

SZERELEM ÉS EROTIKA A NŐI KÖRTÁNCOKBAN

KÜRTI LÁSZLÓ¹

BEVEZETÉS

Számtalan antropológiai kutatás bizonyítja a nemi szerepek kulturális voltát, politikai-ideológiai beágyazódását, valamint azt, hogy a nők publikus hangja a férfiakéval ellentétben a háttérben visszaszorult/visszaszorított vagy elnémított volt. A témakör egyik eredeti elméleti megközelítését az antropológus házaspárnak, Edwin és Shirley Ardenerek köszönhetjük, akik a “muted” („visszaszorított”, „elnémított”) kifejezést javasolták a férfiak erős és uralkodó hangnemével szembeni női visszafogott és csendesebb társadalmi kommunikációjára és szereplésére (ARDENER, 1975). Elképzelésük szerint nemcsak a hagyományos kultúrában található nemi szerepek egyenlőtlensége határozza meg a nők kevésbé domináns publikus hangját, hanem – és ez külön érdeme az elméletnek – az, hogy ezt a társadalomtudományi konvenciókra is értették. Érvelésük szerint a tudományos kutatásokban és publikációkban a férfiak hangja erősebben és jelentőségteljesebben mutatkozik meg, mint a nőké. A kutatók nagy előszeretettel készítettek interjúkat férfi adatközlőkkel, így háttérbe szorítva valamelyest a nőket, akik gondolatai és érzelmei ezáltal nem kerülhettek a nyilvánosság elé. Elméletük időtálló voltát bizonyítja nemcsak az eltelt időszak dinamikus feminista és gender-centrikus tudományos irodalmába történő beemelése, de az is, hogy az 1970-es évek óta többen figyeltek meg hasonlóan a világ számos kultúrájában, valamint a kommunikációelmélet (Cheris Kramarae), nyelvészet (pl. Deborah Tannen) és organizációelmélet (Mark Orbe) szintén (újra) felfedezte az ardeneri koncepció használhatóságát és előnyeit. Jelen tanulmányomban a nők hangjának visszafogottságát és háttérbe szorítottságát ellensúlyozó eddig olyan nem vizsgált magyar rítusszövegekre hívom fel a figyelmet, amelyben a nők legbensőbb érzelmei, gondolatai és vágyai jelennek meg. Ez nem más, mint a magyar női körtánc – általánosan: karikázó –, amely énekeinek szövegkörnyezete és mondandója bizonyítja a fiatal nők publikus szerepvállalását és hangjuk nyíltabb megjelenítését.

A NEMI SZEREPEK ÉS A RITUÁLIS FUNKCIÓ

A 20. század elejéről és a 19. századból származó leírásokból ismert a magyar patriarchális, tehát férfiuralmú és központú falusi társadalomban a nők, legfőképp a lányok visszafogott szerepe. Feladatuk a ház körüli munka, a kisebb gyerekek felügyelete és a mezőgazdaságban való tevékeny részvétel volt. Sz. Morvay Judit *Asszonyok a nagycsaládban* című monográfiájából kitűnik a nemi szerepek ilyen

¹ Miskolci Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Politikatudományi Intézet, egyetemi tanár

nagyarányú egyenlőtlensége, a nők alárendeltsége, a nemi identitás teljes férfiközpontúsága (SZ. MORVAY, 1956). A heteroszexuális normában nő a férfi (apa, férj) tulajdonaként élte le életét. A felsőbbrendűség kimutatása a két nem közötti kommunikáció minimálisra szorításában jelent meg. Az olyan kifejezések, hogy „asszony neve hallgass,” vagy az az ismert táncszó, hogy „Ne szólj neki, kacsints neki, Mindjárt tudja, mi kell neki”, jól mutatja a paraszti társadalom egyoldalúan sztereotip voltát, amelyben a nőnek komoly szerep nem jutott, hiszen jóformán csak eszközként, munkaerőként vették számításba. Éppen Sz. Morvay közöl egy palóc népdalt, melynek variánsai az ország legtöbb vidékén ismertek voltak:

Asszony, te csak hallgass,
Engem ne háborgass,
Mert én urad vagyok,
Neked parancsolok. (1956: 51)

Bár a serdülő lányok helyzete valamivel különbözött – az eladósorba került 15–17 éves lányt kímélték, felöltöztették, hogy még tetszetősebb legyen –, de a családon belüli státuszukat a feudális férfiközpontúság uralta.² A hagyományosan ideologizált és mindenképpen egyenlőtlen falusi nemi szerepek és identitás ismeretében érthető meg igazán a korosztályhoz tartozás (*bandázás*) és a lányok közti szolidaritás (*mátkaság*) tudatának fontossága. A karikázók szövegei teszik világossá azokat az érzelmeket, amelyek az általános szerelmi dalokon túl a háttérbe szorított és a mindennapi életben kevésbé tapasztalható és hallható (vagy inkább elhallgattatott) női identitásról és lélekről szólnak.³ Mindez akkor válik nyilvánvalóvá, ha a kari-

² Sz. Morvay Judit közli talán a legextrémebb adatokat. Az a kifejezés például, hogy „széna, nem szalma” például arra utalt, hogy a várva-várt újszülött fiú és nem lány lett; a lányoknak és asszonyoknak semmi „vagyonuk” nem volt; és az új családba beköltöző asszonyt idegennek tekintették, „kizárólag magára volt utalva” (1956, 52–53). A tradicionális nagycsaládszerveletben a fizikai bánásmód teljesen általános és ismert volt.

³ Sajnos a nagy múltú magyar folklórkutatás ellenére a népdalok osztályozása és tartalmi csoportosítása gyerekcipőben jár. Katona Imre, Ortutay Gyula, és Vargyas Lajos sajátos megközelítéssel próbálkoztak, de a két nagy kategóriába – párosítók és szerelmi dalok – önkényesen és felületesen erőszakolt szövegek már önmagában is mutatják a diszciplináris bizonytalanságokat. Ti. mindkét kategóriában a szerelemről van szó, ahogyan a karikázókban is. Am Ortutay és Katona szerint a szerelmi dalok „legkevésbé alkalomhoz kötöttek” (1970, 840), ami viszont a karikázókra nem alkalmazható, mivel azok nagyon is alkalomhoz és táncoláshoz kötöttek. Ugyanakkor a Vargyas Lajos által felállított táncdalok csoportjához nem tartoznak, mivel a kutató minden olyan témát – a hűtlenségtől a testi szerelemig, a házastársi kapcsolattól az állapotos lányig (?) – a szerelmi dalok csoportjába sorolt, amely valamilyen módon leírja a nemek viszonyát egymáshoz (1988, 443–451). Hasonlóan sommás és elnagyolt Katona Imre csoportosítási kísérlete: hat nagyobb tartalmi tematikai osztályt különböztetett meg, amely közül legalább háromba is tartozhatnának a karikázók dalai, „érzelmi”, „mulattató” és „alkalmi” dalok (1998, 381). Ezeken belül még több dalcsoportot különített el, amelyek közül a karikázók dalait a „párosítók”, „szerelmi népdalok”(?), „kesservek”, „táncdalok”, „csúfolók, tréfás és gúnydalok” kategóriájába is be lehetne illeszteni. Hogy hová, azt nem lehet tudni, mivel ilyen dalcsoport nála nincs, de például a táncdalok közé biztosan nem, mert azok „zenei és szövegi szempontból egyaránt szorosabban kapcsolódnak, valamely tánchoz vagy táncos alkalomhoz” (1998, 384). A karikázók – mint az elemzésem is mutatja – bár kimondottan a karikázáshoz kötődnek, tartalmukban éppen a szerelmi érzelmekkel telítettek.

kázók szövegeinek hermeneutikai értelmezését elvégezzük, mivel azokból derül ki a “troubles talk”, ahogyan Deborah TANNEN nevezte a női problémák egymás közötti megbeszélésének fontosságát (1990). Annak ellenére, hogy a karikázószövegek elsődleges funkciójaként a szerelemre, a házasságra való felkészítés tűnik, nem kétséges, hogy bizonyos szövegek aláássák, illetve megkérdőjelezik a férfiközpontú autoritásból fakadó mondandót. A nők táncolása, ahogyan Leslie Gotfrit érvel, nemcsak megtestesíti az ellenállás lehetőségét, hanem egyszerre reprodukálja a domináns ideológiát is (1991: 175). Ezért folyamatos a szövegekben a szerelem-szenvedély kettőssége. A karikázókhoz használt énekeket valójában az eladósorba került lányok költészeteként foghatjuk fel, akik táncaikkal és éneklésükkel egymásnak kommunikáltak (persze úgy, hogy mások is hallják), és dalaikat saját érzelmeikkel, lelki gondjaikkal töltötték meg.⁴ Ez nem olyan szókimondó és néha obszcén verbális költészet, mint a férfiaké, táncuk sem olyan erőteljes és maszkulin, mint a legényeké, amelyek szintén korosztályspezifikus rítusként funkcionáltak, hanem jóval visszafogottabb, sajátos nyelvhasználat volt, amellyel érthetően fogalmazták meg kérdéseiket, észrevételeiket a világról, egymásról és a hön áhított másikról, és a megannyi szorongásról, amelyek a serdülőkorú lányok bizonytalanságának velejárói.

