

BUDAPEST KORTÁRSTÁNC FŐISKOLA

Táncművész BA

Szakdolgozat

**A LEGÉNYES, A KARIKÁZÓ, A MOLDVAI, MEG A  
KORTÁRSTÁNC**

Amiért, ahogyan és amire a néptáncot használom

Szász Zsófia

2020

Témavezető: Berger Gyula

## TARTALOM

Bevezető.....	2
A Táncház.....	5
Budapest Kortárstánc Főiskola hatásai.....	8
Mi az a HB?.....	8
Néptáncórák a Budapest Kortárstánc Főiskolán.....	9
A Legényes Projekt.....	10
<i>Zenebona</i> .....	11
Néhány férfitáncról zeneiségüket, funkciójukat tekintve.....	12
Inspiráció – Mit értek reflectánc alatt?.....	15
A moldvai tánc és a táncházás előélet hatása az etűdre: moldvai tánc struktúrája és a táncházás tanulás szemszögéből.....	16
<i>Körködő</i> .....	17
A kalotaszegi legényesről, Mátyás István Mundruc tánca.....	17
A darabról.....	19
A moldvai tánc és a táncházás előélet hatása a darabra: a közösség és az együtt dolgozás szemszögéből.....	22
<i>Nőszírom</i> .....	23
A karikázó.....	23
A darabról.....	24
A moldvai tánc és a táncházás előélet hatása a darabra: a körtánc funkciói, működtetése.....	29
Összegzés.....	32
Forrásmegjelölés, Irodalomjegyzék.....	34

## Bevezető

Már édesanyám hasában is táncházba jártam, és népzeneét hallgattam. Egész életemet végigkíséri tehát a néptánc, meghatároz engem. Édesanyám<sup>1</sup> tánctanár, néptáncos volt, édesapám<sup>2</sup> népzeneész, mind a ketten erdélyi – magyar/román/cigány táncokkal, zenével foglalkoztak. Majdnem minden estémet valamelyik táncházat figyelve töltöttem (amíg nem lettem elég idős, hogy egyedül otthon maradjak). Egyik alkalommal (körülbelül hat éves lehettem) két táncházat tartottak egyszerre két külön szobában. Amire mentünk az erdélyi vonós táncház volt. A másikat pedig akkor fedeztem fel, ugyanis a szüleim nem ezzel a tánccal foglalkoztak, a moldvai táncház. Az első önálló döntésem emléke az, hogy ebbe a terembe mentem. Azon az estén szerettem bele a moldvai táncba s attól kezdve jártam magam miatt táncházba. A moldvai körtánc<sup>3</sup> a néptáncon belül is az, amit, mióta az eszemet tudom, táncolok; Ez azt jelenti, hogy már nem válik külön tőlem, amikor ezt táncolom, nem kell semmin gondolkodnom, és nem is emlékszem azokra az időkre, mikor még nem tudtam, hogyan járják. Amit az évek során még tanultam, azt mind beletáncolom ebbe a táncba, és amit csinálok, abban mind benne van ez a tánc, és a vele járó minták. Érdekes, hogy egyik munkámnak sem a moldvai tánc a témája vagy nyelvezete, mégis engem ez formált legerőteljesebben.

Dolgozatomban három munkámat fogom leírni és elemezni. Egyet, amit én táncoltam és én koreografáltam (*Zenebona*), egyet, aminek Bitó Katalin osztálytársam volt a koreográfusa és gazdája, de én is táncoltam benne (*Körködő*), és egyet, amit teljes mértékben kívülről koreografáltam (*Nőszírom*). Mind a három munkát valamilyen módon a néptánc inspirálta. Tartalmukat összevetem táncvárosi tapasztalataimmal nem csak motivikailag, hanem a népi kultúrát is figyelembe véve, alátámasztva néptáncutatók elemzéseivel. Ezekkel bemutatva, hogyan használtam és használom a néptáncot. Azt hiszem, ezt a lépést kell

---

<sup>1</sup> Redő Júlia (Budapest, 1968 július 1-): A Háromszék Állami Népi Együttes, a Budapest Főváros Bartók Táncegyüttes és a Téka Kamara táncosa volt. Az első táncvárosi mozgalmi néptáncutatók közé tartozott tanított: a Molnár utcai táncházban, az Aranytíz Kultúrközpontban, rengeteg néptáncutatóban, Erdélyben, Olaszországban, Lengyelországban, Franciaországban, Németországban, Svájcban és Amerikában.

<sup>2</sup> Szász József Árpád (Korond, 1970 november 22-): az Üszitűri zenekar egy alapító tagja, brácsása, cimbalmosa

<sup>3</sup> A moldvai tánc körtánc, vagy körben járt páros tánc. Az alapja mindig egy egyszerű lépésegység, amit a közösség kb. öt percig ismételtet repetitív dallamú egyre gyorsuló élő zenére. A zenekar általában dobosból, kobzából, valamilyen furulyából, vagy prímásból, eredetileg csak furulyából (szültüsből) és esetleg kobzából épült fel.

megtennem, hogy tudatosabb táncos, alkotó és instruktor lehessenek. Hogy miért gondolom ezt így, három példával vázolom:

Az első példa a tudatos instruktorra: a *Nőszírom* koreografálása alatt megkértem az egyik lányt, hogy forgás közben ne kapja a fejét, és forogjon sarkon. Megtanulta a sarkon forgást, de azt mondta, hogy neki a fejkapás kell, hogy ne szédüljön. Megkérdeztem a többieket, szerintük nagy-e a különbség fejkapás és nem fejkapás között, amire ők azt mondták, nem. Ráhagytam, és később nem tudtam megmagyarázni, mi a bajom a forgással, mitől nem olyan, amelyet én akarok. Ott akkor pedig azért nem álltam ki mellette, mert nem voltam elég tudatos abban, hogy miért olyan fontos nekem, azon túl, hogy emlékszem, hogy egyszer rácsodálkoztam, a néptáncosok nem kapják a fejüket. Most már felismerem, hogy míg a fejkapással végzett forgásban egy piros lézerefényt kergető macskát látok, aki mindig ugyanoda jut ki, ahonnan indult, addig a test frontirányával folyamatos összhangban lévő fejtartás előre néző forgó nő képe a végtelenséget, az egyensúlyt, nyugodtságot és a magabiztosságot sugározza (természetesen, az adott kontextusban). Ha, csak a tánctechnikát vesszük figyelembe, az első például balettre vagy a versenytánra, egy úri közegre emlékeztet, a második pedig az elmerülést vagy paraszti egyszerűséget idézi meg, megőrizve a magyar néptánc stílusát.

A második példa a tudatosabb táncosra: Egy hétig kocsmárosként dolgoztam egy csángó táborban a nyáron. A harmadik nap körül vettem észre, hogy a vállam a szokottnál jobban fel van húzva és ökölbe tett kézzel szolgálom ki a vendégeket. Ilyen hamar észrevétlenül rám ragadt az a tartás, amit a helyi emberek hordoztak.<sup>4</sup> Ami ilyen erősen hat a tartásomra, azt nem hagyhatom figyelmen kívül, mert elhatalmasodik felettem. Már csak azért sem, mert a tartásom a táncom alapjául szolgál. Ebben a példában az is fontos, hogy ha már tudatossá válok arra, mi mennyire hat rám, akkor eldönthetem, mit kezdek a hatással: választhatom, hogy nem engedem működni, vagy kihangsúlyozom.

