

## Gesztus és a gusztus – A taps kultúrája<sup>1</sup>

„The hand speaks all languages, and as universal character of Reason is generally understood and known by all Nations, among the formal differences of their Tongue. And being the only speech that is natural to Man, it may well be called the Tongue and General language of Human Nature, which, without teaching, men in all regions of the habitable world doe at the first sight most easily understand.”

(John Bulwer, *Chirologia*, 1644).<sup>2</sup>

A kéz-kargesztusok egyik legismertebb formája a taps. Bár a klasszikus (néma) balett mozgáskészletében ritkán fordul elő, más táncformákban – ahogyan politikai és rituális közegben – általánosan használatos. Ókori mitológiai háttere ellenére – a szatír Krotusz, Pán és Euféme fia, a Múzsáknak kezeinek összeütésével köszönte meg az éneklést, és így az emberiség nemcsak az íjászatot, hanem a tapsot is neki köszönheti – a tudomány még nem fordított kellő figyelmet a kéz- és karmozdulatok egyik legkevésbé tárgyalt formájára, a tapsra.<sup>3</sup> Mi is a taps valójában, és miért olyan speciális mozdulat, hogy érdemes vele külön foglalkozni? A két kéz összeütése, ahogyan a csapás, az ujjpattintás, a dobogás az akusztika révén egyszerű hangot produkál, így ad testmuzsikát a taps is. A tapsoló kéz valójában egy testhangszer, pontosabban testütőhangszer, amely az énekkel együtt primordiális kísérete a rítusoknak, a táncnak, így a taps egy igazi *komplex gesztus*, amely különböző kommunikatív kódokkal jelen van társadalmi, illetve közösségi eseményekben.<sup>4</sup> Valójában lehetetlen bizonyítani, ám minden valószínűség sze-

<sup>1</sup> A gesztus a latin *gestus*, *gesticulatio* szóból származik. Az antik római színházban úgy a pózokat, mind a testgesztusokat egyaránt jelentette. GRAF 1991: 37. A gusztus szó eredeti latin értelme íz, ízlés, szépérzék, készség. E római kori kifejezés alatt a nagy vacsorák első – azaz izlelő, étvágyserkentő – fogásait értették (*gustatio, gustus*).

<sup>2</sup> John Bulwer angol orvos (1606–1656), a siket jelbeszéd úttörője.

<sup>3</sup> Krotusz legendájáról lásd KOTLINSKA–TOMA 2014. Korai tanulmányában a szerző a tapssal kapcsolatos bármilyen cikk megjelenéséről kért információt olvasóitól. REPP 1986: 87.

<sup>4</sup> McNeill szerint egyes táncelemek – az egyszerű mozdulatokkal ellentétben, mint például a fejbiccentés vagy nyelvöltés – kimondottan komplex gesztusok. MCNEILL 1992: 376.

rint az egyik legarchaikusabb, már a prehisztorikus kor emberének nem verbális kommunikációjának és táncának alkotórésze volt.<sup>5</sup> Ezért írja találónan egy spanyol kutató, hogy az ősember számára ez a hangszer „mindig kéznél volt”.<sup>6</sup> A testakusztika kutatója, J. Repp pedig tréfásan azt írta: a tapsolókéz „olcsó, hordozható és könnyen használható” eszköz.<sup>7</sup>

Egyes kutatók még ennél is tovább merészkedtek. A tapsot az emberiség evolúciós (ontogenetikai, fajfejlődési) maradványának tartják, és az emberszabású majmok (csimpánz, gorilla) hasonlóan ítélt kézmozgását tapsként definiálták.<sup>8</sup> Anynyi azonban bizonyos, hogy bár a tenyér összeütése korán megjelenik a kisbabák mozgásrendszerében, koordinált és ritmikus taps azonban csak kisgyermekkorban alakul ki, az agyi mechanizmus és az izmok együttműködésének és fejlődése következtében.<sup>9</sup> Tehát jelen tanulmány szempontjából az evolúciós lehetőséget elvetem – az állatok intencióit, gondolatait nem ismerjük, ezért a végtagok összecsapására nem használhatunk hasonló kifejezést. Tenyérrel lehet más testrészt is megütni – comb, far, lábszár, talp, törzs, arc, fej –, ám ennek neve csapás, csapásolás.<sup>10</sup> Ennek a mozdulatnak számtalan válfaja lehetséges; az egy vagy kétkezes csapás, amikor nem a tenyerek találkoznak, hanem az altestet, mellkast, esetleg az alkar vagy felkar külső izmos részét ütjük meg, ezzel is testhangot, testakusztikát tudnak produkálni. Az altest ütése Japánban (*osiri pen pen*) viszont valakinék a neveltségessé tételét jelenti. A comb hátsó vagy belső részének kétkezes megcsapása a mongol birkózók ún. *sastáncának* (*devek*) egyik gesztusa. A jelzésértékkel rendelkező testakusztikát produkáló tapsot egyes kutatók nem verbális kommunikatív cselekvésként fogják fel, ám a kutatására kialakított rendszer (*strepistics*) még nem produkált jelentős eredményt.<sup>11</sup> A tenyerek összecsapása azonban nem mindig taps, tisztogatás céljából is összeüthetjük tenyerünket. Tapsnak tehát kimondottan csak a kezek, kézfejek és tenyerek olyan tudatos összecsapó mozdulatát nevezzük, amellyel hanghatást produkálunk és üzenetet közvetítünk.<sup>12</sup> A mozdulat

<sup>5</sup> A dél-afrikai paleolitikus kor sziklarajzai egyértelműen táncoló és tapsoló emberalakokat ábrázolnak. GARLAKE 1987: 178. Steven Waller elmélete szerint a kőkorszaki barlangfalfestmények kimondottan jó akusztikával rendelkező barlangban készültek, amelyek az ének, zene és a taps határfokát is javították. WALLER 2002: 15.

<sup>6</sup> NARANJO 2013: 443.

<sup>7</sup> REPP 1986: 104.

<sup>8</sup> FAY 1989; ROBERTS et al. 2012. William Hopkins és munkatársai a csimpánzokkal végzett kutatásuk közben figyeltek fel az állatok *tapsolására*. HOPKINS et al. 2012.

<sup>9</sup> FITZPATRICK–SCHMIDT–LOCKMAN 1996: 2705.

<sup>10</sup> Zimbabwe kutatói felhívják a figyelmet, hogy a nők fizikai bántalmazásának (ütésének) az elnevezése *clapping*, azaz tapsolás. ARMSTRONG 1998: 33–35.

<sup>11</sup> NÖTH 1995: 249.

<sup>12</sup> A tapsolás egyik sajátos imitációja a csattogtató használata, amelyet a hangszerkutatás és rendszerezés általánosan *clapper*-ként ismer. Európában a hangszert sokan a kasztyanetta ősenek tartják. Hasonló ritmushangszer a világ minden táján elterjedt, és egyiptomi, görög ókori ábrázolásokról is-

és a hangeffektus szerves kapcsolatban van: a mozgási energia (kinetikus energia) hangenergiává (a taps hangereje) és hővé (hőenergiává) alakul át. Laboratóriumi kutatások azt is megerősítették, hogy tapsoláskor nemcsak a karok, hanem a törzs és fej izmai is szerepet játszanak.<sup>13</sup>

A kínai és japán zen buddhizmus egyik gondolkodásra ösztönző, tautologikus kérdése (*goang, koan*) – milyen hangot ad az egykezű taps – utal a kézgesztus misztikumára, egyediségére.<sup>14</sup> Ugyanakkor később látni fogjuk, létezik úgynevezett halk vagy néma taps, azonban fontos, hogy ehhez is a két tenyér összeütése – vagy legalább is annak imitálása – szükséges. A taps tehát a komplex kézgesztusok azon speciális válfaja, amikor a két tenyér összeütésével hangot produkálunk. Ahhoz, hogy ez megtörténhessen, megelőző mozzanatként a karokat először szét kell tárni (ahogyan, ahhoz, hogy fel tudjunk ugrani, a lábakat be kell hajlítani, az izmoknak össze kell húzódnia). A karizmok által kifejtett erő és a csukló lazasága vagy merevsége (a csuklóízület mozgása) befolyásolja a tenyerek plasztikáját és dinamikáját, a különböző tapsformák hanghatását. A tapsolás kivitelezését még az ujjak és a tenyerek pozíciójával, a lapos vagy homorú tenyerek összeütésével tudjuk változtatni. Felnőttek általában a domináns kezükkel csapnak a másik tenyérbe, gyermekek inkább mindkét kezüket ütik össze, ám mint látni fogjuk később a kezek tartását, dominanciáját felülírják kulturális kódok. Létezik fordított taps, amit az egy kézfej és egy tenyér, esetleg a két kézfej összeütésével kapunk.<sup>15</sup> Az előbbit az afrikai *yoruba* törzs tagjainál figyelték meg kutatók, akik ezt a gesztust a közönnyőség, nemtörődomség jeleként értelmezik.<sup>16</sup> A kínai prostituáltak jelnyelvében szintén ismert a kézfej és a tenyér összeütése – lényegében ugyanaz, mint a *yoruba* gesztus – ám ez a szexuális kapcsolatra jelentkező partner elutasításának a jele.<sup>17</sup> További lehetőség az egy ököllel a másik tenyérbe csapás, ez a japán *nattoku* szignál, ami egyetértést jelent.<sup>18</sup>

mert. Japánban a fából vagy bambuszból készült csattogató neve *hyoshigi*. Az, hogy valójában a taps helyettesítésére lett-e kitalálva vagy teljesen más eredetű, természetesen a prehistorikus kor egyik nagy talánya. Lawler szerint a csattogatóval járt ógörög orgiasztikus *pinakides* egyiptomi eredetű tánc lehetett. LAWLER 1940: 230.

<sup>13</sup> WELLBERGEN–RUTTKAY 2007.

<sup>14</sup> A szerző szerint a taps ilyen megfogalmazása a buddhizmus és a taoizmus szinkrétizmusából fakad. BLUM 2007: 95.

<sup>15</sup> Ray Birdwhistell eredeti kinezikus kutatásában arra is felhívta a figyelmet, hogy a tapsoláskor melyik kéz aktívabb és melyik van felül és melyik alul. BIRDWHISTELL 1970: 295–296.