A karikázó funkcióját elveszítve a 20. század közepére teljesen kihalt, és így ma már csak az 1950–1970-es évek rekonstruált és megrendezett táncgyűjtésekkor készült filmfelvételek, valamint a felgyűjtött énekek alapján lehet vizsgálni a tánc és az énekek mondandóját. A nőkkel készített szöveges gyűjtés, amelyben a körtáncukról vallanak, annyira kevés és felületes, hogy ez a tény önmagában bizonyítja az ardeneri dilemmát.⁵ A karikázó körformájú, egy-háromrészes, lassú és gyors részek váltakozásából álló, főleg 2/4 vagy 4/4-es tripódikus, de a különböző részekben változatos szótagszámú és ritmusú, énekekre járt lánykörtánc volt. Karakterisztikusan a nők elöl vagy hátul kereszttezett kézfogással fogódtak össze, és egyszerű lépésekkel jobbra-balra forgatták a kört. A karikázók változatossága a magyar nyelvterület meghatározott részein jelentős helyi eltéréseket eredményezett (előénekesek szerepe, bonyolultabb ritmusok, egyirányú körforgás, eltérő összefogás stb).⁶ Kétségtelen ugyanakkor, hogy a lánytánc eredetiségét és archaikus voltát

A csoportosítás körüli bizonytalanságokat Voigt Vilmos éppen az erotikus népdallal kapcsolatosan vetette fel (2002).

⁴ A szövegek természetesen felvetik a szerzőiség az alkotók személyiségének kérdését, bár egy több évszázados hagyomány esetében, pláne akkor, amikor a karikázókról a 20. század előtről még csak leírásokkal sem rendelkezünk, kilátástalan vállalkozás. Mindenesetre az a tény, hogy a karikázók páratlan szövegei a nők szemszögéből láttatják az érzelmeiket és a benső gondolatokat, utalhat a női költészetre vagy legalább is a nők szoros közreműködésére.

⁵ Az egyetlen népi erotikáról szóló szerkesztett kötetben a karikázókra senki sem figyelt fel (HOPPÁL–SZEPEs: 1987).

⁶ Tanulmányomban a tánc történeti, formai, szerkezeti és kinetikai-plasztikai elemzésével, az egyes vidékeken található sajátosságokkal nem foglalkozom. Itt elegendő azt a tarthatatlan és bizonyítások nélkül felállított elképzelést említenem, miszerint a magyar női körtáncok az európai középkor „uralkodó láncdancformájának” maradványai (MARTIN–PESOVÁR: 1998, 549). Hogy az európai középkor mintegy ezer évet ölel fel (a Nyugatrómai Birodalom bukásától az 1500-as évekig), és hogy

számtalan egyéni elnevezése bizonyítja. Az északi területen, például Tardoskedden *szinalázás*, Martoson *pilikézés* a körtánc neve. Somogyban (pl. Törökkoppány) is sajátos elnevezés élt, *erdőjárózás*, egy dudanótaszerű ének első sorából (*Erdőjáróznak a lányok*), de még *hajrózsázásként* vagy Karádon *kocsikala* névvel is ismerték. Dél-Nyírségben (Érpaták, Geszteréd) *hajlikázás*, Galgahévíz és Nagyréde településeken a lánytánc neve *szédülés*, a baranyai Dunaszekcsőn *kerecskézés* vagy *kerekecskézés* volt a körtánc elnevezése. Más baranyai falvakban (Szilágy, Püspökszenterzsébet) a táncot *karéjzózó* kifejezéssel ismerték. Kalocsán (Öregcsertő) a lánytánc elnevezése *férc* vagy *fércelés*; Decsen *babázás*. Néhol a lassú és gyorsabb részeket más és más elnevezéssel illették: Sárpilisén (Tolna m.) a lassú részt *belépőnek* vagy *lépőnek* hívták, a futó részt *fáridázásnak* (MARTIN, 1979: 126).⁷ Bátán (Tolna m.) a lépő két eltérő mozdulatát az *alszegies* és a *fölszegies* megkülönböztetéssel választották el (LUGOSSY, 1956: 544); Öcsényben a régies lépőre a 20. század elején még a *csillegő* elnevezést használták. Baranya megyében, Szilágy faluban a karikázó lassú része *csendes*, a gyors *körbe szaladó* volt (LUGOSSY, 1956: 547). A vajdasági Doroszlón *csirajozás*, Gomboson szintén így, valamint a *tüskömözés* elnevezést használták a lánytáncra.⁸ A szlavóniai népsziget falvaiban más és más nevekkkel éltek: Szentlászlón *kalala*, *reza-nóta* vagy *rezálás*, Kórógyon *derenka*, Harasztiban a *karikatánc* (BERKES, 1973).

Fontossága ellenére érdemes megjegyezni, hogy az első igazi tudományos igényű tánckönyvben, Réthei Prikkel Márian 1924-es *A magyarság táncaiban*, a női körtánc még csak említést sem kapott, annak ellenére, hogy a lányok táncára való utalás már az 1520-as években Apáti Ferenc által költött *Cantilénájában* megtalálható. Apáti írja: „Serényen futamnak táncban az lányok”, amely sor felkelthette volna a táncutatók alaposabb érdeklődését.⁹ Az viszont teljes egészében fedi a valóságot, hogy eddig a bőjti lánytáncra való okleveles adat még nem bukkant fel a 20. század előtti időszakból.¹⁰

A táncfolklorisztika általános elfogadott elmélete szerint a bőjti időszak egyik szórakozási formája a lányok körtánca, a karikázó volt (MARTIN, 1979; PESOVÁR, 1996; RATKÓ, 1996, 2001). Sarkalatos bizonyítéknak vették a kutatók azt, hogy ebben az időszakban a tánc általános egyházi tiltás alá esett, ami viszont nem vonatkozott a karikázókra. A táncfolklorisztikai és néprajzi kutatás ezért folyamatosan a rituális funkciót hangsúlyozta, miszerint a tánc „tavaszköszöntő” és párválasztó/termékenységi funkciója kapcsolódott össze a bőjti vallásossággal (TÁTRAI,

ebben miként helyezhető el a magyar karikázók rendszere, arra nézve már nincs magyarázata a táncfolklorisztikának. A karikázóval kapcsolatos korábbi munkákat l. LUGOSSY (1952), MARTIN (1979), SZENTPÁL (1961).

⁷ Csak hogy érzékeltessem a változatosságot, a szintén Tolna megyében található Sióagárdon a kétrészes táncban három motívum elnevezései: lépegető, ugrós, pördülés (SZENTPÁL: 1961, 26).

⁸ A két tánc szerepelt még az 1947–48-as Jugoszláv fesztiválon a doroszlói és a gombosi falusi együttes műsorában (DEBELJAK–ILIJIN: 1953).

⁹ A tánc történeti munkák közül az egyik első idézése KAPOSI–MAÁCS (1958, 23).

¹⁰ A bőjttel kapcsolatos szavaink többsége is a 16. században található meg elsőként írásos forrásokban; ezek a bőjt vagy bűt, a konc és a sanyargat.

1994: 59). A „Dél-Dunántúlon és a nyugati palócvídeken keveredik s fonódik össze szorosan a böjti karikázó a párválasztó gyermekjátékokkal”, írta MARTIN György korábban (1979: 61). A tardoskeddi körtáncról írtak általános érvényűnek tűnt máshol is: „Tardoskedden a nagyböjttel kezdetét vette a szigorú tánctilalom. A 49 napig tartó táncszünetet – amikor bármiféle táncos megmozdulás a legszigorúbban tilos volt – használták ki a szinalázással eltöltött közös szórakozásra.” (MARTIN–TAKÁCS, 1981: 20) Ezt a rituális funkciót hangsúlyozta a táncfolklorista Pesovár Ernő is, aki a karácsonyi férfiak pásztortáncáról és a lánykarikázóról jegyezte meg, hogy „olyan nagy múltú rítusok emléke ötvöződik a keresztény és középkori hagyománnyal, melyek az életet adó napot és a megújuló természetet köszöntik profán naphimnusszal és apokrif feltámadási énekkel. Erről az archaikus hagyományról vall az is, hogy a megtermékenyítő nap és az újjászülető természet örök jelképeként férfiak, illetve nők rituális körtáncába szöve fogalmazódik meg a két kozmikus méretű esemény nagy élménye” (1996).

Érdekes ugyanakkor kiemelni, hogy a lánykörtáncokról írt első tanulmánykötetben a karikázókkal kapcsolatosan a böjt szó még csak említést sem kapott (LUGOSSY, 1952). Korábbi hiteles történeti anyag sem erősíti meg a böjti lánytáncról mondottakat. Mintegy 200 karikázó szövegét vizsgáltam át – köztük természetesen a Martin György nagyszerű körtánc monográfiájában találhatóakat (MARTIN, 1979), Olsvai Imre sárközi gyűjtését, és Lugossy Emma korábbi kötetét (LUGOSSY, 1952) –, de egyikben sem található utalás arra nézve, hogy az énekek böjti rituális énekek lennének. Egyetlen egy olyan ének bukkant fel, amelyben a böjt szó szerepel, ez a martos *pilikézés*:

Fújnak már a böjti szelek,
Ingem, gatyám, lobog, lebeg. (MARTIN, 1979: 158)

Fontos megjegyezni, hogy az ének más változataiban viszont csak hideg és nem böjti szelek kifejezés van.