---

<sup>4</sup> A helyi emberek alatt itt, a tábor lakóit értem (Magyarország több falvából, Budapestről, Gyimesből, Moldvából jött moldvai gyimesi tánc zenekultúra kedvelők és művelők.) Legfőképpen azokat, akik gyimesi, moldvai adatközlők, parasztok, zenészek, fiatalok. Nem találtam egyelőre olyan írást, ami az ő tartásukkal foglalkozna. De könnyen észrevehetően más. Nem tudom, a munka miatt van-e, vagy a tánc miatt. Vagy ha tánc miatt, akkor a munka miatt olyan-e a tánc. Annyi biztos, hogy ha felveszek egy viseletet, rögtön más lesz a tartásom nekem is. A gyimesi viselet például feszes szoknya, kemény tartású ing, rögtön kiegyenesít tánc közben, de utána sokkal több helye van a vállamnak befele rogni az ing alatt, míg a lábamat, értelemszerűen, feszesen egymás mellett kell tartanom. A cigány viselet pedig éppen csak a csípőmön fog meg, mindenhol máshol laza maradok, sokszor van rajta egy zseb is (szotyola/napraforgómag tartónak), amitől még könnyebben lazán összegörnyedek, hogy beletegyem a kezemet a zsebbe.

A *Zenebona* című szülő etűdömben pedig, mint alkotó kellett volna tudatosabb lennem. Az ötlet a darabhoz tulajdonképpen a legényes táncokból inspirálódhatott, ezt azonban nem ismertem fel, így a mozgásnyelv felszínesebb, szegényesebb maradt, mint lehetett volna.

Mindhárom projektről és az azokat legközvetlenebbül körülvevő hatásokról írni fogok, az összefüggés az, ahogy most táncolok. Mindegyikből mást tanultam, és mindegyikben más tudásból indultam ki, de mindegyik ugyanolyan fontos a mostani énem tudatos kortárstánc alkotóvá válásához.

## A Táncház

*„A szabadság ott kezdődik, amikor valaki megtanul egy nyelvet, és azon szabadon tud beszélni” (Sebő Ferenc)<sup>5</sup>*

A táncházmozgalom történetét többek között Kovács László dolgozta fel *Táncház-történelem* című filmjében, a táncházmozgalom legkorábbi filmdokumentumait felhasználva. Ez a mű, és más táncházokban ismert történetek szolgálnak legfőbb forrásként a következő összefoglalóhoz:

Az első táncház 1972. május hatodikán szervezték Magyarországon a Liszt Ferenc téren.<sup>6</sup> Maga a táncház kifejezés a széki táncos mulatságokból származik. Már ismert volt a Bartók Béla által újra elevenített és formált népzene, és használták a néptáncot is színpadon, de művies, stilizált formákban. Martin György<sup>7</sup> biztatására és segítségével Sebő Ferenc<sup>8</sup> és Halmos Béla<sup>9</sup> indultak újra felfedezni az autentikus régi magyar kultúrát, megtanulni a határon túli magyarság még sok kis faluban őrzött zenéit és táncait. Először a színpadon voltak láthatóak Magyarországon ezek a táncok, majd lassan a szórakozás egyik formájává váltak. Az első három rendszeres táncház helyszín a Kassák klubban, az R-klubban és az FMH-ban (Fővárosi Művelődési Ház) volt. A táncházak megalakulása után, (1983-ban) létrejöttek a táncház táborkok is, ahol a hagyományőrző tánctanulás, táncolás, szórakozás, kézműveskedés és természetközeli életmód is fontos szerepet játszott. Már harminckilenc éve kerül évente megrendezésre a Táncháztalálkozó, amire a világ minden tájáról érkeznek résztvevők és előadók is.

Menetét tekintve kétféle táncház létezik. Az egyik tanítással kezdődik, később pedig, amikor már elkezdődik a mulatság, ha valaki nem tudja a táncot, a háttérben tanulhatja tovább (ezt

---

<sup>5</sup> Kovács László: *Táncház-történelem*, TV2, 1973, 19:36 <https://www.youtube.com/watch?v=ClwuIT9W6Ts> (Letöltési idő: 2020.05.05)

<sup>6</sup> Jávorsky Béla Szilárd: *Így indult a magyar táncházmozgalom*, recorder.blog.hu, 2019.10.30, [https://recorder.blog.hu/2019/10/30/igy\\_indult\\_a\\_magyar\\_tanchazmozgalom](https://recorder.blog.hu/2019/10/30/igy_indult_a_magyar_tanchazmozgalom) (Letöltési idő: 2020.04.30).

<sup>7</sup> Martin György (beceneve: Tinka) [Erkel-díjas](#) magyar tánc-történész, néprajzkutató, zenefolklorista, a nemzetközi rangú magyar tánc kutatás megteremtője.

<sup>8</sup> Sebő Ferenc a [Nemzet Művésze](#) címmel kitüntetett, [Kossuth-díjas](#) énekes, [gitaros](#), [tekerőlantos](#), [dalszerző](#), népzene kutató. A [Sebő Együttes](#) vezetője.

<sup>9</sup> Halmos Béla magyar [Széchenyi-díjas](#) népzeneész, népzene kutató, hegedűtanár. A [Sebő Együttes](#) másik alapító tagja. Ő indította el a Táncház Archivum szervezését, aminek később vezetőjeként dolgozott. Kiemelkedő szerepe volt abban, hogy 2011 novemberében a magyar táncház módszer fölkerült az [UNESCO](#) szellemi kulturális örökség listájára.

kultúrházakban szervezik legtöbbször). A másik az úgynevezett folkkocsmák, (legtöbbször kocsmákban szervezik) itt nincs tanítás, szűk helyen vagyunk, és sokszor a táncos, mulatozó kéri a zenészt, mit húzzon. Anyukám mesélte el, hogyan alakult ki ez utóbbi forma: a Belvárosi Ifjúsági Házban, a Molnár utcában volt tánc ház, Ötvös Györgyi volt a népművelő, anyukám és György Károly a tánctanárok. Sokan voltak a tánc házban, sokan inkább mulatni, énekelni jöttek, mint a tánctanításért. Ezért Györgyi és Károly kitalálták, hogy legyen a büfé mellett az emeleten egy másik megfogadott zenekar tíz-tizenegy órától. A tánc ház csak tizenkettőig tartott, aki akart utána még kettőig mulathatott a folkkocsmában, ahogy Györgyi elnevezte. A tánc házban mindig a Kalamajka együttes zenélt, fent minden héten más zenekar volt megfogadva, sokszor falusi zenészek, Erdélyből, Felvidékről.

