change in Java*. Berghahn, New York–Oxford

JANKOVIČ, Danica S. – JANOVIČ, Ljubica

1962 Serbian Folk Dance Tradition in Prizren. *Ethnomusicology* VI. (2) 115–125.

JANKÓ János

1993 A kalotaszegi és erdélyi magyarságról. I. Úti emlékek. In: Hála József (szerk.): *Jankó János. Kalotaszeg magyar népe. Néprajzi tanulmány*. Néprajzi Múzeum, Budapest, 251–262.

JANNSEN, Diederik F.

2007 Male Initiation. Imagining Ritual Necessity. *Journal of Men, Masculinities and Spirituality* I. (3) 215–234.

JOÓ Mária

2010 A feminista elmélet és a (női) test. *Filozófiai Szemle* LIV. (2) 64–80.

KALLÓS Zoltán

1964 Tánchagyományok egy mezősegi faluban. In: Dienes Gedeon (szerk.): *Táncudományi Tanulmányok 1963–1964*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 235–253.

KARÁCSONY Zoltán

1995 Az inaktelki Gergely János tánra vonatkozó visszaemlékezései. In: Szúdy Eszter (szerk.): *Táncudományi Tanulmányok 1994–1995*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 153–166.

KATONA Szabó István

1974 *Borika. Elbeszélések*. Albatrosz Könyvkiadó, Bukarest.

KÖNCZEI Csilla

2009 *A borika. Kulturális identitás, rítus és reprezentáció a Brassó megyei Háromfaluban*. Kriza János Társaság, Kolozsvár

KÜRTI László

- 1983 The bachelors' dance of Transylvania. *Arabesque* VIII. (6) 8–14.
- 2004 The last dance. *The Anthropology of East Europe Review* XXII. (1) 7–23.
- 2014 A kalotaszegi legényes felfedezése és világszerte útja. In: Salat-Zakariás Erzsébet (szerk.): *Almási István 80. születésnapjára*. Mega Könyvkiadó, Kolozsvár, 446–473.
- 2015 Kulcsadatközlő-probléma az antropológiában: Kalotaszegi legények és élmények. In: Jakab Albert Zsolt – Kinda István (szerk.): *Aranykapu. Tanulmányok Pozsony Ferenc tiszteletére*. Kriza János Néprajzi Társaság–Székely Nemzeti Múzeum–Szabadtéri Néprajzi Múzeum, Kolozsvár–Szentendre, 807–827.

LAJTHA László

- 1992 *Összegyűjtött írásai I.* (szerk. Berlász Melinda) Akadémiai Kiadó, Budapest.

LAWS, Kenneth

- 2002 *Physics and the art of dance. Understanding movement*. Oxford University Press. New York

LAWSON, Robert

- 2013 The Construction of 'Tough' Masculinity. Negotiation, Alignment and Rejection. *Gender and Language* VII. (3) 369–395.

LEX, Barbara

- 1976 Altered States of Consciousness in Northern Iroquoian Ritual. In: Bharatz, Agehananda (ed.): *Agents and Audiences. I. The Realm of the Extra-Human*. Mouton and Co., Mouton, 277–300.

MARTIN György

- 1955 *Bag táncai és táncélete*. Művelt Nép Kiadó, Budapest
- 1977 „A táncos és a zene. (Tánczenei terminológia Kalotaszegen)”. In: Ortutay Gyula (főszerk.): *Népi Kultúra – Népi Társadalom IX*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 357–387.
- 2004 *Mátyás István Mundruc. Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata*. Mezőgazda Kiadó–Zenetudományi Intézet, Budapest

MAUSS, Marcell

- 1973 Techniques of the body. *Economy and Society* II. (1) 70–88.

MEAD, Margaret

- 1928 *Coming of Age in Samoa. A Psychological Study of Primitive Youth for Western Civilization*. William Morrow & Co, New York.

MILLER, James

1981 *Measures of Wisdom. The Cosmic Dance in Classical and Christian Antiquity*. University of Toronto Press, Toronto

MOLNÁR István

1947 *Magyar táncagyományok*. Magyar Élet Kiadó, Budapest

1983 *Magyar tánc tanulási rendszerem. 1. Táncesztétika*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest

NESS, Sally Ann

1992 *Body, Movement, and Culture. Kinesthetic and Visual Symbolism in a Phillipie Community*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia

PORT, Mattjis van de

2013 The “Natural” Is a Sham. The Baroque and Its Contemporary Avatars. *Forum X*. (16) 1–10.

PUTZ Éva

1943 *Á kolonyi lágzi*. Szlovákiai Magyar Közművelődési Egyesület, Pozsony

SCOTT, Catriona Mairi

2005 *The Scottish Highland Dancing Tradition*. PhD Dissertation. Department of Celtic and Scottish Studies. The University of Edinburgh