A tánc funkcionális használatát a szlavóniai magyarság körében például szőlő-őrzések (augusztus közepétől a szüretig) és ünnepi, vasárnap, ún. határkerülések is feljegyezték a kutatók (BERKES, 1969: 128–129). Szentpál Olga közvetlen a második világháború után a sárközi karikázást még bál és lakodalom közben tudta megfigyelni. Az elsődleges rituális szerep rajzolódik ki a lányok és a menyasszony lakodalmi körtáncából, amelyben a lassú-közepes-gyors részek tempóbeli különbsége választóvonalként funkcionált. A Pusztafaluból származó és a két világháború időszakára reflektáló adat szerint a lányok és a menyasszony a lakodalom napján a menyasszony házában utoljára karikáztak. A táncban a menyasszony csak a lassú részben táncolhatott, annak gyors, futó részében már nem. A korcsoporttól való búcsúzást szimbolizálta a karikázóban való utolsó részvétel, mert „ezzel a körtáncal búcsúzik el lánypajtásaitól” (LUGOSSY, 1956: 539). Ez az adat is bizonyítja, hogy addig, amíg böjt nem, a lánykörtánc a magyar népi kultúrában az érosz és a szexus funkcionális összekapcsolásának rituális mozgás- és énekkrendszere volt. Ugyanakkor a böjt vagy ahogyan ismerték a korábbi évszázadokban, a sanyargatás szimbolikusan összeköti a tavaszi karikázókban megszólaló női hangot és a böjttö-

lést: mindkét esetben a test és a testiség eszközként szerepelt a cél – az emóciók kinyilvánításának – eléréséhez.

AZ ÉNEKEK

Hogy valójában miről szólnak a lánykarikázók, azt egy Somogyban gyűjtött karikázóból tudjuk meg:

A cipőmnek se sarka, se talpa,
Eltáncoltam a nagy vigadóba,
Majd lesz annak, sarka is, talpa is,
Lesz szeretőm szőke is, barna is. (GÖNYEY, 1958: 7)

A karikázó tehát korosztályspezifikus lánytánc, amelynek énekeiben a szerelem, a szerető utáni vágyakozás jelenik meg, a táncosokat a legények nézték, és ennek fontossága egy Bácskából ismert karikázó (derenka) dalban jelenik meg:

Azért jöttem ide karikázni,
Hogy szeretőm itt találna lenni.
Kezem, lábam ki találna törni,
Talán fogna rajtam szánakozni. (MARTIN, 1979: 54)

Érdekes, hogy ennek a szövegnek egyik változatát egy andocsi (Somogy m.) karikázó dalban találjuk meg, itt viszont az utolsó sorban a hűtlen szeretőn áll bosszút a leány, mivel utolsó két sora megváltozott:

Keze-lába ki találna törni,
Én még jobban ki fognám tekerni. (MARTIN, 1979: 80)

A szeretővel kapcsolatban a karikázószövegek óvatosságra is intenek, azaz felhívják a figyelmet, hogy a szerelem bánatot és fájdalmat is okozhat. Egy baranyai (Szilágy) karéjózó így oktatja a lányokat:

Lányok, lányok rólam példát vegyetök, Falubeli legényt ne szeresetök.
Mer az eljár mindön este hozzátok, A csak szomorúságot hoz rejátok. (KISS, 1956: 406–407)

A szerelem hiánya is sújtja a fiatalok lelkét, amit a karikázószövegek nemhogy eltitkolnának, hanem éppen hangoztatnak. Egyszerűen kifejezve: ha nincs szerelem, az a baj, ha van, akkor pedig az, és erről egy tardoskeddi szinalázás énekének két utolsó sora sokatmondó: „Vége, vége, mindennek, Vége a szerelemnek.” (MARTIN–TAKÁCS, 1981: 25) A szerelem adta örömről és boldogságról, és a fiatal-ság megünnepléséről szól a karikázók nagy többsége, amelyekből kiderül, hogy egy szerelmes fiatal vidám, kivirult és mosolygós – magyarul: egészséges. Ahogyan egy dalszöveg Erdélyi János korai gyűjteményében is mondja:

A kit én szeretek, meg van az szeretve,
Ha rá tekintek is, elfakad nevetve.

Tehát a szerelem, párválasztás, a leendő szexuális kapcsolat és ezzel a társadalmi reprodukció lehetőségének tartalma majdnem minden karikázó szövegében megtalálható.

A szerelem – mint tudjuk – sokfajta, egy komplex érzéscsoport, amelyben a meleg, szívszorogató érzés, az öröm és a teljes lelki és testi odaadás párosul a kedvtelenséggel, a szenvedély a félelemmel, bizonytalansággal, a szorongással, az esetleges bűntudat érzéseivel. Egy martosi (volt Bars m.) karikázóban például a női hang éppen a szerető általi megrontás miatt kesereg: „Én is szép voltam most esztendeje, De elrontott a babám szereleme.” (MARTIN, 1979: 160) Két ellentétes pólus – a szenvedély és a szenvedés testesül meg az igaz szerelem és negatív ellentéte, a felszínes, hazug és fájdalmas csalódottságban. A viszonzatlan és beteljesületlen szerelem okozza a szenvedést. Az igaz szerelem ellentétéként jelenik meg a hazug szerelem, és a hű szerető ellenpárjaként a hazug, ahogyan egy öcsényi karikázóban megjelenik:

Meguntam már bodros kötényt viselni,
Szeretőmet hazugsággal tartani.
Meg is mondom minden szívem szándékát,
Énhelyettem keressön másik leányt.
Kék pántlika az én kapcám kötője,
Állj meg, babám, egy szóra, vagy kettőre!
Nem állok én ötre, hatra, tízre se,
Mert nem voltá' hű szerető sohase! (OLSVAI, 2010: 174)

Egy Heves megyei ostorosi karikázó lassú részének éneke ezt az egész érzéscsoportot tartalmazza:

Tanyán, tanyán, tanyán a lakásom,
A babámat csak vasárnap látom,
Pedig annak csinos a járása,
Lassan ballag, hogy mindenki lássa.

Megszomorították a szívemet,
Házásítják az én szeretőmet,
Írjátok meg, hogy én beteg vagyok,
Fáj a szívem, talán meg is halok.

A szóláti csomózóban születtem,
Egy legényé, jaj de sokat szenvedtem.
Szenvedtem én, sóvárogtam utána,
Mégis ki vagyok a szívéből zárva.
Barna legény, ha tudtad, hogy nem szeretsz,
Mért nem írtál titokban egy levelet,
Atdad volna a szóláti postára,

Ne pedig az egész falu tudtára.¹¹
 A csalódás, az elhagyatottság érzése derül ki egy baranyai énekből:
 Mikor az virágzik, annak szaga érzik,
 Kedves szeretőmnnek csak a híre hallik. (GÖNYEY, 1958: 13)

A szerelmes lány betegségét mutatja, hogy töri a nyavalya, ahogyan ez a tardonai karikázó gyors részének énekében van:

Tanya, tanya, szénégető tanya,
 ezt a kislányt töri a nyavalya.
 Ha töri is, de hiába töri,
 szeretője soha el nem veszi.

Az érzelmek felszínre törését, a megcsalt szerető fájdalmas dühkitörését, takarja az átkozódás. Az érpataki hajlikázó szövegében például így:

János a szeretőm nem más,
 Fogja körül a nyilallás.
 Ha a nyilalás elhagyja,
 Törje ki a rossz-nyavaja. (PESOVÁR F., 1978: 34)

Sárközben a karikázó lányok átkozódása még erőteljesebb, ahogyan azt egy sárpili-si karikázó szövege mutatja:

Kiskapura fölfutott a fittyfene,
 Irigyömet mind ögye meg a fene,
 Irigyömbül ötöt, hatot megönne,
 Akkor neköm egy irigyöm se lönne. (MARTIN, 1979: 89)

A lányok közti vetélkedés, irigység, sőt a fizikai abúzus volt a konfliktus forrása, amelynek központjában éppen a vélt vagy valós szerető állt.¹² A váraljai és decsi karikázó lépő változata erről szól:

Öld (ödd) meg fene, valahol egy legény van.
 Valahol egy barnakislány-csaló (szegényleány) van.
 Öld (ödd) meg fene, verd meg Isten mindjáját,
 Ki szereti megcsalni a babáját (Ki kívánja megcsalni a babáját).
 (OLSVAI-KÖNCZÖL, 1974: 185; MARTIN, 1979: 94)

A szlavóniai kalálzásban pedig ez áll:

Verje meg az Isten,
 Veretlen ne hagyja,

¹¹ Ostoros, felvétel, vimea, <http://videa.hu/videok/zene/ostoros-karikazo-tanc-1930as-folk-nagyi-regi-bn2FgIK7Bk7NLYpb> (letöltés dátuma: 2014. július 29.)

¹² A lánybandák tagjai közti irigységről a következőt jegyzi meg Sz. Morvay Judit: „A felvégi lányok haragudtak ránk, mert ha felmentünk a Felvégre (Föszege), a legények minket táncoltattak... Ahogy felmentünk, volt olyan lány, aki lerángatta a hajunkat. Nekem is lerángatták. Mí meg a lagziban kisbicskával kiharagottak a szoknyáját annak a lánynak, aki az én hajamat lerángatta. Nem is én, hanem a mátkám. Én odébb álltam és néztem.” (1956, 113)

Ki ja szertőjét, ihajla!
Farsangban elhagyja, valaha! (MARTIN, 1979: 40, 43)

A Vajdaságban és Erdélyben is körtáncének szövegeként gyűjtötték fel a következőt:

Kék ibolya, ha leszakajtanálak?
Mit szólnál, tē babám, ha jelhagynálak?
– Asz mondanám: verjen még a Teremtő!
– *Aszondanám: verjēn mēg a jégesső!*
Sosē voltál igaz szívű szerető! (BODOR, 2003: 475; kisebb variációja Magyarlapádról, MARTIN, 1979: 200)

A szlavóniai Doroszlón a lányok a csirajozásban így énekelték:

Üssön meg babám a ménkű!
Akkora mind egy malomkű,
Üsse le a derekadat,
Mire kötöd a farodat. (BRINDZA, 2002)

Egy másik változatban:

Üssön mēg, babám, a ménkű,
Üssön mēg, rózsám, a ménkű,
Akkora, mint egy malomkű!
Üssön agyon, de nē nagyon,
Hogy a szíved megmaradjon!
Üsse lē a dērekadat,
Kire kötöd a farodat! (BODOR, 2003: 507)