<sup>16</sup> A kutató leírása szerint a nagyobb hatás kedvéért a kézgesztust néha együtt használják a vállrándítással. AGWUELE 2014: 85.

<sup>17</sup> Weston LaBarre tanulmányában a kézjelbeszéd a következő: a mutatóujj orr alatti dörzsölése jelzi, hogy a férfinak tetszik a kiválasztott nő, ugyanazzal az ujjal megérintett fülcimpa az elutasítás vagy nemtetszés jele, ahogyan a kézfej és a tenyér összeütése is. LABARRE 1964: 225.

<sup>18</sup> John Bulwer könyvében ugyanezzel a jelentéssel írja le a gesztust. TANGEBERG–GRISCHIN 2011: 310.

A kézgesztusok rendszerezése már igen komoly múlttal rendelkezik, a gesztus-szótáraknak és -lexikonoknak már könyvtárnyi irodalma van.<sup>19</sup> A taps nem tartozik az egyszerű ikonikus, informatív gesztusok közé, mint például az ujjal mutogatás, a kalapemelés vagy a beszédhez használt, hangsúlyozó kézjelek. A taps egy olyan komplex emblemikus (szimbolikus) gesztus-családot alkot, amely szándékosan kommunikatív és többjelentésű (poliszémikus) nemverbális akusztikus és mozdulat jelrendszer egyszerre. Annak ellenére, hogy egy általános gesztusról van szó, minden társadalomban ismert a használata, ám összetett jelentése kontextusfüggő. Anatómiailag az alapgesztus a két tenyér összeütése hangeffektus produkálására, ám éppen ettől lesz igazán izgalmas kérdés az: hogyan lesz ebből kulturálisan kifejező taps? Tehát: mi teszi a két tenyér összeütését tapssá? A különböző osztályozások közül itt csak Isabella Poggi két nagy kategóriáját veszem alapul: a kodifikált és a spontán gesztusokat. A taps nem tartozik az utóbbi (spontán, improvizált) gesztusok közé, jól lehet, ezek nagy része kulturálisan szerkesztett és értelmezett, ahogyan az arc gesztusai (mimika) vagy a testtartások (pozíciók) is. A taps minden esetben – akkor is, ha érzelmi kitörést jelez – inkább a kodifikált, emlékezetünkben kulturálisan megőrzött állandó gesztusok része.<sup>20</sup> Ez természetesen nem jelenti azt, hogy szemantikailag a taps nem lenne egy nagy változatossággal bíró – sőt néha ellentétes – jelentéshordozó gesztus. A mozdulatot értelmezhetjük tetszésnyilvánításként, ám jelenthet elutasítást, szemrehányást, a kontextusnak megfelelően. Gondoljunk csak a lassú, vontatott egyéni tapsra, ami kimondottan az elutasítás, a gúny, a kifigurázás jele. Az olaszok tapsolásával kapcsolatban jelentették ki kutatók, hogy „az ismert retorikus és tényleges taps jelentésének az ellentétje: az elismerést vagy éppen ironikusan a szemrehányást és az elutasítást fejezik ki vele.”<sup>21</sup> Bár a gesztusok a nem verbális kommunikáció részei, nem árt hangsúlyozni azt, hogy társul(hat)nak beszédhez, annak szerves részeként, nyomatékosítják a beszélő mondandóját, segítik a beszélők értelmezési lehetőségeit. Sőt, ez a gesztusnyelv az emlékezést is segíti. Az afrikai *yoruba* törzs tagjai például három beszédet/nyelvet különböztetnek meg: a szájjal/ajkakkal, a szemmel/arcával és a karokkal/kezekkel végzett beszédet.<sup>22</sup>

Mint mozdulat, a taps azért sajátos, mert mindkét kezet hasznosítja, és az akusztikai eredményt az ütés mértékével, ismétlésével vagy dinamikájával befolyásolják. A tapsolás része lehet az általános beszélgetésnek, például amikor nagy csodálkozásunkban, hihetetlen dolgok hallatán önkéntelenül a tenyerünkbe csa-

<sup>19</sup> A klasszikus – Franz Boastól Adam Kendonig terjedő, mintegy egy évszázados – kutatás történetével itt nem foglalkozom, összefoglalásukat lásd MITTELBERG–EVOLA 2014.

<sup>20</sup> POGGI 2008: 45–46.

<sup>21</sup> POGGI 2014.

<sup>22</sup> AGWUELE 2014: 71.

punk. A taps változatosságát legalább három nagy csoportban érzékelhetjük, annak megfelelően, hogy milyen funkciót töltenek be: auditoriális (hallás), a vizuális (látás) és szimbolikus hatásgeztusok. Ez utóbbi a fontos számunkra, mivel ezek képezik az ún. metaforikus gesztusok világszerte ismert és használt tárházát. Itt tudjuk csak érzékelni igazán a taps változatos jelentéstartalmát, mint paralingvisztikai, önálló testnyelvet.

### Történeti-kulturális példák

Mezopotámiában a sumér és akkád iratokban a taps a dühöt és elutasítást jelentette, ahogyan az ószövetségi próféták könyveiben is.<sup>23</sup> A gesztus általánosan negatív Ézakiel könyvében, aki nemcsak a tapssal, hanem a dobogással kapcsolatosan így ír: „Mivelhogy tapsolsz kezeddél és tombolsz lábaddal és örülsz teljes megvetéssel lelkedben Izráel földje felett: Ennek okáért ímé kinyújtom kezemet reád, s adlak ragadományul a népeknek, és kiváglok a népségek közül, és elvesztlek a tartományok közül, eltöröllek, hogy megtudjad, hogy én vagyok az Úr.”<sup>24</sup> Sevillai Szent Izidor megbotránkozását fejezte ki a januári ünnepek zabolátlanságán, a maszkos felvonulásokon, hogy a táncosok „zajonganak, ugrálós és tapsolós táncokat járnak, és ami még szégyentelenebb, hogy a nők és férfiak együtt táncolnak énekükre, eszüket veszve a bor mámorától.”<sup>25</sup> A római és a bizánci ünnepek nem maradhattak el hangos és szinkronizált tapsolás nélkül, amelyet fizetett csoportokkal értek el (*fautores histrionum*).<sup>26</sup> Néró ünneplő serege (*Augustiani*) három csoportot alkotott, ebből kettő a *cserép* és a *tégla* elnevezésű – nyitott és homorú tenyérrel végrehajtott – vastapssal köszönte meg az uralkodó gyengécske teljesítményeit (sport, ének, zene).<sup>27</sup> Talán ez is közrejátszott abban, hogy a vadul táncolókat és a tapsolást a papság a középkorban elítélje; egyesek a tapsban és a dobogásban a mennydörgés utánzását látták.<sup>28</sup> Ennek ellenére eltérések léteztek. Az amerikai misszionárius, Pliny Fisk a 19. század elején a jeruzsálemi Szent Sír-templomban végignézte, ahogy „egy nagy csoport fiatal lökdösődni kezdett, majd frenetikusán

<sup>23</sup> FOX 1995: 59–60. A szerző III. Tiglath-Pileser uralkodó domborművének képét közli, amelyen az asszír király tapsol. Egyiptomi domborművek és falfestmények alapján, Irena Lexová a tapsot az Óbirodalomban a tánc szerves részének tartotta. LEXOVÁ 2000.

<sup>24</sup> ÉZAKIEL PRÓFÉTA KÖNYVE [é.n.]. Ennek ellenére a 47. zsolttár így kezdődik: „Tapsoljatok, népek, mindnyájan kezetekkel, zengjetek Istennek ujjongó éneket!” A ZSOLTÁROK KÖNYVE [é.n.]

<sup>25</sup> HARRIS 2011: 22.

<sup>26</sup> TONER 2009: 159.

<sup>27</sup> Ezt a tapsolást Néró állítólag Alexandriából importálta. ALDRETE 1999: 135.

<sup>28</sup> STEVENS 1986: 160.

kiabált, énekelt, tapsolt és táncolt.”<sup>29</sup> A tibeti szerzetesek vitájuk közben egy nagy csattanó tappsal támasztják alá mondandójukat.<sup>30</sup> A taps nem hiányozhat természetesen a lámaizmusból sem, ahogyan a baptista és karizmatikus pünkösdi szertartások természetes velejárója is.

Az antropológus Evon Vogt hívta fel a figyelmet egy maja indián törzs (*zina-kanteko*) által használt zajkeltések módjaira, amelyek mind valamilyen változás jelzéseként szerepelnek.<sup>31</sup> Az átmenet és a változás jelzésére – mint például az átmeneti rítusok – tehát nemcsak a speciális ütő- és csörgőhangszerek alkalmasak, hanem ahogyan az angol szociálintropológus, Rodney Needham is érvelt, a tapsolás is.<sup>32</sup> A taps tehát a figyelemfelkeltést szolgálja, valaminek a kezdetére és végére, a folyamat megváltoztatására való figyelmeztető hanghatás. A szumó birkózók is tapsolnak egyet, amikor a ringbe lépnek, és amikor kezeiket tisztítják, úgyszintén egy tappsal esedeznek az istenek segítségéért. A küzdelem hevében gyakran egy tappsal próbálják ellenfeleik figyelmét elterelni; ennek neve *nekodamashi* (szó szerint *csalóka macska*).<sup>33</sup>

A szervezett tapsolás, mint fentebb olvasható, ismert már az ókortól. A színdarabok, tánc- és pantomim-előadások szervezett tapsolóra főleg azért volt szükség, mert a bemutatók témája sokszor élceldő és csipkelődő, sőt egyenesen sértő volt egyes nézőkre, ami miatt az előadókat buzdítani, támogatni kellett.<sup>34</sup> A dicsérő és tetszésnyilvánító tapsolást örökölték az európai színházak (francia *claque*, angol *clapper*) is, a szokás még a 20. század legnagyobb színházaiban, operaházaiban (Bécs, Milano, New York) is élt. Egy magyar kutatócsoport színházlátogatók tapsorkánjait vizsgálta, és arra az érdekes következtetésre jutottak, hogy az első felhangzó összevissza tapsolás sokkal hangosabb, mint a lenyugvó és szinkronizált taps; az esetleges szinkronizálás lassúbb és halkabb tapsolást eredményezett.<sup>35</sup> A vastaps tömegpszichózisához tartozik az, hogy ritmikussága rövid időn belül felbomlik, majd újakezdődik, folytatódik.<sup>36</sup> Más esetekben az is bebizonyosodott, hogy a közönség többsége reagál a kezdő tapsra, azaz a taps ragadós (*fertőz*), ahogyan annak elhalkulása, elmaradása is, ami bizonyítja az ókori szervezett tapsolók

<sup>29</sup> BOND 1828: 293.