SHAY, Anthony

2009 *Choreographing Masculinity. Hypermasculine Dance Styles as Invented Tradition in Egypt, Iran and Uzbekistan*. In: Fisher, Jennifer – Shay, Anthony (eds.): *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. Oxford University Press, New York, 287–308.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine

2009 *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*. Brockport Bookshelf, Brockport

2011 *The Primacy of Movement*. John Benjamins, Philadelphia

SKLAR, Deirdre

2001 *Dancing with the Virgin. Body and Faith in the Fiesta of Tortugas, New Mexico*. University of California Press, Berkeley

SOÓS Antal

2009 Rövid ismertetés a kalotaszegi népeletből, 1867. In: Olosz Katalin (szerk.): *Erdélyi néphagyományok, 1863–1884*. Európai Folklor Intézet–Mentor Könyvkiadó, Budapest–Marosvásárhely, 269–287.

SWEIGARD, Lulu

1974 *Human Movement Potential. Its Ideokinetic Facilitation*. Harper and Row, New York

THIBODEAUX, Jennifer D. (ed.)

2010 *Negotiating Clerical Identities. Priests, Monks and Masculinities in the Middle Ages*. St. Martin's Press, New York

THOMAS, Helen

2003 *The Body, Dance and Cultural Theory*. Palgrave Macmillan, New York

TUCKER, A. N.

1935 *Tribal music and dancing in the Southern Sudan (Africa), at social and ceremonial gatherings*. William Reeves, London

WASHABAUGH, William

1998 *The Passion of Music and Dance. Body, Gender and Sexuality*. Berg, Oxford

WELLS, Katherine F.

1971 *Kinesiology. The scientific basis of human motion*. W. B. Saunders Company, Philadelphia

WILSON, Margaret – KWON, Young-Hoo

2008 The role of biomechanics in understanding dance movement. *Journal of Dance Medicine and Science*, XII. (3) 109–116.

WULFF, Helena

2005 Memories in Motion. The Irish Dancing Body. *Body & Society* X. (4) 45–62.

YOUNG, Iris Marion

1989 Throwing like a girl. A phenomenology of feminine body compartment, motility, and spatiality. In: Allen, Jeffner – Young, Iris Marion (eds.): *The Thinking Muse. Feminism and Modern French Philosophy*. Indiana University Press, Bloomington, 51–70.

YSURSA, John M.

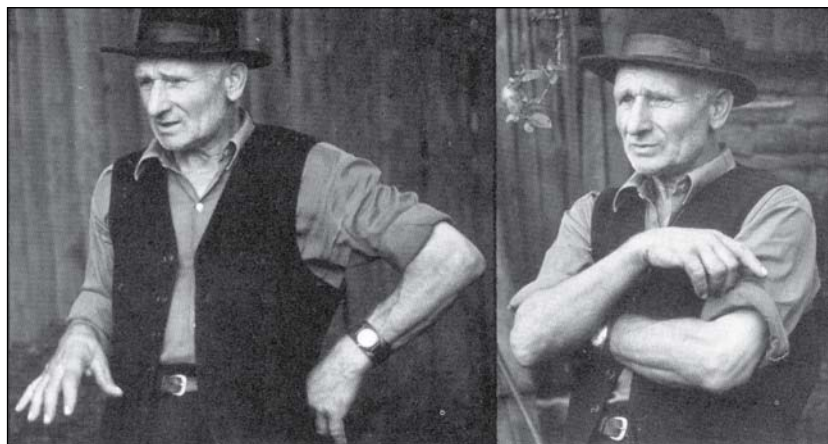
1995 *Basque dance*. Tamarack Books, Boise

Corporealitate și dansul masculin

Teoriile recente referitoare la corporalitate (*embodiment*) și masculinitate ne arată că mișcările de dans și părțile corpului omenesc apar în sinergie, lucru firesc mai ales pentru membrii aceleiași comunități. Corporealitatea, utilizarea corpului și ale părților sale manifestă într-adevăr sexualitatea, mișcarea și vice versa, mișcarea își regăsește rostul prin sexualitatea trupului, ceea ce simbolizează masculinitatea și apartenența la comunitate. Prezentul studiu de antropologie analizează cu ajutorul teoriei corporealității filozofia dansului masculin din zona Călata, sistemul și valorile sale chinestetice, care oferă posibilitatea interpretării structurării cognitive a dansului și a calităților sale masculine.

Corporeality and Masculine Dancing

Recent theories of embodiment and masculinity inform us about the ways in which the body and its parts are used by men and how they represent gender and movement in general; and in particular how these in turn receive meaning through the body symbolizing both the individual and his membership in the community. In this anthropological analysis corporeality is used as an encompassing term to investigate men's dancing and the use of body from the Transylvanian region of Kalotaszeg by arguing for the importance of native philosophy and kinesthetic values that provide meaning for the cognitive structuring of both the dance and its masculine qualities.



Török Pali János a táncát magyarázza, Nagykapus, 1982.