Nagybaracskán a karikázó, Gomboson és Doroszlón a csirajozás, a dunaszekcsői kerekecskésben változatok tűnnek fel:

Üssön meg babám, a ménkő
Akkora, mint egy malomkő.
Halálotat nem kívánom,
De ha meghalsz, azt se bánom. (KISS, 1956: 261–262)¹³

A szerelem, sőt inkább a szerelem fájdalmas és gyötrő oldala, úgy a lelket, mint a testet megviselő formája dominál. Hogy a szerelem betegség, és valóban betegséget okoz, nem hiányzik a magyar népi filozófiából. Az érzés korábbi feljegyzései már a középkori és az ókori gondolkodásban megtalálhatóak. A szerelem szenvedélybetegségként volt diagnosztizálva, amelyet a hidegleteléshez hasonlónak írtak le. Balassi Bálint úgy írta, hogy „szerelemre gerjedt”, de az érzést még az epekedés

¹³ ZTI: *Magyar népdaltípusok példatára*. <http://nepzeneipeldatar.hu/kereses/index.php?pid=605>
(letöltés dátuma: 2014. július 29.)

szóval is kifejezte, „lelkem epedez szerelmében”. Máskor a szerelem kínozza: „Hogy szerelem miatt örök kínba esék” (*Losonczy Anna nevére*), vagy „panaszzkodik a „búskomor szerelem”-ről (*Borbála nevére*); máskor pedig úgy írt: „Hol szerelem, lesz ott szügyötrem”; majd pedig „megmenekedtem a szerelem béklyójától”. Bessenyi György hasonlóan érzett, mert a szerelem „gyötrelmet, örömet osztogat vígsága” (*Szerelem*). Csokonai Vizét Mihály pedig egyik versében eképp látta: „A hatalmas szerelemnek, Megemésztő tüze bánt.” (*Tartózkodó kérelem*). Hasonlót Czuczor Gergely is használt:

A szép magyar legény beteg,
Bántja a szerelemhideg,
Vetett ágya búfa-levél,
S magán kívül ő így beszél:
Én ültettem a rózsafát,
Más töri le a bimbóját,
Én szerettem egy szép barnát,
Más éli vele világát. (1837)

Hasonlót találunk Kisfaludy Károlynál: „A szerelem megfordított hidegletélés: először forró, azután hideg.” A szerelem fájdalmas testiségére utalnak olyan kifejezések, mint a „szerelem vak”, „beteges szerelem”, „örülten szerelmes”, szerelmi láz, amelyek a gyötrődő lelki-testi tortúrát egyaránt megjelenítik. A párhuzamok nemcsak a reneszánsz gyógyászathoz visznek el bennünket, hanem egészen az ókori görög orvostudományhoz. A szerelembetegséget nem a francia Jacques Ferrand vagy angol kollégája, Robert Burton ismerte fel, ők csak az ókori tudást hasznosították, ezzel is segítve a szerelmeseket (főleg a lányokat) különféle gyógymóddal jó útra téríteni.

Egyes népdalokban a szerelemhideg vagy szerelemhidegség régies kifejezést találjuk a szerelembetegségre. Egy 19. században lejegyzett népdalban a következőképpen:

Érted vagyok rózsám, beteg,
Lel a harmadnapos hideg,
Az is pedig olyan hideg,
Törik, zuzik mint az üveg. (ERDÉLYI, 1846–48)

Karádon (Somogy m.) a kocsikala futó részében pedig már nem harmad, hanem negyednapos a hideg:

Nem voltam én addig beteg,
Míg téged nem szerettelek,
De mióta szeretgetlek,
Löl a negyednapos hideg. (MARTIN, 1979: 77)

Szentlászlón a rezálásban nemcsak a betegség jelenik meg, hanem annak gyógy módja is – ugyanaz, amit az ókoriak is ismertek a szerelembetegségre:

Ha jázt tunnád, ámit én,
Mijén beteg vagyok én,
Ha a rózsám látom én,
Mindjár' meggyógyulok én. (MARTIN, 1979: 50)

Egy kalocsai fércelő népdalban ezt találjuk:

Beteg vagyok, a szerelem betege,
Két fekete (v. világoskék) szemmel vagyok megverve,
Két fekete (v. világoskék) szemmel vagyok megverve, megverve
Nem gyógyít más, csak a babám szerelme. (ROMSICS, 2002: 25)

A szerelembetegség másik igen beszédes kifejezése a hideg ellentétéként a láz vagy az égő szív (az elhagyott szeretőnek egyébként „árva a szíve”). Az égő vagy lángoló szív természetesen a keresztény szimbólumok egyike (pl. Szent Ágoston). Egy aranyosszéki szerelmi varázslásban a lánynak ásóval fel kellett szednie a legény lábnyomát, viaszba burkolni és kemencébe dobni, majd ráolvasni: „Úgy égjen a te szíved értem, ahogy elolvad ez a viaszk itten.” (Pócs, 2000) A szerelmes nyugtalan, nem tud sem pihenni, sem aludni – tehát szenved. Egy somogyi karikázóban ez áll:

Álom, álom mért nem jössz a szememre?
Barna babám csak az jár az eszembe! (GÖNYEY, 1958: 3)

A szív viszont akkor is fáj, ha nincs szerelem, tehát a sóvárgás, a vágy fájdalma jelenik meg az ilyen dalokban. Pl. egy kalocsai népdalban:

Ez a kislány várja a farsangot,
mert megunta a magányosságot.
Ki-kiáll a kiskapu elibe,
fáj a szíve a pároséltre.

A szövegek egy részében a szeretők elválása, egymástól elfordulása jelenik meg, néha utalva arra, hogy a cselekedetnek megbánás lesz a vége. Egy somogyi karikázóban:

Happ angyalom, ha az enyém nem lettél,
Köszönöm, hogy ezidáig szerettél,
Köszönöm a rövid szeretetedet,
Nem lesz nálam különgyebb feleséged. (GÖNYEY, 1958: 8)

Az elhagyott szerető nemcsak búslakodik, egyenesen beteg lesz, és aztán, ahogyan az lenni szokott, megjelenik a harag, a fenyegetés, gyűlölet, átkozódás. A tardoskeddi szinalázás egyik versszakában:

Csak még egyszer jöjj vissza,
Jegygyűrűmet add vissza,
Jegygyűrűmet vissza nem adom
Széles a Tisza vize, majd beledobom. (MARTIN–TAKÁCS, 1981: 25)

Egy kalocsai karikázó (fércelés) szövege, pedig már a fájdalommal egybekötött átokról szól:

Nem átkozlak rózsám, nem szokásom,
Csak a mosdóvized vérré váljon,
Törülközőkendőd lángot hányjon,
A te szíved én utánam sose fájjon. (ROMSICS, 2002: 29)

A két szerelmes közé gyakran ékelődik be egy harmadik, a másik szerető, aki miatt a kapcsolat megromlik. A somogyi (Büssü, Somodor) karikázók szövegei szerint:

Rétest ettem megégettem a számat,
Más öleli az én kedves babámat,
Más öleli, más is ül az ölébe,
Más kacsingat a világoskék szemébe.
(GÖNYEY, 1958: 6; MARTIN, 1979: 80)

A Sárközben és Szlavóniában ismert karikázók szövegében is megtaláljuk a veszélyes harmadikra való utalást, és az üröm használatát (az üröm a szerelmi varázsláshoz használt növény volt). Egy decsi karikázó ugró szövegeként:

Üröm, üröm, fehér üröm,
Csak egy legény az irigyöm.
Az is azért haragszik rám:
Szeretne, de nem mék hozzá. (OLSVAI, 2010: 172)¹⁴

A szlavóniai Szentlászlón felgyűjtött kalálá-nóta változata azonban egy kicsit másként foglalta bele az irigy harmadik személyét:

Üröm, üröm, fehér üröm,
Csak egy kislány az irigyöm.
Az is azért az irigyöm,
Szeretője szól énnéköm. (MARTIN, 1979: 44)

Az óvó-védő funkció is nyilvánvaló a harmadik vagy irigy megjelenésekor, amint azt egy sárközi futó ének mondja:

¹⁴ Az ürömfű például a borágó (*B. officinalis*) már a korai középkorban a szerelembetegség egyik gyógyszere. Az idézett népdal a fehér ürömről (*Artemisia absinthium*) szól, de ezeken kívül a kikerics v. sáfrány szintén javallott volt melankólia és alvászavar gyógyszereként. A borágó (*Borago officinalis*) a 16. század közepén bukkan fel a magyar nyelvben először mint „dinnye szagú fű”. Más későbbi elnevezései: ökörnyelv (a latin *buglossos* tükörfordítása), báránynyelv (a latin *arnoglossos* fordítása) vagy atracél (a szlovák *jatravel* fordítása) – valószínűleg a korabeli füveskönyvek hatására váltak népszerűvé. LIPPAY János: *Posoni kert... I–III*, Nagyszombat–Bécs, 1664 volt az egyik első önálló kertészeti mű; de BEYTHE András *Füveskönyv-e* (Németújvár, 1595) is említ dinnye szagú fűvet. Tehát a kapcsolat az európai orvosi és gyógyászati füveskönyvek, valamint a gyógynövények hasznosítása jól követhető. Erről bővebben lásd a nyelvész VÖRÖS Éva tanulmányát (2001).