Azóta már sok más nemzetiségű tánc ház is rendeznek Magyarországon és világszerte például: ír, zsidó, görög, balkáni, és így tovább, de a szakdolgozatomban én csak a magyar tánc házzal foglalkozok. Saját tánc ház tapasztalataimat, a Fonó Budai Zeneház, az Ötvös 10 Közösségi és Kulturális Színtér, a Marczibányi Téri Művelődési Központ, az Aranytíz Kultúrház, a Rácskert és a Sárospataki Serketánc tábor határozzák meg legközvetlenebbül, ugyanis ezeken a helyeken töltöttem a legtöbb időt. Azon kívül, hogy hol rendezik a tánc házát, fontos különbözőség, hogy milyen tánc házról beszélünk. „Vonós”<sup>10</sup> vagy csángó moldvai, gyimesi ez a két stílus van általában teljesen elkülönítve egymástól. Vonós tánc házakban főképp páros táncokkal és férfítáncokkal, erdélyi-magyar, erdélyi-román, cigány, esetleg magyarországi táncokat, akár felváltva járnak, húznak. Jellemző, hogy egy-egy zenekarnak van egy profilja, azt tekintve, milyen tájegységek zenéjét húzza jól, így megvan a maguk közönsége. Az is sokszor előfordulhat, hogy adatközlőt vagy egy adott tájegységről érkező zenekart hívnak tánc házba, és akkor ez határozza meg, pontosan milyen tánc házról beszélünk. A csángó tánc házakat Budapesten legtöbbször külön térben, sokszor külön alkalommal is rendezik, mint a „vonósat”, ezekben a tánc házakban sokszor csak moldvait néhol felváltva gyimesit is játszanak a zenészek. A vonós tánc házakra jellemző, hogy a tánc együttesek tagjai együtt mennek mulatni a laikus tánc házba járó emberek mellett, a csángóra ez nem jellemző. Mindkét esetben fontos a tánc rend, a táncok autentikus struktúrájának megtartása, a lépések ismerete. A vonós tánc házak közönsége törekszik az autentikus lépések és sorozatok hagyományhű követésére, a moldvai tánc házak szabadabban

---

<sup>10</sup> A nevét arról kapta, hogy a zenészek többségében vonós hangszereken játszanak. Mindazonáltal sokszor van cimbalom vagy tambura, harmonika, duda és más fúvós hangszerek is előfordulnak. A csángó tánc házakban leggyakrabban fúvós hangszerekkel, ütő hangszerekkel, mint a dob és az ütőgardon, hegedűvel, és kobozsal találkozunk.

kezelik azokat, saját díszítési módokat is használnak, de mindkét esetben egy autentikus alapról improvizált, hagyományhű zenére járt táncról beszélünk.

Könczöl Csaba gondolatait idézem a „Táncház-történelem” című filmből, mert mélyen egyetérték velem, azzal kapcsolatban, miért olyan fontos, szép és sikeres a táncmozgalom:

„A táncházak képesek egy olyan dolgot kielégíteni, amire sem a disco nem képes, sem a beatzene nem volt a hatvanas években. A fiatalok szórakozási igényét, táncolni vágyhatnékát összeegyeztetni azzal, hogy részt vehessenek a népi hagyományok ápolásában, és ebben aktív, ne pusztán passzív megfigyelői szerepet éljenek ki, hogy egy nem intézményes keretben tehessék mindezt, tehát ne kelljen zászlójukra húzniuk, egyetlen egy kizárólagos jelszót sem.”<sup>11</sup>

Nekem, mint alkotónak a legfontosabb rész ebből a kapcsolódás a népi hagyományokkal, politikai vonatkozások nélkül. Azért fontos ez annyira, mert itt felnyílik a lehetőség egy közös nyelv használatára. A néptáncban lévő mozdulatok spontán alakultak ki, valamilyen akkori énekműben (a múlt emberében). Az idő során minden lekopott róla, ami nem kellett, maradt a lényeg. Megtudni, hogy a múlt embere hogyan táncolt, az egy mély szintű kapcsolódás: olyan, amivel nem vagyok egyedül, mert ez egy általános én, hiszen csak az maradt meg, amit közösen továbbvittünk. Ennek az általános ének előhívása lesz a közös nyelv, vagyis néptánc maga. Ha ezt használom, az a célom, hogy megteremtsek egy közeget, amiben elő tud jönni az általános én, és a mostani egyéni személyiségünknek is van hely.

---

<sup>11</sup> Kovács László: Táncház-történelem, TV2, 1993, 30:12-30:54 <https://www.youtube.com/watch?v=C1wuIT9W6Ts> (Letöltési idő: 2020.05.05.).



## Budapest Kortárstánc Főiskola hatásai

### Mi az a HB?

Ez a dolgozat, a néptánc kultúra engem ért hatásaival foglalkozik, de persze rengeteg más hatás is ért engem útközben, amiket nem tudok teljesen elkülöníteni: ritmikus sport gimnasztika (hat évig), musical tánc (négy évig), pantomim (egy évig), és hogy színésznek tanultam szakgimnáziumban (négy évig). A legfrissebb hatás pedig a Budapest Kortárstánc Főiskola (BKTF). A kortárstánc, ami nem annyira a szabadságot, mintsem a testtudatosságot mutatta be nekem. Ezzel nyert értelmet szabadon improvizálni, vagy ennek következtében tudtam megérteni, mi mozgatja a táncomat. Ezzel vált a tánc a fejemben a fejlődés láthatóságának, bemutatásának lehetőségévé. A tánc önmagában és önmagáért kifejező eszközzé lett. Ez alatt azt értem, hogy pusztán a mozdulat történése, okok, külső viszonyulások nélkül is érdekelni kezdett. Vagyis éppen ez lett az érdekes, hogy a mozdulat magában hordozza az okot (ahonnan indul a mozdulat), a történést és az eredményt. Ezzel értettem meg a jelenlét<sup>12</sup> érzését, és emiatt tudtam elképzelni a táncot, mint megmutatható, önálló élményt, akár táncpartner nélkül is.

A BKTF tantervének része a néptánc óra (az óra neve: Rhythm and Dance-Carpatia Valley Folk) is Farkas Zoltán 'Batyú' tanításával, amire majd egy külön fejezetben térek ki. Ezen kívül van balett, különböző kortárstánc technikák, zenetanulás, egyéb intenzív kurzusok például kompozícióról, művészettörténetről és persze lehetőség az előadásra. A táncművészeti, néptáncos és kortárstáncos tapasztalataim, tanulmányaim egymással kölcsönhatásban alakítják a darabokat, melyeket itt később elemzek.