<sup>30</sup> Lásd erről Georges Dreyfus kiváló könyvét. DREYFUS 2003.

<sup>31</sup> VOGT 1977.

<sup>32</sup> NEEDHAM 1981: 41.

<sup>33</sup> Lásd PHRO 2015. A török hagyományos olajbirkózásban az ellenfelek szintén tapsolnak.

<sup>34</sup> SCHRODT 1981: 48.

<sup>35</sup> NÉDA et al. 2000; NÉDA–NIKITIN–VICSEK 2003. Természetesen itt fontos lenne más nemzeti kontextusban is elvégezni a vizsgálatot, hogy a következtetés ténylegesen bebizonyosodjon.

<sup>36</sup> A magyar vastaps (tapsvihár) az angolban *round of applause*, ami a taps egyfajta ciklikusságára – elhalkulás, visszatérés, dübörgő disszonancia – utal. A csoportos tapsolás szinkronjáról és frekvenciájáról lásd THOMSON–MURPHY–LUKEMAN 2018.

befolyását is.<sup>37</sup> A vastaps és erőltetett (kierőszakolt) tapsolás nem hiányozhat a modern média és a politikai rítusok kelléktárából sem.<sup>38</sup>



1. ábra. Észak-koreai vezetők szervezett és mutatós tapsolása. Ed Jones, Getty Images, 2012

Mivel test(ütő)hangszerről van szó, ezért a gyerekeket lépés-taps vagy szótagolás-taps együttessel könnyebben tanítgatják énekelni, kiszámolni, táncolni. Ének kíséretként szerepelhet a taps, máskor a taps elengedhetetlen részét képezi a lépések-mozgások koordinálásának.<sup>39</sup> A világ minden táján található páros és csoportos tapsos kiszámolók, mondókák, énekes játékok.<sup>40</sup> Az észak-amerikai indiánok kultúrájában általánosan ismert a *kézzjáték* (bot- vagy csontjátéknak is hívják) –, amelyben az eldugott tárgyról kell az ellenfélnek kitalálni, hogy melyik kézben van – a kereső játékos egy tappsal jelzi, hogy ellenfele melyik kezében rejtette el a fadarabkát.<sup>41</sup> A taps elsődleges funkciójának a hangutánzást, illetve – a nem táncos kontextusban – a zajkeltést tarthatjuk. Azonban a hanghatás különbségeit sem árt figyelembe venni. Finn kutatók tapsos játékokat elemezve jutottak arra a következ-

<sup>37</sup> MANN et al. 2013.

<sup>38</sup> BULL 2016.

<sup>39</sup> Shirley Ellis, a bahamai származású amerikai popénekes, 1965-os dalával – *The clapping-song* (Tapsos-ének) – vált népszerűvé. A dalban egy hagyományos tapsos gyermekmondókát dolgozott fel („Three-six-nine, the goose drank wine”).

<sup>40</sup> A sok irodalom közül lásd FEIERABEND 1999.

<sup>41</sup> CURTIS 1924: 17.

tetésre, hogy a taps magas és mély, hangos és csendes, puha és kemény változatai a feminin és maskulin értékrendre utalnak.<sup>42</sup>

Ezek mind a ritmuskészséget, a lépés- és gesztus-koordinációt, a hallást és a kinesztetikus élmény fokozását segítik, sőt ahogyan több kutató is bizonyította, a kognitív és motorikus képességek fejlesztésére szintén alkalmasak.<sup>43</sup> A mindennapi használattól eltérően a tapsolás rituális szerepét a világ legtöbb részén ismerik. A gesztust általában üdvözlésként, vastapsként, ovációként szoktuk alkalmazni. Ismert a taps gyászszertartások, temetések részeként is. A 19. századi Bahiában (Brazília) az afrikai származású volt rabszolganők a hozzátartozójuk koporsóját énekel és tappsal kísérték ki a templomból.<sup>44</sup>

A rituális tapsolás mintapéldája a japán kultúrában található. A középkori Japánban a főurak előtt nemcsak letérdelni, tapsolni is kellett a nagyobb tisztelet és hála jeléül. Ott általában az egyszerű taps az arc előtt bocsánatkérést, hálás köszönetet jelent. Ezért néha az étel felszolgálásánál is illik egyet tapsolni (hagyományos szaké felszolgálását taps kísérte). Neves *kabuki* színészeknek rajongó csoportjaik, *tapsoló csoportjaik* voltak; a 18. századi Oszakában négy ilyen exkluzív klub is működött.<sup>45</sup> A csoportok eleinte tenyerük összeverésével, később csatogtatók segítségével köszöntötték kedvenc színészüket, jutalmazták meg játékát. A tradicionális gesztusokra vonatkozó előírás szerint megkülönböztetnek rövid (*tanhakushu*) és hosszú tapsolást (*chóhakushu*); az előbbi három vagy annál kevesebb, az utóbbi négy tapsot jelent. A sintó kápolnába való belépéskor is illik kétszer meghajolni és tapsolni (*nihakushu*). A tapsolásra azért van szükség, hogy tudassák jelenlétüket az isten előtt, elűzzék a gonosz szellemeket (kitisztítsák gondolataikat a szükségtelen dolgoktól), és kifejezzék boldogságukat, örömeiket a természetfölötti hatalom előtt.

A sintó gyászszertartásnál fontos különbség a hangos és a halk vagy *néma-taps* (*shinobite*); ez utóbbi nem jár hanghatással, csak a kézgesztussal; a *nihakushu* ennek ellentéte, hangos tapsot kíván.<sup>46</sup> Ez hasonlít a rabbinisztikus haszid zsidó hagyományban ismert tapsolás tiltásához: szombaton csak a fordított, *különös* (*shinuí*) néma tapsolás engedélyezett, amelyben nem a két tenyér, hanem a két kéz-

<sup>42</sup> APO–NENOLA–STARK–AROLA 1998: 369–372.

<sup>43</sup> BRODSKY–SULKIN 2011: 1115. Az összehasonlító kutatásnak két igen figyelemreméltó konklúziója, hogy a tapsos játékok főleg a lányok körében divatosak, és a gyermekek 9-10 éves koruk után elveszítik érdeklődésüket az ilyen játékok iránt. A magyarázat erre az, hogy az a motorikus és agyi koordináció, ami szükséges az ilyen játékok sikeres végrehajtásához, ekkorra már kialakul. A Kodály-metódus és az Orff-módszer (Orff Schulwerk) is alkalmazza a kisgyermekek ritmusfejlesztésére a tapsolást.

<sup>44</sup> REIS 2003: 145.

<sup>45</sup> MATSUDAIRA 1984: 700.

<sup>46</sup> SHIMAZU 2006.



fej ütődik össze.<sup>47</sup> A japán császár beiktatásakor végzett Nagy Hálaadás Ünnepe (daijo-sai) a tapsolásnak egy sajátos rendszere alakult ki. Ekkor a császári viseletet bemutató szertartást végző sintó pap harminckétszer tapsol, pontosan négyszer és mindig csak nyolcat. Ez után a jelenlévő papnő egy felfordított fürdőedény (ukifune) tetején sajátos rituális táncot lejt, miközben tízig számol és lándzsájával minden számnál az edényre koppint.<sup>48</sup> A taps az archaikus kínai vallási életben is jelen van. A homeopátiás gyógyítás (akupunktúra) egyik kézgyakorlata a tapsos qigong, amikor széttárt ujjakkal kétszer kell tapsolni, ami a véráramlást és az energia szétáradását segíti elő.<sup>49</sup> Egyes indiai lélekgyógyászok a napi 20-30 perces tapsolást is javasolják.<sup>50</sup> A jógában például ismert a tapsos jóga-gyakorlat, a stressz levezetésére, az öröm és az energiaáradás elősegítésére.<sup>51</sup>

### Tánc és taps

Köztudomású és az általános emberi természethez tartozik például az, hogy a beszéd alatt folyamatos a gesztikulálás, ami kultúrák szerint változik, és a tánc közben még nagyobb szerepet játszik, egy sajátos gesztusrendszer kialakítását eredményezve. A 4. században az ókeresztény Meletiosz püspök híveiről jegyezték fel Egyiptomban, hogy „minden nap tisztítják testüket fürdéssel, és himnuszokat énekelnek, táncolnak, melyet tapsal kísérnek.”<sup>52</sup> Több törzsi kultúrában a taps elengedhetetlen a tánchoz, úgy is, mint zenei ritmushangszer – ezért is nevezik sokszor testzenének a tapsot –, amely a táncot kíséri, és úgy is mint a táncban használt mozdulatmotívumot. Ghánában egy kutató így foglalta össze: „akik együtt dobolnak, táncolnak, énekelnek és tapsolnak, mind a szerelem gyermekei; a dob az ő anyjuk.”<sup>53</sup> Az indiai Kerala állam rituális női körtáncában (thiruvatira) sokféle taps létezik, a táncosok néha egyedül, néha a mellettük táncoló társukkal tapsolnak. Hasonlóan fontos a taps az indiai Gudzsarát állam garba nevű táncában, amelyet tapsos táncnak is neveznek.<sup>54</sup> A klasszikus dél-karnátakai és a hindusztáni zenében a dobosok a ritmust (tala) főleg egyik kezükkel mutatják, néha kezükkel

<sup>47</sup> FISCHER 2016.

<sup>48</sup> HOLTOM 1996: 111.

<sup>49</sup> CHAN–JI–CHAN 2017: 95.

<sup>50</sup> SHARMA 2016.

<sup>51</sup> Az indiai Krishna Chandra Bajajt tartják a tali-jóga (tapsos jóga) atyjának. Bajaj szerint a percenkénti 60-100 taps naponta háromszor; komolyabb betegségek esetében a napi 2500-3000 taps javasolt. GOPAL 2012.

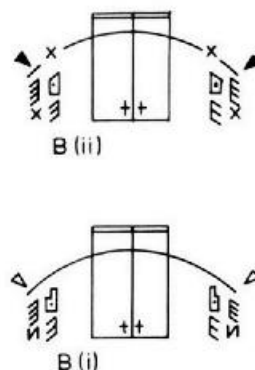
<sup>52</sup> GASTON–GASTON 2014: 189.