Megüzenem a fenének,
Egye meg az irigyemet.
Ne úgy egye, mint a hajmát,
Reszelje meg, mint a tormát. (OLSVAI–KÖNCZÖL, 1974: 149)

Az irigy egy érdekes kategória. Magába foglalhatja a harmadik szeretőt, aki irigykedik a szerelmesek nyíltságára, ismertségére. Ugyanakkor lehet, hogy az is irigy, aki a lányságot irigyli, tehát azok az idősebbek, akik magára a fiatalságra féltékenyek. Ez tűnik ki az egyik Bátán (Tolna m.) felgyűjtött karikázó szövegéből:

Irigylik a lányságomat,
Ezt a széles pántlikámat,
Bukorra kötöm a végít,
Úgy sétálok Bátán végig. (KISS, 1956: 260–261)

Az elhagyatottság és a harmadik megjelenése valós félelem a leánykarikázókban. Egy sárközi karikázó lassú lépő részének éneke jól illusztrálja a megcsalt, becsapott szerető érzelmeit:

Nem mind arany, nem mind ezüst, mi fénylik,
Nem mind igaz, mit a legény esküszik.
Fogadtam már esküt, átkot eleget,
Mégis megcsalt az a legény engemet. (OLSVAI–KÖNCZÖL, 1974: 181)

A dalnak a folytatása jól mutatja azt, hogy a megcsalt szerető kiábrándultságához kapcsolódik egyfajta igazságosságra való törekvés, azaz a hűtlen szerető megbüntetése:

Kék virággal virágzik a temető,
Engem temessenek bele legelsőbb.
Engem elsőbb, utána a babámat,
Ne tarthasson több szeretőt magának. (OLSVAI–KÖNCZÖL, 1974: 181)

A szülők, nem a gondos, hanem a gonosz, szigorú szülők is megjelennek a karikázó dalokban. Ők tiltják a szerelmet és a szerelmeseket egymástól, de néha a harmadik vetélytársként lépnek fel, ahogyan az egy szennai (Somogy m.) karikázóban is található:

Lázi dombon nem jó répát ültetni,
Özvegyasszony lányát nem jó szeretni,
Mert az özvegy maga is legényt szeret,
Szenved is a szegény lánya eleget. (GÖNYEY, 1958: 11)

Egy decsi (Sárköz) karikázó futó részének szövegében szerepel a gonosz anya, aki eltiltja fiát szeretőjétől. Egy öregcsertői fércelés szövegében pedig a leány arra kéri anyját, hogy engedje ki este a szeretőjéhez, mert majd meghal utána, ám a kérést az anya nem teljesíti:

Édes anyám nem tudok elaludni,
 Házunk előtt legényt hallok dalolni.
 Édes anyám eresszen ki hozzája,
 Fáj a szívem, majd meghalok utána.
 Édes lányom, ráérsz te még kimenni,
 Ráérsz te még a legénnyel beszélni.
 Édes anyám jól tudom, hogy ráérek,
 Azt is tudom, hogy nem sokáig élek. (LUGOSSY, 1952: 55)

A szívtelen anya, aki eladja lányát egy idegen legényhez, egy sajátos mikófalvi (Heves m.) karikázó szövegében található:

Megéltök már azt a boldog órát, Bódi Mária eladta ja-lányát.
 Megittuk a mézes pálinkáját, Köszönjük a lyánya akaratját.
 Édesanyám, minek adott férhez, Minek adott idegeny legényhez!
 Idegen leányt idegeny legénynek, Jaj, de bajos szeretnyi szegénynek!
 (KISS, 1956: 271)

Egy sárközi karikázó szövegében a szerető már arra kéri párját, hogy a konfliktust az anyával drasztikus módon oldja meg:

Három élű fekete sás,
 Tagadd meg értem az anyád.
 Nem tagadom, csak elhagyom,
 Érted, kedves kisangyalom! (OLSVAI-KÖNCZÖL, 1974: 161)

Egy másik, szintén decsi futó szövegében pedig még meghökkentőbbet találunk:

Eje-haja, retök alja (haja),
 Beteg a szeretőm anyja,
 Adná Isten, hogy meghalna,
 Barna (a szép) fia rám maradna. (MARTIN, 1979: 112; OLSVAI, 2010: 171; OLSVAI-KÖNCZÖL, 1974: 149)

A szerelem utóéletét sokszor éppen a gonosz anya irányítja, átkozódással:

Jaj, de beteg vagyok!
 Talán meg is halok?
 Talán bizony a szeretőm édesanyja
 Engem megátkozott?

Ne átkozzon engem,
 A szeretőm anyja,
 Azért, hogy a kökényszemű, barna fiát
 Nem szerettem soha.

Ha szerettem vóna,
 Hozzámentem vóna,

Az öcsényi magas templom tornya alatt
Megesküdtünk vóna. (ORTUTAY–KATONA, 1970: 462–463)

A szerelem sokszor azért szenvedés, mert titokban zajlik; veszélyes, mivel valamilyen okból kifolyólag ellenkezik a közösség vagy a szülői akarattal, de még az is lehet, hogy egy szerelmi háromszög miatt veszélyes. Az ilyen szerelmesek a „tilosban járnak”. Egy öcsényi (Tolna megyei Sárköz) karikázó lépő szövege ezt így örökítette meg:

Báta vize ziheg-zuhog a gáton,
Most ment erre a szeretőm lóháton.
Tilosba jár, mer’ tilos a szerelem,
Senki se lássa meg, mikor ölelem. (OLSVAI–KÖNCZÖL, 1974: 185)

A tiltott szerelem hangját halljuk a Lajtha László gyűjtötte zabolai népdalban is, amelyet a guzsalyos körtánchoz énekeltek:

Orsódat elejted,
de fel nem adhatom,
Úgy fáj az én szívem,
Hogy ki sem mondhatom. (GÖNYEY, 1958: 114)

Nem csoda tehát, hogy ilyen szerelmi légyottok és erotikus megnyilvánulások miatt tiltottak 1715-ben a zabolai „iffjú legények és leányok sok rendetlen” dolgait és táncmultságait, felszólítván őket, hogy „ne gusalyoskodgyanak” (Pozsony, 2007).

Ennek a szerelmi fájdalomnak a teljes szövegét már Erdélyi népdalgyűjtésében megtaláljuk a 19. század elején:

Nyitra partján nevelkedik tulipán;
Az én szívem téged óhajt és kíván.
Jaj de nehéz a szerelmet viselni,
Mint ibolyát tövis közül kiszedni.
Csattog a szél, az ég nagyon villámlik,
Az én szívem csak utánad bánkódik.
De megmondom édes tubám, el ne hagyj!
Mert ha elhagysz, megátkozlak, elhervadsz. (ERDÉLYI, 1846–48)¹⁵

¹⁵ Hogy a szerelem nem más, mint fájdalom, bizonyítja a következő népdal sora:

Szerelem, szerelem, átkozott gyötrelem (szerelem),
Mért nem termettél volt minden falevelen.
Vagy egy másik népdalban, szintén Erdélyi gyűjteményéből:
Ne szeressen senki mélyen,
Mert nem tudja mire mégyen,
Örömei mind elmúlnak,
Víg napjai beborulnak.

MOZDULATOK, GESZTUSOK, NEM VERBÁLIS KÓDOK

A szerelembetegségre, a lázra és a hideglelésre, valamint a kapcsolatok kuszaságára, esetleg bizonytalan voltára számtalan példát lehetne még idézni a karikázók szövegeiből. Fontos azonban hangsúlyozni azt, hogy a szöveges tartalom mellett a ruhaviselet, szemkontaktus, arcmimika és a testmozgás a körben álló táncoló lányok számára szintén jelentéshordozóként szolgált. Egy szentlászlói kalalának énekben például megtudjuk, hogy a leány szeretője hűtlensége miatt másként kötötte meg a keszkenőjét:

Az én keszkenyőmnek,
Széle ja közepe.
Elhagyott, szeretőm, ihajla!
Farsang közepibe, valaha! (BERKES, 1968: 131)

A bátai és a dávodai karikázóban egyaránt feltűnik a pántlika, amelyet „bokorra” kötött meg hordozója, így tudatva a falu lakosságával szerető utáni vágyakozását (MARTIN, 1979: 97, 108). Egy szakmári körtáncban a lánynak „magosan a facipője sarka”, mert szeretője van (Martin, 1979: 130). Egy sárpilisi karikázóban a lányok „bécsi szappannal” mosdottak meg, hogy „odacsalja a legényt a szagával” (MARTIN, 1979: 92). Egy kórógyi derenkázás szövegéből kitűnik az üzenetet: a szem, illetve a kacsintás:

Repcés a muskátlinak a levele, Egy sem leány, kinek nem kacsint
szeme,
Lám az enyém nem is tud kacsintani, Még is meg tudja a gyerköket
csinálni.
(BERKES, 1969: 135)

Ezen túl, és ez látható még jobban a körön kívül állók részéről, a finom csípőtáji testmozgás, a ringás, rezgés, ismertebb nevén a riszálás szerepének fontosságát tudjuk meg. A riszál a reszel, rezege, reszket igék származékszava és igen apró és finom, néha alig észrevehető mozgása a karikázónak. Dunaszekcsőn ezt *csóválás*-nak nevezték, mert ekkor *billen* rajtuk a szoknya a legszebben (LUGOSSY, 1956: 545). Ezt a rezgőmozdulatot a lányoknak tanulniuk kellett. Máshol is ismert a csípőmozgás, az erdélyi Lőrincrévén a párostáncban ezt a testmozdulatot szítálásnak hívták (KARSAI–MARTIN, 1989: 269).¹⁶ Hogy a csípőmozdulat speciális jelentőséggel bír, mutatja a Szentlászlón ismert karikázó neve is, itt a rezálás nem más, mint a riszálás szó helyi változata. Táncukra mondták a lányok: „körbeállták, megrezálták a farikat.” (BERKES, 1969: 132) A csípőmozgást fejezi ki egy másik ének is: Azért adtam százhusz pengőt, Hogy a farod járjon rezgőt! Ha nem jár a farod rezgőt, Add vissza a százhusz pengőt! (BODOR, 2003: 428)

¹⁶ HAÁZ Sándor erdélyi megfigyelése szerint „a lányok sajátos csípőmozgást tanulnak, hogy fordulásaik során sikerüljön a szoknyák „harangozása” (1973, 1025).