A legközvetlenebb hatás a HB:

A HB azaz Házi bemutató, a BKTF diákjainak lehetősége saját munkáik bemutatására egymásnak. Egy teljes iskolaév öt periódusból áll. A szabály, hogy ebben az öt periódusban szereplője legyél, minimum kettő vagy három projektnek, és gazdája/ alkotója minimum, kettő vagy háromnak. Minden periódus elején van lehetősége a diákoknak leadni az ötletük tervét az aktuális periódusi alkotásnak, és kérni a támogatást a próbákra. A tervben szerepelnie kell a projektgazda nevének, a résztvevők nevének és szerepének, ha van, akkor a művészeti vezető vagy mentor nevének, aki szintén valamelyik szaktárs, valamint a

---

<sup>12</sup> Jelenlét számomra, röviden összefoglalva, a teljes és tiszta figyelem összpontosítás, azaz állapot, amiben létrejöhét a tudatos tánc akár a gondolkodás határain túl is.

készülendő mű címének. Ezen kívül fontos a próbák menetének leírása, a munkafolyamat, az inspiráció és az elképzelt színpadi kép leírása (azaz mit fogunk látni?). Miután a projekt elfogadást kapott, az iskola igazgatójától, Angelus Ivántól, átlagban hét hetünk van a munkára. Az utolsó héten bemutatjuk őket egymásnak és Ivánnak, esetenként hívunk más tanárt, vagy vendéget is. A bemutató után körbe ülünk megvitatni a látottakat.

Ezekből a darabokból adunk elő párat a Trafóban és a MU Színházban.<sup>13</sup> Ezek között a keretek között készültek azok a munkák is, amikről szakdolgozatomban írok majd.

### **Néptáncórák a Budapest Kortárstánc Főiskolán**

Ezek az órák fontos megerősítést adtak nekem abban, hogy a néptánc megtanulásának folyamatára sokkal inkább a ráérezés, beleélés a jó szó, mintsem a tanulás. Persze nem csak ráérezni kell, meg is kell érteni, és nem pusztán lemásolni, mondaná Batyu. Érdekes kérdés volt nekem, ami szintén inspirált ennek a dolgozatnak a megírására, hogy vajon elég-e a megértéshez pusztán a mozdulat megértése, vagy a kultúrát teljes egészében kell megfigyelnünk ehhez. Gyakran mondja Batyu az órákon, hogy „Azért nem tudtok rendesen táncolni, mert nem farmon nőttetek fel, nem szeretitek a trágya szagot és nem voltatok még rendesen megtáncoltatva.” Itt jön elő, hogy a néptánchoz a mozdulatok tánctechnikai tanulmányozásán felül még érdemes számításba venni más tényezőket is: Mindenképpen izgalmasnak találom a múltunk életközeli/emberi/hétköznapi szituációkban való elemzését, amire a néptánc remek lehetőség. Ez a típusú tanulmányozás azonban csak az értés, ezzel összekapcsolva, a tudatalatti emlék tud „ráérezést” adni a testnek. Ilyen tudatalatti emlékek, vagy egyszerű sokakat mozgató érzetek jelennek meg a táncok funkciójában, például: egy szentiványi páros kendős táncban a csábítás és játszadozás, vagy egy magyarországi férfi táncban a katonasághoz való kedv meghozatala, a férfiak feszes erejének megmutatása és így tovább, mert ezekkel a funkciókkal a ma embere is tud azonosulni, mindegy, hogy annak hiánya, közeli emléke, vagy jelenléte miatt. Lehet, hogy máshogy fog kinézni a tánc, mint ahogy azt az adatközlőkön, falusi emberekről készült felvételeken látható, de egyfajta autentikát biztos megőriz. Emiatt kezdtem a néptánccal kortárstánc közegben foglalkozni. A rengeteg információ, ami egy mozdulat mögött van, mind szabad út, hogy hozzászóljunk,

---

<sup>13</sup> A MU-ban 1994-től vannak az iskolának házi bemutatói: 2003-tól 2017-ig Új Táncok címen, 2018-tól Műhelyhét címen.

értelmezzük. Ez egy fontos tényező, ami miatt úgy gondolom a „közösségi táncoknak” helye van a színpadon.

Batyu óráin több táncal vegyítve foglalkozunk. Amivel a legtöbbet, az a kalocsai, dunántúli ugrós, kalotaszegi legényes, pontozó (Maros menti, Küküllő menti), sóvidéki és mezőségi páros táncok, ezeken kívül elő-elő kerül cigány tánc vagy gyimesi, nagyon ritkán moldvai is. Az órák menetét leírnom legegyszerűbben Farkas Zoltán szavaival lehet:

„Eleinte ösztönösen, majd később már tudatosan figyeltem tanítványaim reakcióit, és arra törekedtem, hogy ne elriasztó módon egy kész stílus nehézségeivel terheljem meg őket a tanítás legelején, hanem számukra is élvezetes módon, fokozatosan tanítsam meg a táncanyagot. Ezért a könyv alapszemlélete a játékosság és a fokozatosság. A játék lényege mindig a mozdulatok alapelemekre való bontása, az alapelemekkel való kreatív ritmikai és térbeli játék. Az egyes táncstílusok stilisztikai elemeire csak e játékok után térünk rá, és az egyes stíluselemekkel apránként, fokozatosan díszítjük fel a táncot. Tapasztalataim szerint e stíluselemek ekkor már könnyen, szinte maguktól értetődően sajátíthatók el.”

Írja Batyu a *Néptánc alaptechnikák módszertana* című szakdolgozatának bevezetésében, saját tanításáról.<sup>14</sup> Majd Fügedi János oktatási módszerére utalva folytatja:

A rendszer központjában a szakanyag áll, amelyet négy fő eszközre támaszkodva ad át a tanár: motívumok, etűdök tanítása, improvizációk és alkotás (koreográfia készítés) felajánlása. Ezek kidolgozásának arányát az óra/ a tanár célja határozza meg. A motívumok tanításában fontos felhívni a figyelmet a térhasználati, ritmikai és dinamikai tulajdonságokra. Az etűdök fontosak, hogy a diák megtanulja összekötni a tanult motívumokat. (Batyu gyakran, fokozatosan épít egy etűdot óráról órára, sokszor kapjuk a feladatot, hogy mi kössünk össze egy-egy motívumot.) Az improvizáció, a tanult anyag szabad használatára tanít. Végül a koreográfia készítés következik. Erről a folyamatról írok most részletesebben, a *Legényes Projekt* fejezetben.

### **A Legényes Projekt**

Batyu óráin a 2019-2020-as tanév első félévében kezdtünk el mélyebben foglalkozni a kalotaszegi legényessel. Megtanultunk egy körülbelül négy perc hosszúságú összefüggő

---

<sup>14</sup> Farkas Zoltán Batyu: *Néptánc alaptechnikák módszertana* (MA táncpedagógus szakdolgozat) BKTF, 2011, 5. 6. [http://tanc.org.hu/wp/wp-content/uploads/2015/11/Farkas-Zolt%C3%A1n-Batyu\\_MA\\_2011.pdf](http://tanc.org.hu/wp/wp-content/uploads/2015/11/Farkas-Zolt%C3%A1n-Batyu_MA_2011.pdf) (Letöltési idő: 2020.04.22)

legényes koreográfiát, majd Batty azt kérte, hogy csináljunk magunknak először egy, majd több nyolc-negyednyi hosszúságú variációt, amire inspirál minket a legényes. Így mindenkinek lett egy szólója is, ezt végül *Legényes* címmel nyílt óraként bemutattuk a Trafóban.<sup>15</sup>