<sup>53</sup> WELSH 2010: 30.

<sup>54</sup> DAVID 2010: 93.

a combjukra, dobjukra is ütnek, ám a gesztusok között szerepel a taps is.<sup>55</sup> Szintén indiai (Pandzsáb tartomány) tánc a *gidhha* és a *banghra*, amelyeket párosan, valamint a nők és férfiak külön is táncolják. Mindkettőben domináns a taps, amit a nőknél jobb szó híján cintányéros tapsolásnak hívhatunk.<sup>56</sup> Ez a taps azért különleges, mivel a két kéz ellentétes irányban mozog vertikálisan. Azonban még egy sajátos tapsolás is létezik, amikor a táncosok mindkét feltartott tenyerüket ütik össze a velük szembenállók tenyereivel.<sup>57</sup> Indonéziában a taps és a fordított taps több táncban főszerepet kap. Az egyik ilyen híres tánc az eredetileg csak férfiak, ma már nők által is járt *az ezer kéz tánca*, amelyben a táncosok térdelnek és énekelnek, kezükkel igen gyors ritmikus kézmozdulatokat végeznek, amelyeket tapsos kombinációkkal tesznek még nehezebbé.<sup>58</sup>

Más kultúrákban a taps hasonlóan szerves része a táncbéli kézzel végzett gesztusoknak. Azonban nagy különbségek léteznek abban, hogy a taps a táncot kísérő zenéhez, a tánc mozdulataihoz, esetleg mindkettő ritmusához alkalmazkodik. A Hokkaidó szigetén élő *ajnök* vagy az Andaman-szigetek törzseinek táncában a taps tánc kísérő hangszerként funkcionál.<sup>59</sup> Az *ajnök* táncaiban az énekesek és táncosok egyaránt tapsolnak, ám ez nem annyira a zenei ritmust, sokkal inkább a „mozdulatok szerkezeti ritmusát” követi.<sup>60</sup> Szamoa szigetén külön férfitánc van, amelyet *csapásolónak* neveznek (*fa'ataupati*), a táncosok komplex ritmusokat produkálnak kezükkel, ahogyan tapsolnak, lábukat, felsőtestüket, arcukat csapkodják kezeikkel.<sup>61</sup> Megkülönböztetik a *pati*-t (párhuzamos tenyerekkel, magas hangú taps), és a *po*-t, a két merőleges tenyer mélyhangú tapsát; a virtuóz *fa'ataupati* táncban a táncosok mindkettőt egyaránt hasznosítják. A polinéz Tonga-szigetek táncaiban két tapsformát (*pasi*, *fu*)



2. ábra. A Tonga-szigetek jellegzetes tapsolása a *pasi* (i) és a *fu* (ii). Jennifer Shennan, 1981

<sup>55</sup> NELSON 2000: 139–143.

<sup>56</sup> Az Irán délkeleti részén lakó *baludzs* törzs egyik táncában a nők csuklóikat ütik össze. A sok csuklóperc pengése sajátos csengő-csörgő zenei aláfestést ad táncuknak. Mivel azonban nem a tenyerek összeütéséről van szó, tapsnak nem nevezhető.

<sup>57</sup> WALIA 2008: 49. A Hawaii-szigeteken lányok páros énekes játékában (*pai-pai-li-ma*) ismert ez a tapsos motívum. CULIN 1899: 216.

<sup>58</sup> A *saman* nevű tánc 2011-ben felkerült az UNESCO sürgős védelemre szoruló szellemi kulturális örökség listájára. KARTOMI 2013.

<sup>59</sup> NABUHIKO 2008: 333–334.

<sup>60</sup> HUNTER 2016: 63.

<sup>61</sup> GEORGINA 2007: 106–107.

közül Jennifer Shennan tanulmányában. Az egyik a kinyújtott ujjakkal (*pasi*), a másik behajlított ujjakkal (*fu*).<sup>62</sup>

A Kanada és az USA határvidékén élő *odzsibvé* (*csippewa*) és a szű-nyelvet beszélő *winnebago* indiánok kigyótáncának egyik részében a nők tapsolnak, amivel a kigyó összehúzódását a hibernáláskor jelképezik.

Lorna Marshall 1950-től évtizedeken keresztül kutatta a *kung* (régebben *busman*) népcsoportot a Kalahári sivatagban. Figyelemreméltó az, ahogyan a földön ülő nők tapssal kísérik a férfiak táncait és szervesen kiegészítik a lábukra erősített csörgők lépéseiknek dobogó ritmusát. Erről a következőt jegyezte fel a kutató:

A nők magas és éles, csattanó hangot produkálnak, sokkal élesebbet, mint az európaiak tapsolásukkal. A kung asszonyok kezeiket maguk előtt tartják, ujjaikat széttárva, kimerevítve, minden ujjat és hüvelykujjat egymáshoz illesztve. Az ujjakat széttárlják, és kissé még hátrafele is görbítik. Ezzel elérik, hogy a tenyér belsejének széle ér csak össze, kis légtér formálva, sokkal kisebbet, mint azt Európában szokás. Ez a kis légtér produkálja a magas hangú, csattanó tapsot. Amikor a tánc hevesebbé válik, a nők egyre jobban tapsolnak, és olyan erővel ütik össze kezeiket, hogy az éles tapsolás jobban hallatszik. Ha a férfiak tánca alábbhagy, a taps elhalkul, de akkor is élesen csattan, és ritmikus marad.<sup>63</sup>

Hasonló a *himba* (Namíbia) törzsbeli nők tapsolása, ahogyan törzsüket előre döntve hangos tapssal és énekkel kísérik a táncolót; az erőbevétel és dinamika miatt mintha ez sokkal fontosabb lenne számukra, mint a pár lépésből és forgásból álló táncuk.

Figyelemreméltó az az adat, amit az afroamerikai antropológus, Katherine Dunham írt, amikor a kétféle tapsolás funkciójára hívta fel a figyelmet: a néptáncban és a törzsi táncokban egyaránt: egy *kifelé* és egy *befelé* tapsot különített el.<sup>64</sup> Az előzőben a tenyerek összeütése után a kezek a testtől eltávolodnak, azaz szétnyílnak a testtől eltávolodva. A másik esetben ennek az ellenkezője történik, a két kéz a taps után a mellkas, a törzs felé fordul vagy közeledik. A Karib-szigeteken végzett terepmunkájára utalva Dunham arra is felhívta a figyelmet, hogy a taps a *vudu* szertartásban nem a vidámság vagy a helyeslés jele volt, hanem a levegő ártalmas szellemektől való rituális megtisztítását szolgálta.<sup>65</sup> A Dunham által megfigyelt *ki-*

<sup>62</sup> SHENNAN 1981: 205. Shennan szerint a két taps neve hangutánzó szó és nincs különösebb értelme. A tenyerek pozíciójáról és a taps dinamikájáról lásd FLETCHER 2013.

<sup>63</sup> MARSHALL 1999: 83.

<sup>64</sup> DUNHAM 1994: 121–122. Katherine Dunham (1909–2006) az afroamerikai modern tánc úttörője, az első amerikai fekete táncosokból álló balett társulat alapítója, Delcroze és Lábán Rudolf mozdulatrendszerének híve és népszerűsítője.

<sup>65</sup> DUNHAM 1994: 121.

*felé* mutató taps a beduin férfiak táncában is hagyományos kézgesztus, elnevezése *darb al-kaff*, azaz a tenyerek összeütése.<sup>66</sup>



3. ábra. Himba törzsbéli nők táncukat tapssal és énekkel kísérik.  
Steve Allen, Getty Images, 2012

<sup>66</sup> REYNOLDS 1995: 70.

Európában a taps táncbeli szerepe jól ismert, és annak ellenére, hogy kevésbé elemzett, nyilvánvaló az egyes kultúrákban formalizált, máshol azonban inkább mechanikusan használt gesztus. Szerepét reneszánsz kori leírásokból tudjuk követni. Sőt, már akkor is egy sajátos figurát, a párbajt és a harciasságot fejezte ki. A neves tánc történész, Mabel Dolmetsch szerint a jórészt divatos *chanson de guerre* műfajra komponált táncokban a taps kimondottan a „csata megjelenését sejtette”.<sup>67</sup> A 16. században Cesare Negri a *La Battaglia* és Fabritio Caroso a *Barriera* táncoknál tettek említést erről a mozdulatról, ahogyan a 15. századi francia és spanyol (*El Torneo*) táncok kapcsán is olvasható.<sup>68</sup> Maga Arbeau is leírta a *Branle de la Guerre*-t, bár a tapsoló mozdulatokat nem emelte ki. A nyugati társastáncokban (polka, *contre-danse*) később is szerepet játszott a taps. Talán ennek egy korai változatának meghonosodását jegyezte le Rettegi György az 1700-as évek közepén Erdélyben, amikor a *tapsi* táncot említi.<sup>69</sup> Német nyelvterületen és skandináv néptáncokban elterjedt a páros tapsos tánc, a *kovácsolás* (*Hammerschmiedsgselln*). Nem kizárt, hogy ennek egyik válfaja a 20. században falusi bálókban még népszerű *tapsipolka*.<sup>70</sup>

A divattáncok elterjedésekor a nézők megtapsolták az ügyes táncosokat. Goethe figyelte meg egy középosztálybeli római bálón, hogy: „Felelőtlenül senki sem mer táncolni, hacsak nem tanulta a tánc művészetét; ez legjobban a menüettre igaz, amit igazán művészetnek tartanak, és csak néhány pár táncolja. A táncosokat viszont a többiek veszik körül, akiket nagy örömrivalgással tapsolnak meg a végén.”<sup>71</sup>

A spanyol nemzeti *flamenco* két meghatározó tapsolása (*palmas*) – kemény és puha vagy néma (*fuertes, sordas*) – külön művészeti ágat képvisel, ahogyan a táncsal szerves részt alkotó bekiabálások (*jaleo*) és ujjpattogtatás (*pito*) is.<sup>72</sup> Ezért írja egy kutató, hogy a *palmas* és a *pito* együtt néha egy egész zenekart idéz fel a nézőkben.<sup>73</sup> Még egy érdekessége van a *flamenco-tapsolás*nak, amikor az énekesek halkabban, visszafogottabban tapsolnak, és csak a verőkéz három összezárt ujját, s nem az egész tenyeret ütik bele a másik tenyérbe (*palmas claras*). Ez utóbbi tapsolás magasabb, tisztább, élesebb hangot eredményez.