A szentlászlói rezálás több sorában a következőképpen találjuk meg a testmozgásra való utalást, de már nyílt erotikus utalással:

Jól megrázod a farod,
 Kinek anni akarod,
 Annak adom a farom,
 Akinek én akarom!
 [...]
 Ha úgy tunnál szitálni,
 Mint a farod rezálni.
 Többet érnél anyádnál,
 Annál a vén bábánál.
 Haj rezálom, rezálom,
 A faromat rezálom.
 Annak adom a farom,
 Akinek én akarom.
 Annak pedig nem adom,
 Akinek nem akarom. (BERKES, 1969: 133)

A szomszédos Harasztiban a derenkázásban hasonlót énekeltek (MARTIN, 1979: 49–50).

A csípőmozgás, a ringás jellegzetes női testmozgás, amit a különféle szoknyaviselet vagy még jobban hangsúlyozott, vagy ellenkezőleg, tompíthatott. Sárközben, ha a lányok vasárnap az utcán sétálni indultak, akkor „egy idősebb asszonynak jutott a feladat: beindítani a szoknyák harmonikus együtt-lengését” (PÁPAY, 2008: 14). A csípőrengést, a riszálást tehát jól kiegészített a szoknya lengése, libbenése vagy *harangozása*, pláne ha azt még egy speciális ruhadarab, a farpárna túl is hangsúlyozta (FÉL, 1993: 109; HAÁZ, 1973: 1025).¹⁷ Természetesen a riszálásnak is volt mértéke, és a túlzott csípőringás szabadosságot jelentett, „mert a szoknyának a csípőringatásból adódó mozgatása csak a szabadabb erkölcsűek szokása” (FÉL, 1991: 36). Hogy miért kell a csípő ringása? Ahogyan az esztétikai, helyesebben kinesztetikus okot, úgy a szexualitásra utaló funkciót sem tudjuk megkerülni. Ennek nyilvánvaló volta a vokális kommunikációból nem kétséges – a riszálástól egyenes út vezetett a szexualitáshoz (a nyomáshoz), ahogyan azt az egyik szlavóniai karikázóban találjuk:

Aj mandolá, mandolá, Há én mondom, nyomd oda,
 Há én oda nyomhatnám, Mingyárt meghásasodnál.
 (BERKES, 1969: 135)

Ebben a szövegben, amely más énekekben is használt szerkezeti formula, a hang egyesült férfi-női párbeszédet sejtet. Nem más ez, annak a női gondolkodásnak a

¹⁷ Bogyiszló református papjának felesége, Keserű Lajosné Gerenday Flóra írta le a 20. század elején a női viseletet a következőképpen: „Ide-oda libbenő, százáncú, suhogó bokorugró pipipiros szoknya, sötétbársony rékli, drága selyemkendő, tarka harisnya.” (KESERŰ: 1909, 5)

kivetítése, amely valójában titkos nyelvezet. Az a beszéd, amely a valóságban nem, vagy csak nagyon ritkán és főleg a titkos légyottokkal jöhetett létre, történhetett meg. A karikázókban ez azonban a szeretővel folytatott nem létező párbeszéd nyilvánossá tétele. A vágy és a fantázia kivetítése, a szimpatetikus mágia használata olyan szinten, hogy az énekes, ha kimondja, és nyilvánossá válik, akkor elősegítheti annak beteljesülését. Nem verbálisan természetesen ezt a gondolatsort maga a csípőmozgás is megtestesíthette. Mindez csak kutatói inferencia lenne, ha a karikázók szövegei ezt nem tartalmaznák. A nyílt és természetes hang azonban valós, és a női verbális költészet mondandója teljesen világossá teszi a szenvedély (szerelenség) és a táncmozgás közti kapcsolatot.

ÖSSZEGZÉS, KONKLÚZIÓ

Az alapkérdés nyilvánvaló: Milyen jelentéseket hordoznak a különböző karikázószövegek? Lehet-e értelmezni az énekeket egyszerűen csak „népdalként” vagy „szerelmi dalként”, ahogyan azt korábban folkloristák tették, elszakítva a szöveget a társadalmi jelentéstartalomtól, vagy más megközelítéssel és magyarázattal egy teljesen más dimenziója tárul elénk? Valójában mindkettő tautologikus, mivel a válasz egyértelmű és igenlő, arra nézve, hogy a rituális lánytánc karikázók szövegei fontos összefüggésekre hívják fel figyelmünket. A falusi társadalomban előírt hagyományos nemi szerepek, a férfi és a nő megkülönböztetése, és a férfiközpontú, heteroszexuális uralom a tizenéves lányoknak nem biztosított publikus szerepet. Gondolataik, érzelmeik valóban másodlagosak voltak, saját fejlődő női mivoltuk a háttérbe szorult, viseletük és külsejük a család anyagi helyzetét, a lányok eladósorba kerülését testesítette meg a közösség előtt. Éppen ezért fontos megérteni egy olyan speciális intézményt, mint a karikázó, amelyben a változatos énekek által jól konstituálódtak a lányok legbensőbb gondolatai egy meghatározott rituális tér-időben engedélyezett táncolás során. A karikázók szövegkörnyezete bizonyítja a korcsoport mechanikus szolidaritását, a női identitás és nemi szerepek kivetítését, amely a Deborah TANNEN által felvetett „troubles talk” (1990) – azaz a bajról, a gondról vagy a nyugtalanító dolgokról való beszéd – mintájára sajátos implicit és explicit tartalmi jelentésekkel járult a nők nyilvános énekkultúrájához. A szerelm, a luhmanni szuperszenvedély jó és rossz, negatív és pozitív jelentéshalmazokkal fogalmazódik meg, ezáltal töltve fel az énekeket számtalan fontos, a házasság előtti nőket foglalkoztató érzelmekkel. Ha látjuk a patriarchális egyeduralomtól való függőséget, a tiltott szerelmi és nemi kapcsolatot és a leendő házastárs család/családfő általi kiválasztását – és ezzel kapcsolatban nincs igazán kételkedni valónk, mivel számtalan történelmi-néprajzi adat áll rendelkezésünkre ennek bizonyítására¹⁸ –, akkor érezhetjük csak igazán, milyen nagy érzelmi és erotikus töltetűek a karikázók énekei. Ezért nem kétséges, hogy a boldog szerelmi érzés és vágy (szenvedély), és ellentéte, a kétségek és a félelem szülte szenvedés különböző, igen

¹⁸ Itt elegendő felidézni a galgamácsai Vankóné Dudás Juli önéletrajzából az idevonatkozó részt: „Amikor megszületett a gyermek, már kiszemelték a megfelelő partit részére... Általános volt az érdekházasság.” (VANKÓNÉ: 1976, 179, 181)

nyílt és őszinte megfogalmazásokat (szerelemhidegség, szerelembetegség) eredményezett. A szexualitásra való felkészítés (csípőhasználat, riszálás), a félelmek és csalódások kibeszélése, esetleg a szerelemi trauma következtében kialakult irigység és átkozódás-formulák azonban nem sajátosan magyar női kommunikatív stratégiák, ázsiai, afrikai, szibériai és görög példák bizonyítják hasonló énekek és táncos rítusok meglétét, néha igen figyelemreméltó hasonlósággal.

Csak említésképpen néhány olyan kevésbé ismert kultúráközi példát szeretnék bemutatni, amelyen keresztül jól érezhető nemcsak a női tánc fontossága, de a speciális női hang is. Bár a kutatók sokszor a női táncok másodlagosságára hívták fel a figyelmet, egy afrikai példa jól illusztrálja a női rítus fontosságát. Malawiban a nők táncos társasága olyan jelentőséggel bír, hogy még politikai mozgósításra, szerepvállalásra is alkalmasnak tartották azokat (GILMAN, 2009: 30). Az énekekben megszólaló női hang sok kultúrában kiemelt szerephez jutott. Lila Abu-Lughod a beduin nők, akik tehát nemcsak a férfiuralom, de a férfiközpontú iszlám vallása szerint éltek életüket, énekeiben találta ezt meg; olyan szövegekben, amelyekben saját vágyaikat és érzelmeiket tudták megfogalmazni (ABU-LUGHOD, 1999). Más kultúrákban az énekeket kisebb családi viszályok és a férj és a feleség közti problémák tompítására, elsimítására használják fel. A halász-vadász törzsi szinten élő manysiknál olyan női egyéni énekeket gyűjtöttek a kutatók, amelyekben a férjétől elszakított feleség fejezi ki érzelmeit (KOVÁCS, 2013: 10).