Ez a munka sokban különbözik a saját néptáncot feldolgozó munkáimtól. Elsősorban azért, mert itt a néptánc mozgásminősége volt az elsődleges kiinduló pont, amit variálhattunk, de megmaradt a néptánc színpadi közegében. A saját projektekben a táncok más kontextusba kerültek, itt a legényes megmaradt annak ami, legényesnek, mindentől függetlenül. A benne lévő mozdulatokat el tudnám táncolni, úgy, hogy úgy nézzen ki, mint egy egyszerű kalotaszegi legényes sor, mert a létező mozdulatokat alakítottam át, átgondolt szempontok alapján. Ez egy nagyon izgalmas munka volt. Például adott egy egyszerű lábkör. Megfigyelem, miről szól a lábkör: első sorban a csípő nyitásáról, zárásáról, azután a térdtől induló alsó lábszár köréről. Azon kívül lehet ennek a körívnek kintről be, vagy bentről kifele iránya. Ezzel már rengeteg variációt ki lehet dolgozni. Ezután jön a kérdés, hogy mi volt a mozdulat előtt, mi lesz utána, ez megváltoztatja a mozdulat funkcióját. Tegyük fel, hogy egy ugrás volt előtte, akkor ez a mozdulat azért van itt, hogy lecsitítsa a lendületet, amibe került a test. Vagy ezután lesz ugrás, akkor figyelni kell a mozdulat ritmusára, hogy segítse a lendületvételt, figyelni kell a mozdulat végére. Az is lehet funkciója a mozdulatnak, hogy egyszerűen a zene ritmusával kapcsolódjon. Mindezt megvizsgálom és a lényegét megtartva alakítom. Alakíthatom tehát a mozdulat kiinduló pontját, irányát, dinamikáját és ritmusát. Konkrét példával élve, én azt csináltam, hogy annyira felhúztam a lábamat a kör végére, hogy az felhúzza a testemet és ezzel ugrás legyen belőle. A következő lábkört pedig az elején húztam meg annyira, hogy lendületvétellel legyen, kompaktabban hozzákapcsolva a csípőmet egy lábkörrel, a másik lábamon egy fordulatot vettem.

Végezetül pedig a jelenlétemet is meghatározza a mozgáselemzés. A jelenlét alatt pedig nem az előadás módjára gondolok. Hanem arra, hogy ezt a rengeteg információt, amire figyelni szeretnék egy ilyen szituációban, nem az agyam dolgozza fel, hanem egy szinttel lejjebb/beljebb ereszkedek, és a figyelmemet a testem kreativitására bízom, amitől minden pillanatban készen állok az új információra, a zene követésére és a környezetem bevonására.

## **Zenebona**

---

<sup>15</sup> 2019.12.21 A nyugalom, a remegés <https://www.youtube.com/watch?v=9TanvwQZ2mE>

## Néhány férfitáncról zeneiségüket, funkciójukat tekintve

A Kárpát-medence férfitáncát-hagyományát többféle szempontból lehet vizsgálni: szólóban vagy csoportosan járják, mi a struktúrája (például Széken: egy egységnyi „pihenő” után egy egységnyi „csapásolás/figurázás” van, de a szatmári verbunk teljesen szabadon rendezett vagy épp az is különbség, hogy használnak-e eszközt vagy sem (vannak például fegyvertáncok, amit bottal, fakardal, hasonlókkel járnak). Valamint az is különbség, hogy milyen, és hova való zenére járják, hogy milyen célból/alkalomból. Mi a tánc szerkezete (például a pontozóban nincs bekezdő lépés, de van záró, a Kalotaszegi legényesben pedig három szerkezeti egység van: a kezdő: bekezdő motívum, a gerincmotívum és a záró motívum). Fontos milyen motívumokat használ (A héjsza például nagyon egyszerű lépéseket használ, csak lépeget, míg a haidauban gyakoriak a virtuóz ugrások és csapások) . Mindegyik célja a férfiaság megélése és megmutatása. Van ahol a versengés, vagy csoportos táncoknál épp az összehangoltság is lehet a lényeg. (A nők ez alatt például Kalotaszegen csoszognak, troponyálnak, másnéven sifitelnek,<sup>16</sup> nézelődnek, csujogatnak<sup>17</sup>.) Akadnak a férfitáncnak olyan formái is, amik a katonaságra való behívásként funkcionálnak (például: a verbunk), vagy párharcot imitálnak (például: a botoló fegyvertánc). Én három fajta férfi táncsal találkoztam a saját testemen keresztül is, ezekről írok most röviden:

A **héjsza**, amit a gyimesiek táncolnak egymás vállát, derekát vagy övét fogva, nyitott láncban, kör, félkör, vagy vonal alakzatban járják, egyszerű lépéseket ismételnék és díszítenek, ami pontosan illeszkedik az egyetlen dallamból álló zenei kísérethez. Ebbe a táncba ma már sok nő is beáll (a moldvai tánchoz hasonlóan számomra az egyszerű lépések variálásától válik igazán érdekessé.)

A **kalotaszegi legényest** a következő projekt kapcsán jobban kifejtem. Most csak a zeneiségét tekintve. Mátyás István 'Mundruc'<sup>18</sup> azt mondja, a jó táncos attól jó táncos, hogy követi a zenét, és egyenes a tartása. Ami engem elkezdett érdekelni, hogy miben nyilvánul meg pontosan a zene követése? Minden dallamegységre való táncmotívum bekezdő lépéssel indul és lezáró a vége. A zene gyors (tá= 120-132)<sup>19</sup> a brácsát és a bőgőt figyelve halljuk a ritmust,

<sup>16</sup> Hátralétezve összehangolódva forognak a nők lenghangsúlyosan (a belső lábbal az hangsúlyos ütemre lépve), egyik és másik irányba, közben pedig csujogatnak, a férfiaknak.

<sup>17</sup> Jelen esetben a nők kiabálnak be, élcelődő, rövid, népköltészeti versikéket a férfiaknak, de más helyzetben egyszerűen a mulatság közben egymásnak kiabálnak, helyet kérnek vele, vagy elmondják, milyen jó a másikkal táncolni, vagy éppen biztatják egymást, vagy viccelődnek, élcelődnek.

<sup>18</sup> Az egyik leghíresebb kalotaszegi férfi táncos, aki tudatosan tanította is a legényest.