<sup>67</sup> DOLMETSCH 1976: 77.

<sup>68</sup> DOLMETSCH 1975; 1976.

<sup>69</sup> BELÉNYESY 1958: 108; 158.

<sup>70</sup> Az, hogy ez a tánc és Török Károly által 1872-ben publikált *Csongrád-megyei tapsos tánc* („Annyi a finác, mint a ránc”) vagy Pálóczi Horváth Ádám 1813-ban írt *Örzi, Zsuzsi! Katica, Ruzsi* versének tapsos táncá milyen kapcsolatban van, ha egyáltalán, kideríthetetlen. Csekély támpontot adhat az, hogy Pálóczi gyűjteményében a szöveghez egy dallam is járul.

<sup>71</sup> KATZ 1973: 370.

<sup>72</sup> Az ujjpattintás a *jurubáknál* igéző, fenyegető mozdulat. AGWUELE 2014: 77.

<sup>73</sup> POHREN 2005: 93–94.



4. ábra. A flamenco egyik jellegzetes tapsoló kéztartása.<sup>74</sup>

### A magyar taps

A magyar értelmezés szerint a taps a taglejtés (Czuczor és Fogarasi szerint „tagjár-tatás”), tehát a gesztusok tágabb csoportjának része.<sup>75</sup> A szó etimológiája ahhoz a régi *top* (lép, nyom) hangutánzó eredetű szócsaládhoz tartozik, amelyhez a *topog* is.<sup>76</sup> A kéz és a tenyér fontos szerepet játszik a kommunikációban, az érintésben (kézfogás, kézcsók, kézszorítás, parolázás, tenyérbecsapás stb.). Nyelvünkben például a következő szólások ismeretesek: tenyerén hordoz valakit (szerencsés), tenyérbe mászó képe van (ellenszenves), viszket a tenyere (pénzt vár, szeretne valamit), tenyeres-talpas (erős, megtermett), dörzsöli a tenyerét (örül), tenyeréből eszik valakinek (lekötelezett), ismeri, mint a tenyerét (jól ismeri), csupasz, mint a tenyere (teljesen csupasz), beleköp a tenyerébe (munkához gyürkőzik), tenyeréből olvas (jósol). A taps egyik érdekes formája a lókupecsek vásári alkuja során figyelhető meg, amikor a vásárló és eladó egymás tenyerét csapkodja.

A magyar irodalomban már Kisfaludy Károly is így írta le 1807-ben kelt *Cso-bánc* című versében a tánc és a taps kapcsolatát:

<sup>74</sup> [sz.n.] 2015.

<sup>75</sup> CZUCZOR–FOGARASI 1874: 13–14.

<sup>76</sup> CZUCZOR–FOGARASI 1874: 88; ZAICZ 2006.

A hegedűk zengének,  
Szólt a duda, tapsolt a tánc,  
S a sarkantyúk pengének.

A páros, szóló és csoportos táncokban a taps és a tapsos csapásolás egyaránt felbukkan.<sup>77</sup> Talán éppen az akusztikusságuk miatt érezte azt Molnár István is, amikor a magyar tánclépéseket elemezte, hogy a *csizmaütögető-tapsoló figurák* egy csoportba tartoznak.<sup>78</sup> A régi Hont megyében ismert *Bábó verbunkja* ezt a formát mutatja: a középben álló táncosnak a körülállók énekelnek és *tapsikolnak*; a kunszentmiklósi körverbunk egyik jellegzetes, minden táncos által egyformán járt gesztusa a *tenyérbe csapó*, azaz háromszori taps.<sup>79</sup> Rábaközben a körverbunkokban ismert a kimért tapsolás, a taps-csapásolók kombinációja, a *csattanók*.<sup>80</sup> A magyar néptáncban még több fajta tapsot lehet megkülönböztetni: a tánckezdő és a mozdulatsort lezáró tapsot.<sup>81</sup> A skót kardtáncban (*Gille Callum*) a táncos egy tapssal jelzi a zenészeknek a kívánt tempót vagy a zene gyorsabb ritmusát, a mozdulat neve *whoofing*.<sup>82</sup>

A táncban a csapásolásnak is hasonló szerepe van, viszont ott a kezek mellett a láb, úgy a comb, mint a lábszár (és csak másodlagosan a csizmaszár), illetve az egész törzs is részt vesz a hanghatás férfias előidőzésében. Egy másik ritmikus zörej- és zajkeltést a férfiak lábára (csizmájára) szerelt sarkantyú vagy rituális táncoknál (hétfalusi *borica*) a csörgők helyettesítik. Természetesen a dobogás is ide tartozik, ami ugyanolyan archaikus, mint a taps. Mindkettő azért elsődleges, mert semmiféle más eszközre nincs szüksége, csak a táncos két kezére és két lábára. Dunham elképzelése a kifelé és befelé tapsolásról – ami nagyon jól megfigyelhető a különböző észak-afrikai és közel-keleti szúfi vallásos rendek táncaiban és rituális mozdulatrendszerében – könnyen kiegészíthető azzal, hogy az önálló és nem a csapásoló sorozatként végzett taps, a táncbeli mozdulat váltását, a figyelemfel-

<sup>77</sup> Az ún. *ugrós-kötet*ben erre nézve számos példát lehet találni kinetográfiával lejegyezve. FÜGEDI-VAVRINECZ 2013.

<sup>78</sup> MOLNÁR 1947: 257–258.

<sup>79</sup> LAJTHA-GÖNYEY 1937: 126; 138. A kunszentmiklósi körverbunk ún. *malmozó* kézgesztusának zenei sorvégét egy, kettő, majd három tapssal zárják le. A tánc gyors befejezésénél pedig ötször tapsolnak három nyolcad ritmusban: ♪♪♪

<sup>80</sup> LÁNYI–MARTIN–PESOVÁR 1983: 44.

<sup>81</sup> A tánckezdés módjait – pl. körbejárás, bokázás, sarkantyúpengetés, taps – figyelte meg a 19. században Czuczor Gergely is. „A’ rendesen egyenruhás cigánybanda új nótát húzván kezdődik a’ toborzó. Míg az első verset húzzák, semmi figurát nem látunk, hanem vagy kiki helyén maradván pengeti sarkantyúit, vagy sétálva járnak be a’ kört, szinte sarkantyúpengetve, s ez által a’ nóta’ csínját, rythmusát kitanulják, s mintegy a’ táncznak neki idomulnak. Most következnek a’ lassú figurák.” SZENTPÁL 1961: 19–20.

<sup>82</sup> SCOTT 2005: 124; 332.

keltést szimbolizálhatja. A tapsos-csapásoló mozdulatsorok kombinációi ismertek európai (pl. román *mânăţălu*), de afrikai táncokban is.

A legényesek – és általában a férfitáncok – kezdő kézmozdulataként megjelenő tapsolásnak az egyedüli magyarázatát a hangkeltésben vélték az adatközlők. Viszont itt már nem kell különösebb kutatói fantázia, hogy megkérdezzük: miért kellett olyan hangosan tapsolni? Kinek? A táncban lévőknek vagy másoknak is? A további magyarázatot nem akarom erőltetni, de mindenki fantáziájára bízom azt, hogy mit is lát ebben a mozdulatban. Van azonban tapsolás a táncolás közben is, bizonyos szakaszoknál és a végén is. A hanghatást, a hangsúly jelzését érik el vele. Egy küküllődombói (*Dâmbău*, Maros megye, Románia) táncos amikor megfordult, akkor tapsolt egyet, mintegy lezárva az egész motívumsort.<sup>83</sup>



5. ábra. A küküllődombói Miklós Samu pontozásának tapsos fordulója.  
Kürti László, 1984

<sup>83</sup> A küküllődombói Miklós Samu (1911–2002) táncáról van szó, amelyről 1984-ben sikerült filmet készíteni. A tánc a szerző közösségi oldalán látható: KÖNCZEI–KÜRTI 2018.



A szóbeli hagyományból és a korai leírásokból egyaránt kitűnik az, hogy Kalotaszegen a magyarok legényesei főleg csoportos, néha egyéni szóló férfitáncok voltak.<sup>84</sup> Érdekes módon az 1910-es évektől egészen az 1941-es fényképfelvételekig, a megörökített legényes többnyire csoportos és csak ritkán volt szólisztikus tánc. A csoportban táncolást majdnem minden idős férfi megerősítette. „Először csak körbejártunk és tapsoltunk, meg füttyögettünk. Sokan ekkor csujogattak is”, mesélte a zsoboki (*Jebuc*, Szilágy megye, Románia) Bódis Sándor a legénykorának emlékei közt a tánc kezdetét (a füttyögetés az ujjakkal való pattintást jelentette). Arra a kérdése, hogy miért kellett tapsolniuk, a válaszában a figyelemfelkeltést hangsúlyozta. „Karéjra álltak, kereken mentek, no, és tapsoltak. Jó volt hallani, egyszerre ment az egész, mintha egy hadsereg menetelt volna”, emlékezett vissza. Magyarvistán (*Viștea*, Kolozs megye, Románia) a csoportos legényes táncban is ismert motívum volt a tapssal egybekötött körbejárás.<sup>85</sup> A kik fiatalkorukban így tanulták meg, azok saját maguk egyéni táncánál is tapssal kezdték. Szintén a kalotaszegi Nagykapuson (*Căpușu Mare*, Kolozs megye, Románia) Török Pali János tapssal és apró bokázó mozdulattal kezdte táncát.<sup>86</sup> A tapsa egyéni volt: két kezét szorosan maga előtt, mellkasa előtt tartotta, kezeit úgy forgatta, hogy a jobb és balkéz egyszer felül máskor alul volt. A ritmus (♩ ♪ ♪ ♩), az első két negyednél forgatta csak a kezeit, az utolsó három ütemet már azonos pozícióval végezte. Az ilyen forgatásos taps, mint fentebb is láttuk, máshol is ismert.<sup>87</sup> Táncában is többször használt tapsos-csapásoló motívumot. Kíváncsi voltam, hogy mi az ő magyarázata. „A tenyérbeütés fontos, pláne, ha úgy megy, ahogy a csizma kívánja. A ritmus volt a fontos.” Bódis Sándor szerint „a taps néha kihallatszott az utcára, úgy vertük. Minél hangosabban szólt, annál jobb volt. Mindenki odafigyelt.” És a tánc közben is volt taps? – kérdeztem tőle. „Igen”, válaszolt, „de akkor már nem volt olyan fontos. A tánc megkezdésekor muszáj volt tapsolni.” Itt nem lehet messzemenő következtetést levonni a két tenyér összeütése és a hangkeltés között, főleg azért, mert a két magyarázaton túl nem állnak korábbi adatok rendelkezésünkre a taps jelentőségére és táncbeli fontosságára. A mai ember számára szinte automatikusnak tűnik a taps és nem feltétlenül ad a mozdulatnak különös jelentőséget. Kétségtelen azonban, hogy a tenyérbecsapás

<sup>84</sup> Az itt közölt szóbeli információk a szerző saját, korai gyűjtéseiből származnak. Az előadókrol és a táncokról lásd KÜRTI 2015a; 2015b.