A siratás és a sirató már több kutató figyelmét felkeltette, de a görög Mani-félsziget siratóasszonyainak énekei speciálisak. Nemcsak a halott és az elmúlás jelenik meg bennük, de az énekesek beleszövik énekeikbe érzelmeiket és kinyilvánítják véleményeiket, amelyek sokszor igen nagy politikai vihart kavarnak (HOLST-WARHAFT, 1992). Szintén speciális menyasszonysiratókat gyűjtöttek például a kínai hakka (Hong-Kong környéki) népcsoport körében. Mielőtt a menyasszony elhagyná a szülői házat a „vörös” rítus (ahogyan az esküvőt nevezik) előtt, három nap-három éjjel siratóban önti ki bánatát, érzelmeit.¹⁹ Bár a menyasszonysiratókat idősebb nőktől és testvérektől tanulja, a menyasszony, akinek egyébként nem kötelező ezt a rítust betartania, jórészt az alkalomhoz illő siratókat improvizált. A hangnem és mondandó mindenképpen a sajátja, ahogyan azon szomorkodik, hogy el kell hagynia szeretteit, szüleit, testvéreit, lánybarátait, a megszokott környezetet. A fájdalom fokozatait fejezi ki azzal, hogy mindenféle szimbólumokkal és metaforákkal tüzdeli tele énekét, amelyek hol szarkasztikusak, hol kritikusak, de – és ez, ami fontos – még átkozódásba is átcsaptak. A leendő feleség nem egyszerűen csak a lányságát siratja, egyenesen a halállal egyenlőnek tartja házasságát, férjét pedig a „pokol királyának” nevezi. Egy menyasszonysiratóban például a következőképpen:

Lánypajtásaim visszafordulnak és hazamennek,
Hogy lássák anyjukat és apjukat;
De én az árnyékok birodalmában fogok meghalni,
Nemsokára a pokol királyával fogok találkozni. (BLAKE, 1978: 19)

¹⁹ A kínai folklórban a siratóknak két fajtáját különítették el a kutatók: a halottsiratókat és az esküvői vagy házasságsiratókat. Ez utóbbi az ún. menyasszonysirató (BLAKE: 1978).

Más siratókban a házasságközvetítő, a gyalogsátán lesz a célpontja az átkozódásnak. Legtöbbször azonban a leendő férj, az anyós és az új rokonok kapják meg a magukét. A férj lánytestvéreinek neve nem egyéb, mint szukák; néha a menyasszony arra kéri lánytestvéreit és nagynénjeit, hogy hét nap múlva látogassák meg az új otthonában, majd arra biztatja őket, hogy öljék meg az új családtagjait: „Nyugodtan egyétek meg húsukat, de egyétek meg csontjaikat is.” (BLAKE, 1978: 30)²⁰ Csoda, hogy még a kannibalizmust is emlegető szövegeket úgy a kutatók, mint a „modernizált” kínaiak igyekeztek lenézően kezelni, eltussolni, átírni, és egyenesen betiltani! Ezért történhetett meg az, hogy a mai szövegek már sokkal visszafogottabbak a korábbiaknál.

A táncbeli speciális csípőmozgás (rezálás, riszálás) sem példanélküli. Nem szükséges ecsetelni azt, hogy úgy a szexuális aktushoz (*a megnyomáshoz*), a terhességhez (*hasasodás*), mint a könnyebb szüléshez a laza, körkörös és jobbra-balra végzett csípőmozgás segít. Hogy ez a csípőmozdulat és táncbeli megjelenése szervesen összekapcsolódik a sexualitással, távoli kulturális példák bizonyítják. Angolai és Zaire-i csokve törzsbeli asszonyok az ukule nevéű táncban a pubertáskorba lépő lányokat tanítgatják egy hathetes elkülönített beavató szertartás keretén belül; a tánc jellegzetes csípőmozgásának megtanulására külön figyelnek (SCHMIDT-WRENGER, 1979).²¹ A swahili törzsbeliéknél ezt a speciális táncbeli mozgást *ki-unónak* nevezik, ami csípőt, derekat, ágyékot egyaránt jelent (FARGION, 1995: 126). A Csendes-óceán déli részén fekvő Cook-szigetek női táncaiban szintén ismert a csípő hangsúlyozott különféle használata. A más és más ritmusú és dinamikus csípőmozdulatoknak eltérő jelentést tulajdonítanak annak megfelelően, hogy a táncosnők milyen alkalomból táncolnak, és melyik táncot járták (ALEXEYEFF, 2009: 67). A csípő ringását és dinamikáját speciális szabályokhoz kötik, ahogyan annak túlzott ringását – a humoros „mosógép-stílus” –, valamint a köldök alatt megkötött szoknyát idegen, Tahiti-szigetéről származó divatnak tulajdonítják (ALEXEYEFF, 2010). Nem kell azonban archaikus törzsi táncokkal példálózni: modern társas – és versenytáncokban szintén kiemelt fontosságú a csípő. Táncosnők szerint az egyik legfontosabb a rugalmas, körkörös mozgású csípő, ami nem feltétlenül a csábítás, hanem sokkal inkább egy speciális gendered kommunikáció nőies kifejezése (WHITMORE, 2011: 146). Tehát az a tény, hogy a lányok karikázó táncaikhoz kötődik egy speciális testhasználat, a riszálás – és hogy ez meg is jelenik a táncok énekeiben –, mutatja a tánc archaikus voltát. Az együvé tartozás és az együtt táncolás pedig mindezt a nőiességet kommunikálta és megerősítette, ahogyan más női táncoknál ezt hasonlóan észrevették a kutatók (O’CONNOR, 1997).

Ezekből a kultúraközi példákból evidens tehát, hogy lányok és házasságra készülő fiatal nők a tánc és a szóbeli költészet és az énekek segítségével tudják publikusan kinyilvánítani érzelmeiket, fájdalmukat. Azonban a karikázószövegek nem

²⁰ Elizabeth JOHNSON hangsúlyozza azonban, hogy a menyasszony mindezt még a szülői házban teszi, teheti meg (1990, 157).

²¹ A hangsúlyozott körkörös csípőrázást és mozgást az afrikai nők táncaiban többen megfigyelték és leírták (HANNA: 1988, 79).

egyszerűen a tanneni „genderlektus” (BORONKAI, 2006) énekes változatai, hiszen itt nem csak arról van szó, hogy az általános daloktól valamelyest különböző szerelemi dalokat adnak elő tánckíséretként. Az énekek társadalmi-családi problémákról és egyéni gondokról, érzelmekről tudósítanak igen sallangmentesen, és bármilyen ködösítés nélkül. A karikázók énekei kimondottan egy korosztály genderspecifikus női önkifejezési formái egy olyan meghatározó pillanatról, amikor a fiatal nők életük legfontosabb döntéséhez érkeztek. Az ezzel kapcsolatos kérdések, félelmek, szorongások, kétségek és az esetleges csalódások és tapasztalatok összesűrített egysége adja a karikázók szövegeinek valós jelentéstartalmát.

A táncdalok szövegeiből nyilvánvalóvá válik a párkeresés és a bőjti időszak egybeesésének problémája. Ebben keresztezte egymást a keresztény bőjt és a profán érosz-szexus szerelemi kapcsolat szakralitása. A karikázás – éppen a tiltás, a testi kielégüléstől való tartózkodás – egyfajta biztonsági szelepként működött, hiszen az érzelmi kitörések és a testi vágy egyfajta kezelhető csatornába terelését érte el. Ezt a nyilvánosság és a kibeszélés – vagy inkább kiéneklés – lehetősége teremtette meg. Lehet persze hasonlót elérni a gyónással, bár ez csak a katolikusoknál adhatott egyfajta enyhítést, de a gyónás nem ugyanaz, mint a közös kiéneklésből származó eufória. A csoportos ének és tánc a jövőbeni nagy kihívásnak (szerelemi társ megtalálása) és a múlttól való elszakadásnak (szülői ház, lánypajtások, korábbi szerető) a határát szimbolizálta. Nem kétséges az, hogy a lánytánc egyfajta csoportterápiaként működött. Az éneklők szerint jó és boldog érzés, ám egyben fájdalmas és szomorú is a szerelem, sok a bizonytalanság, a kérdés, a szorongás, és ennek a hangoztatását senki sem tilthatta meg nekik. A karikázás idejére egy valódi Victor Turneri liminális vagy inkább liminoid státuszba helyezhették magukat (TURNER, 1974).²² Az amerikai modern tánc úttörője, Martha Graham egyszer azt mondta, hogy a „tánc a test éneke, boldogságról vagy fájdalomról”. (Dance is a song of the body. Either of joy or pain.) A lánytáncok szövegében ez az ellentét sűrűsödött össze és fogalmazódott meg frappáns énekké hirdetve egy korcsoport nemiségéből eredő bizonytalan státuszát, vágyait, szorongásait, a férfiuralommal szembeni ellenállás tánc adta lehetőségét.

IRODALOM

ABU-LUGHOD 1999

ABU-LUGHOD, L.: *Veiled sentiments: Honor and poetry in Beduin society*. University of California Press, Berkley, 1999.

ALEXEYEFF 2009

ALEXEYEFF, K.: *Dancing from the heart. Movement, gender and Cook Islands globalization*. University of Hawai'i Press, 2009.

²² A liminális – a határon lévő, elválasztott, köztes – állapottól, amelyben az egész közösség vesz részt, Turner a liminoid kifejezést arra az esetre használta, amikor a közösségből csak bizonyos személyek és csoportok saját akaratukból vesznek részt az eseményekben. A Turneri koncepciókat lásd TURNER (1974).

ALEXEYEFF 2010

ALEXEYEFF, K.: *Dancing gender in the Cook Islands: Globalisation, regional flows and the boundaries of the nation*. Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific. 2010, 1.

<http://intersections.anu.edu.au/issue23/alexeyeff.htm> (letöltés dátuma: 2014. július 25.)

ARDENER 1975

ARDENER, E.: Belief and the problem of women. In: SHIRLEY, A. (ed.): *Perceiving women*. Malaby Press, London, 1975, 1–17.

BERKES 1969

BERKES E.: A szlavóniai magyar népszízet hagyományai. *Tánc tudományi Tanulmányok*, 1967–1968, 127–196.