<sup>19</sup> Ortutay Gyula (főszerk.): Legényes szócikk, Magyar Néprajzi Lexikon, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977-1982. <https://mek.oszk.hu/02100/02115/html/3-1258.html> (Letöltési idő: 2020.04.22)

a dallamot hegedűn, amit mindenképpen követ a férfi tánca. Van egy figurakészlet (egyéni és másoktól eltanult figurákból) amiből a táncos szabadon válogat, improvizál. Az az érdekes, hogy mi alapján választja ki a táncos a különböző figurákat, a zene hozza őket valószínűleg (hiszen, valahogy így is jöhettek létre kezdetben a mozdulatok). A saját megfigyeléseim főként Mundruc táncára vonatkoznak. Gyakori bekezdő motívuma 6 lépésből áll, ritmusa: szinkópa (ti tá ti), ti ti tá. A lépések: jobb lábon állok, a (ti, 1) ritmusra felhúrom a bal térdemet, (tá, 2) lelépek vele és lépek egyet a jobb lábammal (ti, 3) aztán a ballal leteszem a sarkam (ti, 4) aztán inkább a lábujjaim (ti, 5) és egy bokázóval (bokaösszeütéssel) zár (tá, 6). Azért éreztem fontosnak leírni pontosan ezt a motívumot, mert igencsak finom összhangban áll a zenével. Ahogy kezdődik a dallam, egy levegővételyi felhúzás a bal lábbal mintegy bemutatva a dallamot, aztán átsétál tulajdonképpen egy egyszerű lezáró lépésbe, ami szintén nem pusztán a ritmust, hanem a dallamot követi, ezzel a lépésszerkezettel előre vetíti az egész szóló dramaturgiáját. A mozdulat varázsát két tánctechnikai elem segíti. Az egyik az ütemelőző<sup>20</sup> használata. A táncos az utolsó és első negyed közötti ütemre lép rá, hogy az új dallamot a levegőben lévő lábbal kezdhesse. A másik trükk pedig a félsúly<sup>21</sup> használata. Itt a bal láb sarok, lábujj, bokázó mozdulatán jelenik meg. A legényes fontos, a zenét kihangsúlyozó eleme még a csapásolás, ami a legtöbb férfitáncban jelen van. Leggyakrabban a lábszárat (csizmaszárat), combot csapják és tapsolnak, gyakran csettintenek. Gyakran hangsúlyra vagy esztámra csapnak, ezen felül különböző ritmusokban.

A **pontozó** Maros folyó menti, és Küküllő menti Szárazvám völgyi, kutasföldi férfi tánc.<sup>22</sup> Elég gyors zenére járnak (egy negyed = 128–138) de nem gyorsul a zene. Körülbelül nyolc-tíz dallamot használnak minden faluban és sokféle motívumot húsz-harmincat. Fejlett szerkezetű motívumait, fejlődő struktúráját a staccato (fesz) előadásmód jellemzi. Egyensúlyt tartanak a figurák és a csapásos motívumok váltakozása között. Azért nevezzük ezt a táncot pontozónak, mert a zenei dallammal a tánc nyolcütemes egységekre, azaz pontokra osztható. Vagyis itt is a zene struktúrája határozza meg a tánc felépítését. Az anakruzis (ütemelőző, felütés) kezdete után, a leggyakoribb motívumok az A A A

---

<sup>20</sup> Az ütemelőző az előző dallam vége az „és”, vagy esztám, az ütemek közötti ütem (amit a brácsa hangsúlyoz ki).

<sup>21</sup> A félsúly azt jelenti, hogy a súlyomat egyik lábamról nem helyezem át egészen a másikra, csak épp hogy érintem (félig) a talajt, ennek eredményeként ezt a lábamat még egyszer tudom érinteni a földdel. Fontos segítséget nyújt ez a technika, ha ugyanazzal a lábbal szeretném kezdeni a lépést, mint amivel befejeztem, valamint a ritmusa is érdekes, ahogyan a két koppintás között egy finom felhúzás (levegővétel) áll. Szerintem ezen kívül, egyszerűen ravasz hatású.

<sup>22</sup> Ortutay Gyula (főszerk.): Pontozó, pontozás, pontozni szócikk, Magyar Néprajzi Lexikon, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977-1982, [http://db.zti.hu/neptanc\\_tudastar/lexicon\\_en.asp?k00424](http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/lexicon_en.asp?k00424) (Letöltési idő: 2020.04.22.).

A(variáció), A A A B, A B A B(variáció), végül tá-ti-ti vagy tá-szünet ritmussal zárulnak. A táncosok egyesével állnak a zenészek elé táncukkal, ami tizennyolc-húsz pontból<sup>23</sup> áll (három-négy perc). A pontokat sokszor szimmetrikusan (kétszer, négyszer vagy hatszor) ismétli a táncos, de figyel a változatosságra és, hogy a lezáró lépés látványos legyen.

Mind a három táncban szerettem nézni, ahogy a zenész épp úgy mozgatja a gerincét muzsikálás közben, mint ahogy a táncos. Egyenesen, leföldelten, finoman és feszesen jobbra-balra kilengve.

---

<sup>23</sup> Míg Kalotaszegen a pont egy egész motívumrendszer, addig a pontozóban csak egy motívumot értünk rajta

## **Inspiráció – Mit értek reflex tánc alatt?**

A *Zenebona* az első HB, etűd munkám a BKTF-en, 2018. december 20-án adtam elő a Trafó stúdiójában, a Budapest Kortárs Tánc Főiskola estjén. Ezelőtt még három másik ötlettel próbálkoztam sikertelenül, így végül oda mentem, ahonnan jöttem, és az lett a céлом, hogy egy bizonyos zenét teljesen leképezsek a testem mozdulataival. Úgy terveztem, hogy megpróbálom, amennyire lehet szeparálni a testrészeimet, külön a jobb és a bal kezem, külön a lábaim és a fejem is egy-egy hangszer lesznek. Ebben a helyzetben (mármint, hogy ez volt az első munkám az iskolában), az volt a céлом, hogy megmutassam, hogyan táncolok, hogy később mások projektjében szerepelhessek, olyasmi volt, mint egy próbatánc vagy felvételi. Ez a helyzet pedig tudat alatt múltbeli tapasztalataimból a legényesre emlékeztetett.

Kezdetben nagyon komolyan vettem a célt, hogy minden pontosan és szeparáltan működjön, de ettől leblokkoltam, és csak egyhelyben álltam a stúdióban furán, görcsösen mozgolódva. Minden, amit akkor tudtam a táncról, hiányzott belőle; lendület, felszabadultság, összhang. Még a zenével lévő összhang sem volt táncos, mert hiányzott belőle a játékoság, vagy a vélemény megfogalmazása. Úgy döntöttem, hogy elkezdek egyszerűen táncolni a zenére, és ami mozdulat megmarad, azt fogom összerakni egy koreográfiává. Itt jön a reflex tánc fogalma. Az, hogy az adott helyzetben milyen tánc jött elő. Csapások, csettintések, játékoság, apró részletek kiemelése a táncban, ebben a koreográfiában minden volt, ami rám ragadt az évek során, az alsós kisiskolás hastáncórás fejmozgástól, a ritmikus sportgimnasztikán át, a legényesig minden. A mozdulataim a testi emlékeimből táplálkoznak a legközvetlenebbül, és ezért lett volna olyan fontos felismerni, hogy miket használok. Nem tudtam, hogy miért nem használom a hátam mögötti teret, miért nem haladok eleget, vagy ha igen, miért csak körívben, miből jönnek a csapások, miért csinálom a fejmozdulatokat, miért választom azokat a mozdulatokat, amelyeket. Gondoltam, hogy nekem így a jó, azt hittem, így tetszik, ezt könnyen összekevertem azzal, hogy nekem így az otthonos, sokkal inkább, hogy így szoktam meg. Ha ezt tudom, akkor sokkal több szó áll rendelkezésemre, hogy szöveggé formáljam, sokkal több mozdulat, hogy etűddé fűzzem össze. Ha tudatosabb vagyok, gazdagabb a választékom.