<sup>85</sup> MARTIN 2004: 111. Egy Tordaszentlászlón (ma *Săvădăsla*, Kolozs megye, Románia) felvett legényesben öt férfi táncolt egyszerre, táncukat körbejárással és tapssal kezdték. Ft. 693.

<sup>86</sup> A nagykapusi Török Pali János (1923–1993) 1984-ben felvett egyedi tánca a szerző közösségi oldalán tekinthető meg: KÖNCZEI–KÜRTI 2018b.

<sup>87</sup> Ilyen kevés adatból még messzemenő következtetést nem lehet levonni, bár az összehasonlító kultúrák közötti információkkal már biztosabb elképzelésünk van a forgatásos tapsról. Az, hogy ennek van-e kapcsolata a domináns és az alárendelt kézhasználattal további kutatást igényel. A kezekről Marcel Mauss úttörő, először 1909-ben publikált munkáját ajánlom: MAUSS 2013.

egy elengedhetetlen gesztusként élt, a barátság, fogadás, béke vagy alku és adás-vétel megpecsételését jelentette. Haragosok sohasem fogtak kezét. A férfitáncok kezdesénél a taps (tapsolás) – a két kéz *összecsapása*, ahogyan általánosan kifejezték a falusi emberek – mint bevezető gesztusok funkcionálnak, nemcsak jelzik a tánc elkezdődését, hanem azt is, hogy más, nagyobb figurák következnek.<sup>88</sup> Igaz, hogy a legtöbb megkérdezett adatközlő a tapsot mint a kéz mozdulatát írta le, meg kell jegyezni, hogy kinetikusán csak akkor lehet tapsolni, ha az egész kar lendül, azaz mozgásban van. A tapsok kizárólagos használatát még jobban észrevehetjük egyes szakaszokat lezáró motívumok esetében, amelyek tappsal végződnek; sőt bizonyos táncoknál a tánc befejezését jelző tapsok esetében is.<sup>89</sup> A magyarvistai adatközlő szerint „tappsal is zárták le a nótát.”<sup>90</sup> A tapsos lezáró és kezdőmotívumok, esetleg díszítő karmozdulatként jelentkező változatait különböző más, nemcsak erdélyi legénytáncok esetében is megfigyelhetjük. Egy mezőcsáti táncos verbunkszerű *polgári csapásában* a kettes (elől-hátul) tapsolást jegyezte le a kutató.<sup>91</sup> A rábaközi (Kóny, Sobor, Szany) körverbunkok egyik jellegzetes motívuma a *taps bemérés*, amelyek szerepe nyilvánvalóan a különböző bokázó és csapásoló figurák összekötése, illetve az átmenetek jelzése volt. A somogyi páros verbunk tappsal kezdődik.<sup>92</sup> Érdekes adat a debreceni tímárok báljának az a mozzanata, amikor „a harmadik strófára járták el a táncot a táncmesterek, majd tappsal kikijátották, hoty szabad a tánc! Akkor osztán mindenki kedve szerin táncolhatott.”<sup>93</sup> Ebből is kitűnik, hogy a taps sokszor a figyelemfelkeltés, jelzés, célzás arra nézve, hogy valami következik, ami megerősíti azon felvetésünket, amelyet más kutatók is hangsúlyoztak: a taps, hacsak nem pusztán akusztikus funkciójú, többfajta jelzés, a figyelmeztetés gesztusa. Az ókori görög táncokat elemezve jutott Naerebout hasonló következtetésre, hogy a taps mindig valamire, valami következő dologra, mozzanatra, törtémesre irányította a nézők vagy a táncosok figyelmét; „a tánc elengedhetetlen része volt a ritmikus figyelmeztető hangkeltés, ami lehetett taps, dobogás vagy ének, esetleg hangszer általi.”<sup>94</sup>

<sup>88</sup> A Pest megyei Bagon például a taps kifejezésre csak annyit mondtak „összecsapta a kezét”. MARTIN 1955: 25.

<sup>89</sup> Hasonló funkciója volt a dobbantásnak is, ha hihetünk Cicerónak. A római színpadon a színész beszédének kezdetét és befejezését lábának egy dobbantásával jelezte. FANTHAM 2002: 369.

<sup>90</sup> MARTIN 2004: 111.

<sup>91</sup> IGAZ 1956. Az 1956 tavaszán lebonyolított mezőcsáti gyűjtésben a pedagógus és a Honvéd Együttes koreográfusa, a későbbi újságíró László-Bencsik Sándor (1925–1999) játszott a főszerepet, munkatársa volt még az operatőr Erdős Lajos. Egy hónappal korábban egy másik csoport (Berkes Eszter, Erdős Lajos és Mező Judit) filmezett mezőcsáti táncokat. A kötethez Sz. Szentpál Mária a táncokat írta le Lábán-táncírással. LÁSZLÓ BENCSIK 1996: 76–78.

<sup>92</sup> SZENTPÁL 1961: 20.

<sup>93</sup> PETŐ 1941: 352.

<sup>94</sup> NAEREBOUT 1997: 165–166.

## Összefoglalás, konklúzió

A nyelvész-pszichológus, David McNeill elmélete szerint a gesztusok nem a nyelv apró maradékai vagy hozadékai, hanem annak szerves részei, sőt, érvelése szerint a nyelv nem létezik gesztus nélkül, ami fontos figyelmeztetés a tánckutatóknak.<sup>95</sup> Ennek fordítottja is igaz: a gesztus sem létezik nyelv nélkül, ám fontos annak felismerése, hogy a nyelv itt nemcsak a beszéd, hanem a testnyelv/testbeszéd együttesét is jelenti. Ezek alapján arra a következtetésre jutunk, hogy a taps – úgy táncban, mint más rituális és profán kontextusban – egyedüli, többféle jelentéssel és nyilvánvaló szimbolizmussal felruházott mozdulatkomplexum, amelynek jelentése nem univerzális. Kapcsolata a nyelvvel, a beszéddel, valamint a nem verbális kommunikációval sajátos kézgesztus-rendszert jelent. A taps azonban nem pusztán testbeszéd, holott az is lehet, és nem a beszédgesztus a fő jellemzője, habár bizonyos beszédek-nél (hangsúlyozás, figyelemfelkeltés stb.) szerepelhet. Az itt bemutatott történeti és etnográfiai példák csak illusztrálják, ám semmiképpen sem ölelik fel azt a kulturális változatosságot, amit a taps jelent. Az eddig ismert kevés elemzés miatt még sok feladat vár a kutatókra, akik a tapsot és hasonló komplex kézgesztusokat elemezni, összehasonlítani szeretnék. A tapsolás sajátos funkcióján túl (hanghatás) a mozdulatnak további alkotóelemeit is figyelembe kell majd venni: időzítés (meddig tart), térbeli forma, intenzitás (milyen erősségű), dinamika és tempó (lassú, gyors) és ritmika (szabályozott, szabálytalan). Ezen kívül a karok-kezek plasztikai fokoza-tait, azaz a törzstől milyen irányban és fokban távolodnak el, illetve azt, hogy a test mely részei vesznek részt aktívan a kézgesztus jelentésének alakításában. Nyilvánvaló az, hogy nemcsak a rituális-profán kontextus, hanem a státusz, a nemiség és a kor is szerepet játszik a tapsolás kivitelezésében. Másképpen tapsolnak a társadalmi hierarchiában egyes személyek, ahogyan másként a nők, a férfiak és a gyerekek is; a férfias taps hangos és puffanó, a nőies visszafogottabb és inkább csattanó. Az egyéni, páros és csoportos tapsra, a hosszabb ideig tartó tapsolásra ismét más (kulturális) szabályok, kódok vonatkoznak. Politikai beszédek, előadások, koncertek tapsolását úgyszintén előírás (protokoll) és izlés szabályozza, így a kontextustól függően lehet a tetszésnyilvánítás vagy ellenkezőleg, a negatív vélemény kifejezése. A táncban használt kézgesztusok, így a taps is, a tánc motívikus elemeinek szerves részét képezik, melyek más mozdulatelemekkel együtt nyerhetnek teljesebb kifejező értelmet; ebben a nagyobb kontextusban fedhető fel a taps és a táncmotívumok együttes jelentése, a táncban betöltött funkciójuk, amelynek értelmezése és összehasonlító vizsgálata a jövő feladatai közé tartozik. „Valete et plaudite!”<sup>96</sup>

<sup>95</sup> McNeill ennél erősebben fogalmaz, szerinte az emberré válás folyamatában a gesztusoknak elsőrangú szerepe volt, ami segítette a nyelv kialakulásában is. McNEILL 2005: 20.

<sup>96</sup> Az ókori római darabok végén hangzott el a mondat, amely magyarul így hangzik: *Ég veletek!*

## Irodalom

AGWUELLE, Augustine

2014 A Repertoire of Yoruba Hand and Face Gestures. *Gestures* Vol. 14. No. 1. pp. 70–96.

ALDRETE, Gregory S.

1999 *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

APO, Satu – NENOLA, Aili – STARK-AROLA, Laura

1998 *Gender and Folklore: Perspectives on Finnish and Karelian Culture*. Vol. 4. Studia Fennica. Helsinki: Finnish Literature Society.