BLAKE 1978

BLAKE, Fred C.: Death and Abuse in Marriage Laments: The Curse of Chinese Brides. *Asian Folklore Studies*, Vol. 37, No. 1 (1978), 13–33.

BODOR 2003

BODOR A.: *Vajdasági magyar népdalok, III*. Forum, Újvidék, 2003.

BORONKAI 2006

BORONKAI D.: A „genderlektusról” egy szociolingvisztikai diskurzuselemzés tükrében. *Szociológiai Szemle*, 2006. 4. szám, 64–87.

BRINDZA 2002

BRINDZA I.: *A csirajozás Doroszlón*. 2002.

<http://www.vajdasag.hu/doroszlo/htm/cikek/csirajok/csiraj.htm> (letöltés dátuma: 2014. július 30.)

DEBELJAK 1953

DEBELJAK, M.–ILIJIN, M.: *Madarske narodne igre iz Vojvodina*. Bratstvo Jedinstvo, Novi Sad, 1953.

ERDÉLYI 1848

ERDÉLYI J.: *Magyar népköltési gyűjtemény. Népdalok és mondák, I–II*. Kisfaludy-Társaság, Pest, 1848.

FARGION 1995

FARGION, Janet Topp: Nyota Alfajiri – The Zanzibar 'Chakacha. In: BECK, R. M.–GEIDER, T. –GRAEBNER, W. (eds.): *Swahili Forum II*. Institute für Afrikanistik, Köln, 1995, 125–131.

FÉL 1991

FÉL E.: Női ruházzkodás a Sárközben. *Ethnographia*, 1991. 1–2. szám, 9–49.

FÉL 1993

FÉL E.: Női ruházzkodás Martoson. In: FÜLEMILE Ágnes–STEFÁNY Judit (szerk.): *Emlékezés Fél Editre*. Magyar Néprajzi Társaság, Budapest, 1993, 99–142.

GILMAN 2009

GILMAN, L.: *The dance of politics: Gender, performance, and democratization in Malawi*. Temple University Press, Philadelphia, 2009.

GOTFRIT 1991

GOTFRIT, L.: Women dancing back: disruption and the politics of pleasure. In: Giroux, H. (ed.): *Postmodernism, feminism, and cultural politics: Redrawing educational boundaries*. State University of New York Press, Albany, 1991, 174–195.

GÖNYEY 1958

GÖNYEY S. (szerk.): *III Táncdal*. Zeneműkiadó, Budapest, 1958.

HANNA 1988

HANNA, J. L.: *Dance, sex and gender: Signs of identity, dominance, defiance and desire*. University of Chicago Press, Chicago, 1988.

HAÁZ 1973

HAÁZ S.: Tánc, mozgás, viselet. *Korunk*, 1973. 7. szám, 1024–1028.

HOLST-WARHAFT 1992

HOLST-WARHAFT, G.: *Dangerous Voices: Women's Lament and greek Literature*. Routledge, London, 1992.

HOPPÁL–SZEPES 1987

HOPPÁL M.–SZEPES E. (szerk.): *Erősz a folklórban*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1987.

JOHNSON 1990

JOHNSON, E. L.: Grieving for the dead, grieving for the living: Funeral laments of Hakka women. In: WATSON, J. L.–RAWSKI, E. S. (eds.): *Death ritual in late imperial and modern China*. University of California Press, Berkeley, 1990, 135–163.

KAPOSI–MAÁ CZ 1958

KAPOSI E.–MAÁ CZ L.: *Magyar népi táncok, táncok népszokások*. Bibliotheca, Budapest, 1958.

KARSAI–MARTIN 1989

KARSAI Zs.–MARTIN Gy.: *Lőrincrève táncélete és táncai*. MTA ZTI, Budapest, 1989.

KATONA 1998

KATONA Imre: Lira. In: VOIGT Vilmos (szerk.): *A magyar folklór*. Osiris, Budapest, 1998, 356–399.

KESERŰ 1909

KESERŰ Lajosné Gerenday F.: *Emlékezés egy jó pásztorról és az ő népéről. Adatok Bogyiszló történetéhez.* Pátria, Budapest, 1909.

KISS 1956

KISS L. (szerk.): *Lakodalom III/B.* Magyar Népzene Tára. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1956.

KOVÁCS 2013

KOVÁCS G.: A magam női erejével dolgozom: Nyelvi önreprezentáció és társadalmi nem a manysi egyéni énekekben. In: HUSZÁR Á. (szerk.): *A gendernyelvészet horizontja.* Pécsi Tudományegyetem, Pécs, 2013, 3–17.

LUGOSSY 1952

LUGOSSY E.: *77 leánytánc.* Zeneműkiadó, Budapest, 1952.

LUGOSSY 1956

LUGOSSY E.: A táncok rendje. In: KISS L. (szerk.): *Lakodalom III/B.* A Magyar Népzene Tára. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1956, 417–651.

MARTIN 1979

MARTIN Gy.: *A magyar körtánc és európai rokonsága.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979.

MARTIN–PESOVÁR 1998

MARTIN Gy.–PESOVÁR E.: Tánc. In: VOIGT V. (szerk.): *A magyar folklór.* Osiris, Budapest, 1998, 540–602.

MARTIN–TAKÁCS 1981

MARTIN Gy.–TAKÁCS A.: *Mátyusföldi népi táncok.* Madách, Pozsony, 1981.

O’CONNOR 1997

O’CONNOR, B.: Safe sets: Woman, dance and communitas. In: THOMAS, Helen (ed.): *Dance in the City.* Palgrave Macmillan, Basingstoke, 1997. <http://doras.dcu.ie/14971/1/safe-sets.pdf> (letöltés dátuma: 2014. július 29)

OLSVAI 2010

OLSVAI I.: A sárközi lépő és futó karikázók dallamtípusai. In: FELFÖLDI László–MÜLLER Anita (szerk.): *Hagyomány és korszerűség a néptáncutatóban. Pesovár Ernő emlékezete.* MTA Zenetudományi Intézet, Budapest, 2010, 155–176.

OLSVAI–KÖNCZÖL 1974

OLSVAI I.–KÖNCZÖL F. (szerk.): *88 Tolna megyei népdal.* Zeneműkiadó, Budapest, 1974.

ORTUTAY–KATONA 1970

ORTUTAY Gy.–KATONA I.: *Magyar népdalok.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1970.

PÁPAY 2008

PÁPAY A.: *Örvények felett*. Mercator Stúdió, Szentendre, 1978.

PESOVÁR 1978

PESOVÁR F.: *A magyar nép táncélete*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1978.

PESOVÁR 1996

PESOVÁR E.: Rituális körtáncaink szakrális és profán vonásai. *Táncművészet*, 27. évf. 1996. 6. http://www.c3.hu/~danceart/1996_06/tanctud1.html (letöltés dátuma: 2014. július 28.)

PÓCS 2000

PÓCS É. (szerk.): *Szem meglátott, szív megvert*. Budapest, 2000.
<http://mek.oszk.hu/06100/06124/html/raolv00001/raolv00001.html> (letöltés dátuma: 2014. július 28)

POZSONY 2007

POZSONY F.: *Zabola*. NKÖEOK, Budapest, 2007.
http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/telepulesek_ertekei/100_falu/Zabola/pages/015_katolikusok_reformatusok.htm (letöltés dátuma: 2014. július 25.)

RATKÓ 1996

RATKÓ L.: *A tánc mint tradíció a nyírségi paraszti kultúrában*. Sóstói Múzeum-falu Baráti Köre, Nyíregyháza-Sóstó, 1996.

RATKÓ 2001

RATKÓ L.: Női szerepek a magyar néptánc hagyományban. *Néprajzi Látóhatár*, 10. évf. 2001. 1–4. szám, 263–277.

ROMSICS 2002

ROMSICS I.: *Kalocsai kiskocsmában (Vasárnap este a bálban)*. Kalocsai Múzeumbarátok Köre, Kalocsa, 2002.

SCHMIDT-WRENGER 1979

SCHMIDT-WRENGER, B.: Rituelle Frauengesänge der Tshokwe : Untersuchungen zu einem Säkularisierungsprozess in Angola und Zaïre. *Annales*, 1979, 98–100.

SZENTPÁL 1961

SZENTPÁL O.: A magyar néptánc formai elemzése. *Ethnographia*, 72. évf. 1961. 1–55.

SZ. MORVAY 1956

SZ. MORVAY J.: *Asszonyok a nagycsaládban. Mátraalja palóc asszonyok élete a múlt század második felében*. Magvető, Budapest, 1956.

TANNEN 1990

TANNEN, D.: *You Just Don't Understand: Women and Men in Conversation*. Ballantine, New York, 1990.

TURNER 1974

TURNER, V.: Liminal to liminoid, in play, flow and ritual. An essay in comparative symbology. *Rice University Studies*, No. 601 (1974), 53–92.

TÁTRAI 1994

TÁTRAI Zs.: *Leányélet*. Crea Print, Budapest, 1994.

VANKÓNÉ DUDÁS 1976

VANKÓNÉ DUDÁS J.: *Falum Galgamácsa*. Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, Szentendre, 1976.

VARGYAS 1988

VARGYAS L.: Lírai népköltészet. In: VARGYAS L. (szerk.): *Magyar népköltészet. Magyar Néprajz, V.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 427–565.

VÖRÖS 2001

VÖRÖS É.: A *borágó* (*Borago officinalis*) elnevezései a magyar nyelvben. *Magyar Nyelvjárások*, 39. évf. 2001. 127–139.

WHITMORE 2011

WHITMORE, A.: Bodies in dialogue: performing gender and sexuality in salsa dance. In: AMES, M.–BURCON, S. H. (eds.): *Women and language: essays on gendered communications across media*. Macfarland, 2011, 137–150.