## **A moldvai tánc és a tánc házas előélet hatása az etűdre: moldvai tánc struktúrája és a tánc házas tanulás szemszögéből**

A moldvai táncokat általában A A(variáns) B B dallamiság jellemzi, és a lépések pontosan lekövetik a dallam vonulatát. Tehát, a kétféle dallamhoz kétféle lépés csatlakozik. Ezt a Félöves nevezetű táncsal mutatom be: A lenthangsúlyos/belső lábas forgás a körben, Av ugyanez balra, B B jobb és bal láb lendítése az ütemre, aztán kezdődik újra a körforgás. A térformát tekintve a táncot járók körben (például: Ördögútja/Drumul dracului), kígyózó félkörben (például: Zdrobuleanka), vonatozva (az új stílusú Pingvines), párban (például: Keresem), félig párban félig körben, azaz a kör együtt táncol, majd külön mindenki forog a mellette lévővel és vissza a körben (ilyen tánc például a De-doi/Kettős), vagy kiskörökben (például: Szerba sztudencilor/Tanuló szerba). A zene és a tánc tempója folyamatosan emelkedik. Már fentebb említettem, hogy a mozgás egyszerű lépésekből, komponált rövid egységekből áll, amiket a táncos a maga kedvére díszít, variálva annak ritmusát, és a súlyának finom kezelésével kihangsúlyozva a lépések különböző karakterességeit. Egy egyszerű példa: a lépés egy dobbantás a bal lábammal, de én a dobbantás után még egy rugót is hozzá rakok, így a súlyom kezelésével, kihangsúlyozom a zene lüktetését és a dobbantásnak is kiemelem, az általam választott karakterességét, ami jelen esetben a hirtelen súlyejtés. . Minden cifrázás más, de mindig az alaplépéshez finomított, (vagyis legtöbbször fel tudom ismerni, a dísz alatt az alaplépést, gyakori eszköze azonban a félsúly használata. Egyik táncuk a „vert kezes” kifejezetten erre a tánc technikára épít. Ezek az önálló, egyéni díszek olyanok a tánc során, mintha különböző szólamokban énekelnének egy-egy pillanatra a lépések. Ahogy az „ügyeseket” utánózza a tánc házasban tanultam ezeket a cifrákat, igen nehéz volt lekövetnem. Fel kellett fedeznem, hogyan növi ki magát az alaplépésből és hogyan emeli ki jobban a zene dallamát és nem csak a ritmushangszert, hogy megértsem és szabadon használjam. Ez a folyamat vezetett a minimalizmus és az egyszerűség kibontása iránti vágy felé. Ez a jelenség az egyik legfontosabb húzóerő bennem a moldvai felé. Valamint ez által tanultam meg másolni, mégis értve tanulni. Ekkor még a moldvai táncok hatása a munkámra csupán mozgáskultúrájában, az izommemória végett mutatkozik meg. Valamint abban, ahogy a *Zenebonában* a megmutatkozás helyzetéhez hozzáálltam: mutatok magamból egy kicsit, az alapján, amit hozzá tudok szólni a közöshöz. Abból indulok ki, hogy mindenki hallja és látja egyénileg a ritmust, a zenét a táncban, ez egy közös mégis személyes élmény, én csak belehelyezem a magam mozdulatait.

## **Körködő**

### **A kalotaszegi legényesről, Mátyás István Mundruc<sup>24</sup> tánca**

Mundruc táncáról Martin György: *Mátyás István 'Mundruc' Egy Kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata* című, könyvében olvasottak alapján írok.

A találkozásuk történetével kezdem: Martin György Molnár István könyvében<sup>25</sup> olvasott Mundrucról Mátyás Ferenc néven, ez inspirálta, hogy felkeresse Mundrucot. A faluba érve azonban hiába mondta, hogy ő Mátyás Ferencet keresi, nem tudták kire gondol. Így kétségbe esésében elkezdte járni Mundruc legényesét, erre rögtön felismerték a falubeliek, hogy honnan vannak a mozdulatok és elvezették Mátyás Istvánhoz.<sup>26</sup>

A céloom ezzel a fejezettel az volt, hogy választ kapjak a kérdésre: hogyan épül fel a legényes a tánckutató szakmát képviselő Martin György és az említett táncot élő „legény” szerint, akinek a táncát megtanulva kezdtünk bele a „Körködő” projektbe. Valamilyen általános igazságot kutattam. (Azon az egyszerű struktúrán túl, hogy van egy bekezdője/kezdő mozdulata, gerincmotívuma és lezárója a táncnak.) Az általános igazság helyett pedig egy sokkal személyesebb hozzáállást tapasztaltam Martin György könyvében. Megismerkedésük története is ábrázolja, hogy különböző táncosok milyen egyedien járnak a legényest. Ezért a következőkben a legényes elemeit mindig egy Mundruc-idézettel magyarázom.

A táncosoknak más-más bekezdő lépésük van, amivel az új motívumokat indítják (Mundrucról már írtam fentebb a *Zenebona* fejezetben). „Nekem ezzel kezdődik meg, ezt csinálom, mer’ ez, ebből kapcsolódik által a másikba. Mint az autóvezetésnél, hogy ő megy kapcsolásból, de által akar kapcsolni egy másikba, akkor mindig meg kell húzza azt a szabályozót, hogy ő tudja kár nélkül kapcsolni egy másikba. Hogy ő ne álljon meg, hogy hát gondolkozzék.”<sup>27</sup> Követni kell a zene rendszerét, a dallam végén lezáró lépés van: „Mindig záró, ez mindig záró, mer’ a taktust a zene dirigálja, hogy akkor zárjon, a figurát egyik a másiktól meg kell különböztetni, mer’ ha folyamatosan csinálja az ember, akkor se eleje, se

---

<sup>24</sup> Mundruc: (becenév) Mundru: romául=büszke a „c” kicsinyítés, becézés, A forrásként használt filmben azt mondják, azt jelenti, szép.

<sup>25</sup> Molnár István: *Magyar Táncagyományok* Magyar Élet Kiadó Budapest 1947.

<sup>26</sup> Sztanó Hédi, Mundruc, Dunatáj Alapítvány, 1997, 1:00-2:29 <https://www.youtube.com/watch?v=2CQybyAQdJQ> (Letöltési idő: 2020.05.05).