ARMSTRONG, Alice

1998 *Culture and Choice: Lessons from Survivors of Gender Violence in Zimbabwe*. Borrowdale, Harare: Violence Against Women in Zimbabwe Research Project.

BELÉNYESY Márta

1958 *Kultúra és tánc a bukovinai székelyeknél*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

BIRDWHISTELL, Ray L.

1970 *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

BLUM, Susan D.

2007 *Lies that Bind: Chine Thruth, Other Truths*. Lanham: Rowman and Littlefield.

BOND, Alvan

1828 *Memoir of the Rev. Pliny Fisk A. M. Late Missionary to Palestine*. Boston: Crocker and Brewster.

BRODSKY, Warren – SULKIN, Idit

2011 Handclapping Songs: A Spontaneous Platform for Child Development among 5-10-year-old Children. *Early Child Development and Care* Vol. 181. No. 8. pp. 1111–1136.

BULL, Peter

2016 Claps and Claptrap: The Analysis of Speaker-audience Interaction in Political Speeches. *Journal of Social and Political Psychology* Vol. 4. No. 1. pp. 473–492.

CHAN, H. Y. – JI, Y-W. – CHAN, C. L. W.

2017 Achieving Dynamic Balancing: Application of Daoist Principles into Social Work Practice. In CRISP, Beth R. (ed.): *The Routledge Handbook of Religion, Spirituality and Social Work*. London: Routledge. pp. 90–99.

---

*tapsojlatok!* Terentius és Plautus vígjátékainak utolsó sora is volt egyben, néha egyszerűen csak így: *tapsojlatok (plaudite)*.

- CULIN, Stewart  
1899 Hawaiian Games. *American Anthropologist* Vol. 1. No. 2. pp. 201–247.
- CURTIS, Edward J.  
1924 *The North American Indian*. Vol. 13. Norwood: The Plimpton Press.
- CZUCZOR Gergely – FOGARASI János  
1874 *A magyar nyelv szótára*. 6. köt. Budapest: Athenaeum.
- DAVID, Ann R.  
2010 Negotiating Identity: Dance and Religion in British Hindu Communities. In CHAKRAVORTY, P. – GUPTA, N. (eds.): *Dance Matters: Performing India on Local and Global Stages*. New Delhi: Routledge. pp. 89–107.
- DOLMETSCH, Mabel  
1975 (1954) *Dances of Spain and Italy from 1400–1600*. New York: Da Capo Press.  
1976 (1949) *Dances of England and France, 1450–1600*. New York: Da Capo Press.
- DREYFUS, Georges B. J.  
2003 *The Sound of Two Hands Clapping*. Berkeley: University of California Press.
- DUNHAM, Katherine  
1994 *Island Possessed*. Chicago: The University of Chicago Press.
- FANTHAM, Elaine  
2002 Orator and/et Actor. In EASTELING, P. – HALL, E. (eds.): *Greek and Roman Actors*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 362–376.
- FAY, J. M.  
1989 Hand-clapping in Western Lowland Gorillas (*Gorilla gorilla gorilla*). *Mammalia* Vol. 53. pp. 457–458.
- FEIERABEND, John M.  
1999 *The Book of Tapping & Clapping*. Chicago: GIA Publications.
- FITZPATRICK, Paula – SCHMIDT, R. C. – LOCKMAN, Jeffrey J.  
1996 Dynamical Patterns in the Development of Clapping. *Child Development* Vol. 67. No. 6. pp. 2691–2708.
- FLETCHER, Neville H.  
2013 Shock-waves and the Sound of a Hand-clap – A Simple Model. *Acoustics Australia* Vol. 41. No. 2. pp. 165–168.
- FOX, Nili S.  
1995 Clapping Hands as a Gesture of Anguish and Anger in Mesopotamia and in Israel. *Journal of the Ancient Near Eastern Society* Vol. 23. No. 1. pp. 49–60.
- FÜGEDI János – VAVRINECZ András (szerk.)  
2013 *Régi magyar táncstílus – Az ugrós*. Budapest: L'Harmattan, MTA BTK Zenetudományi Intézet.

GARLAKE, P. S.

1987 Themes in the Prehistoric Art of Zimbabwe. *World Archeology* Vol. 19. No. 2. pp. 178–183.

GASTON, Anne-Marie – GASTON, Tony

2014 Dance as a way of Being Religious. In BROWN, F. B. (ed.): *The Oxford Handbook of Religion and the Arts*. Oxford: Oxford University Press. pp. 182–202.

GEORGINA, Mary Dianna

2007 *Performing Selves: The Semiotics of Selfhood in Samoan Dance*. Phd dissertation. Manuscript. Washington: Washington State University. Elérhető: [http://www.dissertations.wsu.edu/dissertations/spring2007/d\\_georgina\\_050307.pdf](http://www.dissertations.wsu.edu/dissertations/spring2007/d_georgina_050307.pdf); utolsó letöltés: 2018. 12. 18.

GRAF, Fritz

1991 Gestures and Conventions: The Gestures of Roman Actors and Orators. In BREMMER, Jan – ROODENBURG, Herman (eds.): *A Cultural History of Gesture*. Ithaca: Cornell University Press. pp. 36–59.

HARRIS, Max

2011 *Sacred Folly: A New History of the Feast of Fools*. Ithaca: Cornell University Press.

HOLTOM, D. C.

1996 *Japanese Enthronement Ceremonies: With an Account of the Imperial Regalia*. Vol. 2. Oxon: Routledge.

HOPKINS, William D. et al.

2012 Handedness for Manual Gestures in Great Apes: A Meta-analysis. In PIKA, Simon – LIEBAL, Katja (eds.): *Developments in Primate Gesture Research. Gesture Studies* 6. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. pp. 93–112.

HUNTER, Justin R.

2016 *Vitalizing Traditions: Ainu Music and Dance and the Discourse of Indigeneity*. Phd dissertation. University of Hawai'i. Ann Arbor: ProQuest LLC. Elérhető: [https://www.academia.edu/26308365/Vitalizing\\_Traditions\\_Ainu\\_Music\\_and\\_Dance\\_and\\_the\\_Discourse\\_of\\_Indigeneity](https://www.academia.edu/26308365/Vitalizing_Traditions_Ainu_Music_and_Dance_and_the_Discourse_of_Indigeneity); utolsó letöltés: 2018. 12. 19.

IGAZ Mária

1956 Mezőcsát rövid néprajza. In SZ. SZENTPÁL Mária (szerk.): *Dél-Borsodi táncok. Aprózó. László Bencsik Sándor gyűjtése, összeállítása és koreográfiája*. Budapest: Művelt Nép. 5–20.

KARTOMI, Margaret J.

2013 The *Saman* Gayo Lues Sitting Song-dance and its Recognition as an Item of Intangible Cultural Heritage. In NILES, Don – HARRISON, Klisala (eds.): *Yearbook of Traditional Music* Vol. 45. pp. 97–124.

KATZ, Ruth

1973 The Egalitarian Waltz. *Comparative Studies in Society and History* Vol. 15. No. 3. pp. 368–377.

KOTLINKSA-TOMA, Agnieszka

2014 *Hellenistic Tragedy: Texts, Translations and a Critical Survey*. New York: Bloomsbury.

KÜRTI László

2015a Kulcsadatközlő-probléma az antropológiában: Kalotaszegi legények és élmények. In JAKAB Albert Zsolt – KÍNDÁ István (szerk.): *Aranykapu: Tanulmányok Pózsöny Ferenc tiszteletére*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság. 807–826.

2015b Korporealitás és a maskulin tánc. In BAKOS Áron – KESZEG Vilmos (szerk.): *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 23*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság. 211–244.

LABARRE, Weston

1964 Paralinguistics, Kinesics, and Cultural Anthropology. In SEBEOK, Thomas (ed.): *Approaches to Semiotics*. The Hague: Mouton. pp. 221–229.

LAJTHA László – GÖNYEY Sándor

1937 Tánc. In CZAKÓ Elemér (szerk.): *A magyarság néprajza IV*. Budapest: Királyi Egyetemi Nyomda. 85–149.

LAWLER, Lillian B.

1940 The Dance of the πνακίδες. In HADZSITS, George Depue (ed.): *Transactions and Proceedings of the American Philological Association 71*. Pennsylvania: American Philological Association. pp. 230–238.

LÁNYI Gusztáv – MARTIN György – PESOVÁR Ernő

1983 *A körverbunk*. Budapest: Zeneműkiadó.

LÁSZLÓ BENCsik Sándor

1996 Múltba idéző visszapillantás fél évszázad távolából. In MÉSZÖLY Gábor (szerk.): *A legendás Honvéd Együttes igaz története három fejezetben, 1949–1999*. Budapest: Honvéd Együttes Kiadása. 76–78.

LEXOVÁ, Irena

2000 *Ancient Egyptian Dances*. Mineola: Dover.

MANN, Richard et al.

2013 The dynamics of audience applause. *Journal of the Royal Society Interface* Vol. 10. No. 85. pp. 1–7.

MARSHALL, Lorna J.

1999 *Nyae Nyae !Kung Beliefs and Rites*. Cambridge: Harvard University Press.

MARTIN György

1955 *Bag táncai és táncélete*. Budapest: Művelt Nép.

- 2004 Mátyás István *Mundruc. Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata*. Budapest: Mezőgazda Kiadó, ZTI.
- MATSUDAIRA, Susumu  
1984 Hiiki Renchu (Theater Fan Clubs) in Osaka in the Early Nineteenth-century. *Modern Asian Studies* Vol. 18. No. 4. pp. 699–709.
- MAUSS, Marcel  
2013 The Pre-eminence of the Right Hand: A Study of Religious Polarity. *HALL: Journal of Ethnographic Theory* Vol. 3. No. 2. pp. 335–357.
- MCNEILL, David  
1992 *Hand and Mind: What Gestures Reveal about Thought*. Chicago: University of Chicago Press.  
2005 *Gesture and Thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- MITTELBERG, Irene – EVOLA, Vito  
2014 Iconic and Representational Gestures. In MÜLLER, Cornelia et al. (eds.): *Body – Language – Communication*. Vol. 2. Berlin: Walter de Gruyter. pp. 1732–1746.
- MOLNÁR István  
1947 *Magyar táncgyománnyok*. Budapest: Magyar Élet.
- NABUHIKO, Chiro  
2008 The Music of the Ainu. In MCQUEEN TOKITA, Alison – HUGHES, David W. (eds.): *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*. Aldershot: Ashgate. pp. 323–344.
- NAEREBOUT, Frederick G.  
1997 *Attractive Performances. Ancient Greek Dance: Three Preliminary Studies*. Amsterdam: Gieben.
- NARANJO, Francisco Javier Romero  
2013 Science & Art of Body Percussion: a review. *Journal of Human Sport and Exercise* Vol. 8. No. 2. pp. 442–457.
- NEEDHAM, Rodney  
1981 *Circumstantial Deliveries*. Berkeley: University of California Press.
- NELSON, David  
2000 Karnatak Tala. In ARNOLD, Alison (ed.): *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 5. South Asia*. New York: Garland Publishing Inc. pp. 138–161.
- NÉDA Zoltán et al.  
2000 Self-organizing Processes: The Sound of Many Hands Clapping. *Nature* 403. pp. 849–850.
- NÉDA Zoltán – NIKITIN, Alexander – VICSEK Tamás  
2003 Synchronization of Two-mode Stochastic Oscillators: A New Model for Rhythmic Applause and Much More. *Physica A*. Vol. 321. No. 1–2. pp. 238–247.



NÖTH, Winfred

1995 *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

PETŐ József

1941 Debreceni népryelvi szövegmutatvány. In BÁRCZI Géza – SZABÓ T. Attila (szerk.): *Magyar Népryelv 3*. Debrecen, Kolozsvár: A Debreceni Tisza István Tudományegyetem Magyar Népryelvkutató Intézete. 351–352.

POGGI, Isabella

2008 Dimensions of Gestures. *Gestures* Vol. 8. No. 1. pp. 45–61.

2014 Gestures and Body Language in Southern Europe: Italy. In MÜLLER, Cornelia et al. (eds.): *Body – Language – Communication*. Vol. 2. Berlin: Walter de Gruyter. pp. 1240–1253.

POHREN, D. E.

2005 *The Art of Flamenco*. Westport: The Bold Strummer.

REIS, Joao José

2003 *Death is a Festival: Funeral Rites and Rebellion in Nineteenth-century Brazil*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

REPP, Bruno H.

1986 The Sound of Two Hands Clapping: An Explanatory Study. *Journal of the Accoustical Society of America* Vol. 81. No. 4. pp. 1100–1110.

REYNOLDS, Dwight F.

1995 *Heroic Poets, Poetic Heroes: The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition*. Ithaca: Cornell University Press.

ROBERTS, A. I. et al.

2012 A Structure-based Repertoire of Manual Gestures in Wild Chimpanzees: Statistical Analyses of a Graded Communication System. *Evolution and Human Behavior* Vol. 33. No. 5. pp. 578–589.

SCHRODT, Barbara

1981 Sports of the Byzantine Empire. *Journal of Sport History* Vol. 8. No. 3. pp. 40–59.

SCOTT, Catriona Mairi

2005 *The Scottish Highland dancing tradition*. Phd dissertation. Manuscript. Department of Celtic and Scottish Studies, The University of Edinburgh.

SHENNAN, Jennifer

1981 Approaches to the Study of Dance in Oceania: Is the Dancer Carrying an Umbrella or Not? *The Journal of the Polynesian Society* Vol. 90. No. 2. pp. 193–208.

STEVENS, John

1986 *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350*. Cambridge: Cambridge University Press.

SZENTPÁL Olga

1961 A magyar néptánc formai elemzése. *Ethnographia* 72. évf. 1. sz. 3–55.

- TANGEBERG-GRISCHINT, Maya  
2011 *The Techniques of Gesture Language*. Acta Scenica 25. Helsinki: The Theatre Academy of Helsinki.
- THOMSON, Michael – MURPHY, Kennedy – LUKEMAN, Ryan  
2018 Groups Clapping in Unison Undergo Size-dependent Error-induced Frequency Increase. *Scientific Reports* 8. Article number: 808. Elérhető: <https://www.nature.com/articles/s41598-017-18539-9>; utolsó letöltés: 2018. 12. 18.
- TONER, Jerry  
2009 *Popular Culture in Ancient Rome*. Cambridge: Polity.
- VOGT, Evon  
1977 On the Symbolic Meaning of Percussion in Zinacanteco Ritual. *Journal of Anthropological Research* Vol. 33. No. 3. pp. 231–244.
- WALIA, Aarohi  
2008 *Folk Dances of Punjab*. Chandigarh: Unistar Books.
- WALLER, Steven J.  
2002 Rock Art Acoustic in the Past, Present and Future. In WHITEHEAD, P. W. – L. LOENDORF, L. (eds.): *1999 IRAC Proceedings*. Vol. 2. Tucson: American Rock Art Research Association. pp. 11–20.
- WELLBERGEN, van Herwin – RUTTKAY, Zsófia  
2007 On the Parametrization of Clapping. In: SALES DIAS, Miguel et al. (eds.): *Gesture-Based Human-Computer Interaction and Simulation. 7th International Gesture Workshop*. Lisbon: Springer. pp. 36–47.
- WELSH, Kariamü  
2010 *African Dance*. New York: Chelsea Publishing.
- ZÁICZ Gábor (szerk.)  
2006 *Etimológiai szótár*. Budapest: TINTA Könyvkiadó.

### Internetes források

#### A ZSOLTÁROK KÖNYVE

- [é.n.] A zsoltárok könyve. 47. zsoltár. *Szentiras.hu*. Elérhető: <https://szentiras.hu/UF/Zsolt47>; utolsó letöltés: 2019. 11. 06.

#### ÉZAKIEL PRÓFÉTA KÖNYVE

- [é.n.] Ézakiel próféta könyve. Fej. 25: 6. *Automatizálási es Infokommunikációs Intézet, Miskolci Egyetem*. Elérhető: <http://mazsola.iit.uni-miskolc.hu/biblia/o/ezek/chap025.html>; utolsó letöltés: 2018. 12. 19.

#### FISCHER, Rabbi Elli

- 2016 Clapping and Dancing. *Peninei Halakha*. Elérhető: <http://ph.yhb.org.il/en/01-22-18/>; utolsó letöltés: 2018. 12. 19.

GOPAL, Anand

2012 Clapping One's Way to Health. *webindia123*. Elérhető: <https://news.webindia123.com/news/articles/India/20120827/2051711.html>; utolsó letöltés: 2018. 12. 18.

HADHÁZY Ilona – KÜRTI László

2018 (1984) Nagykapus. Legényes. *facebook*. Elérhető: <https://www.facebook.com/laszlo.kurti.31/videos/2011281235795161>; utolsó letöltés: 2019. 08. 07.

KÖNCZEI Csilla – KÜRTI László

2018 (1984) Küüllődombó. Pontozó. Csárdás. *facebook*. Elérhető: <https://www.facebook.com/laszlo.kurti.31/videos/2011258805797404/>; utolsó letöltés: 2019. 08. 07.

PHRO, Preston

2015 The Deceiving Cat: Sumo Wrestler Wins Match Using »Cute« Technique, but Some are not Happy. *Soranews24*. Elérhető: <https://en.rocketnews24.com/2015/11/24/the-deceiving-cat-sumo-wrestler-wins-with-a-cute-technique-but-not-everyones-happy-about-it/>; utolsó letöltés: 2018. 12. 16.

SHARMA, Bhakti Paun

2016 10 Health Benefits of Clapping that Will Surprise You. *TheHealthSite.com*. Elérhető: <http://www.thehealthsite.com/diseases-conditions/health-benefits-of-clapping-bs0816/>; utolsó letöltés: 2018. 12. 18.

SHIMAZU, Norifumi

2006 Hakushu. *Encyclopedia of Shinto*. Elérhető: <http://eos.kokugakuin.ac.jp/modules/xwords/entry.php?entryID=800>; utolsó letöltés: 2018. 12. 15.

[sz.n.]

2015 Flamenco Dance Technique. *Flamenco bites*. Elérhető: <https://flamencobites.com/main/flamenco-dance-technique-palmas>; utolsó letöltés: 2019. 12. 21.

### Archívumi forrás

*MTA BTK Zenetudományi Intézet Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archívum*

### Filmtár

Ft. 693. (Tordaszentlászló, 1969).

## Gestus and Gustus – The Culture of Clapping

One of the most common forms of hand and arm gestures is clapping, however, researchers of dance and movement culture have not paid due attention to its analysis. What is clapping exactly, and why is it such a special movement type worth to discuss? Hitting two palms together makes body music in a similar way as snapping, finger popping and stamping produces a simple sound. Clapping produced with hands is actually a body instrument

or, more precisely, a percussive body instrument, which is a primordial accompaniment to rites and dances along with singing, a *complex gesture* which is present in social events due to various communications. In this paper, I analyze the presence of clapping in ritual and everyday situations, and also the role it plays in dance.

A MOZGÁS THE MYSTERY  
MISZTÉRIUMA OF MOVEMENT

Tanulmányok Studies in Honor  
Fügedi János tiszteletére of János Fügedi

Szerkesztők Editors

*Pál-Kovács Dóra és Szőnyi Vivien*

L'Harmattan

A kötet megjelenését támogatta a Nemzeti Kulturális Alap.



A szerkesztők munkáját az NKFIH K 124270 számú pályázata támogatta.

Fordító / Translation

*Mészáros Tímea*

Nyelvi lektor / Language Proofreader

*Pál-Kovács Sándor*

© Szerkesztők és szerzők, 2020

© L'Harmattan Kiadó, 2020

ISBN 978-963-414-680-3

A kiadásért felel a L'Harmattan Kiadó igazgatója.

A kiadó kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménnyel megvásárolhatók:

L'Harmattan Könyvesbolt

1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.

Tel.: (36) 1-267-5979

[www.harmattan.hu](http://www.harmattan.hu), [webshop.harmattan.hu](http://webshop.harmattan.hu)

L'Harmattan France

7 rue de l'École Polytechnique

75005 Paris

T.: 33.1.40.46.79.20

L'Harmattan Italia SLR

Via Bava, 37

10124 Torino–Italia

T./F.: 011.817.13.88

Tördelte: Csernák Krisztina

A borítóterv Ujvary Jenő munkája.

A nyomdai munkákat a Prime Rate Kft. végezte,

felelős vezető: Tomcsányi Péter.