<sup>27</sup> Martin György: *Mátyás István 'Mundruc' Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata*, Mezőgazda Kiadó – MTA Zenetudományi Intézet, Budapest, 2004, 100. 25. Kezdőmotívum=átkapcsoló a legényesben.

hátulja nincsen a táncnak.”<sup>28</sup> „Minden figurát lehet zárni ilyennel is, lehet olyannal is, ami megy, lehet, még sokszor két-három figurát is ugyanegy lezárással zárok be.”<sup>29</sup> „Maga-magát is zár, amelyik olyan figura.”<sup>30</sup> Fontos eleme még a csapásolás: „A legényesbe azért jó a lábpofozás, hogy az alatt az idő alatt kapcsolja az ember össze a figurákat. Az a kéz az üti azt a lábat, addig szól a zene, nem áll meg az ember, de rövidesen hamar kapcsolja a fejit, mint a villany, hogy na most ezt a figurát, mer’ mindenestre az ész táncol nem az ember.”<sup>31</sup> A zenével kapcsolatban Mundruc azt mondja: „Meg kell tanólni füttyülni a figurához, hogy tudja a fejed, hogy hányszor kell megütni a lábodat, hányszor megtekerni a zárásig. Azér’ mondom, hogy a nóta gyerekek a fejibe bele kell menjen. Mer’ a nóta vezet. Mer’ a fej vezet, a nóta. Azt csináld, nótát. Mer’ a nélkül nem jó a legényes.”<sup>32</sup> Egymástól ellesnek figurákat, ami tetszik nekik, de ezt megnevezik: „Ez a figura Ferucié, ez Pitus Marcié”, és így tovább. Aztán vannak figurák, amiket maguknak találnak ki a táncosok, vagy csak megvariálnak: „Olyan is volt (mármint olyan amelyet magának talált ki), de mindenestre, mikor én valamennyire megtanoltam táncolni, csináltam a táncot, de nem voltam véle megelégedve, hogy nem elég cifra a tánc. Aztán akkor én ilyen kisebb apróbb figurákkal kiegészítettem, hogy valami mégis hát tömöttebb legyen, hogy valahogy jobban nézzen ki, de láttam én mikor a tükörbe csináltam a táncot, hogy hát nem díszes még nincs kielégítve annyira, amennyire láttam, hogy táncolták az, az előttem lévő táncosok. Gondoltam: még valamit kell csinálni. Aztán akkor csináltam egy pár figurát olyant, amit, úgy saját magam fejemtől.”<sup>33</sup>

Nagyon tetszett még nekem Mundrucnak ez a gondolata, amit már nem találok hol hallottam, hogy attól volt valaki jó táncos a szemében, hogy könnyű lába volt.

Ezekből az idézetekből derül ki számomra, hogy bár a legényesnek látszólag egyértelműen egységes a vizuális nyelvezete és sok figurát sok embertől láthatunk, ugyanúgy, vagy legalábbis hasonlóan. Mégis egyszerűen felépít egy rendszert, ami szubjektív és szabadon felhasználható, de meglátszik rajta az egyén és valamelyest a közösség esztétikája is. Én azt gondoltam volna, hogy a csapásolás, valamilyen fajta düh-levezetés, vagy azt is gondolom, hogy a csapás a testben áramló energiák a tökéletes pillanatban való kicsattanása. Ami épp azért gyönyörködtet, mert impulzív, érzékeny és mégis beleillik a közegébe. Semmiképpen

---

<sup>28</sup> uo. 86. 26-27. Zárás a tánc felépítése/a zenével való kapcsolat.

<sup>29</sup> uo. 103. 40. A lezárókról/ 1. 2. pont. Kezdő, harang, nagyugrás.

<sup>30</sup> uo. 99. 101. Zárómotívumok.

<sup>31</sup> uo. 102. 58. Lábpofozás gondolkodás tánc közben.

<sup>32</sup> uo. 86. 16. Legényes zene fontossága, zárás, füttyülés, szakaszok.

<sup>33</sup> uo. 105. 91. Saját legényes figurákról.

nem gondoltam volna, hogy Mundruc úgy beszél róla, minthogy ez a gondolkodási idő a következő figura előtt. .Az is igaz, hogy ahogy én gondolkodom róla, és ahogy Mundruc beszél róla, egyszerűen más síkon fut, Mundruc itt egy csapásolás a legényes rendszerében betöltött helyéről beszél, míg én annak érzelmi vonatkozásairól. Mégis az egyszerűség, amivel megközelíti ezt a lépést, valamint a tudat, hogy hány videót másoltam már le a tőlem telhető legnagyobb pontossággal és mindig más érzeteket tulajdonítottam a csapásokhoz, megnyugtat. Érthetővé válik, hogy nem egy elszemélytelenedő másolásról van szó, amikor egy mozdulatot teljesen átveszek egy videóról. Minél pontosabban megtanulom a táncot, annál közelebb kerülök egy új testéret megtapasztalásához. Ez az új testéret szélesíti a lehetőségeimet, mint táncos, „pusztán” mozgásminőség szempontjából, vagy új utakat ajánl a testemnek, a megszokott mozdulatokba érkezéshez. Vagy akár új értelmezéseket is inspirálhat.

## A darabról

A *Körkődő* projekt egy kutató munka volt, amelynek Bitó Katalin volt a gazdája, ő, Farkas Kárea (másik szaktársunk) és én táncoltam benne. Kati néptáncolt, mielőtt belekezdett a kortárstáncba, Kárea pedig a house<sup>34</sup> táncból indult ki.

Az előző periódusban megpróbáltuk a house táncot és a legényest vegyíteni. Ezzel nem jártunk nagy sikerrel. Azt hiszem azért, mert egyáltalán nem beszéltük mindkét nyelvet anyanyelvi szinten, és a nyelvtanulással elfoglalva, nem tudtuk a kortárstáncot, az egyén táncát előhozni. Így bár a mozdulatok hasonlóak voltak, nem emelkedtek sokkal feljebb a „csinált-tánc” hangulatán. Ebben is volt azonban egy érték: a saját legényes variációk, ami a fentebb már említett *Legényes* projekthez hasonlított. Elkezdett inkább ez a vonal érdekelni minket. Miért változtatjuk úgy a mozdulatokat, ahogy? Mitől marad a legényes legényes, ha már annyi mindent megváltoztattunk vizuális mibenlétén? Ehhez a HB projekthez írta meg Kati a következő jelentkezést:<sup>35</sup>

„A kutatás célja feldolgozni ugyanazt a kalotaszegi legényes anyagot, amit az előző periódusban, de most máshonnan és más módszerrel. Ezúttal arra törekszünk, hogy eljussunk

<sup>34</sup> A house tánc egy közösségi és streetdance forma, house zenére táncolják, gyökerei Chicago és New York klubjaiból indultak. Azért fontos itt, mert több eleme is nagyon hasonlít néptáncos motívumokra.

<sup>35</sup> Kézirat: Bitó Katalin táncfüzetéből.

a mozdulatok forrásához a testünkben. Forrás alatt két dolgot értek: az egyik a test természete, logikája, ahogyan van ebben a mozgásközegben, a másik pedig, megtalálni, hogyan tudjuk ezeket az alapelveket felhasználni, olyan saját mozdulatok találására, amik beleillenek az adott közegbe. A kutatás mozgásanyagának alapjául a legényesben fellelhető spirálok és körök szolgálnak.”

A terv pedig így nézett ki:

„Először felelevenítjük az eredeti táncot és gyakoroljuk, hogy szabadon, magabiztosan tudjunk vele improvizálni. Ezt az eredeti zenére tesszük, hogy megtapasztalhassuk a zene és a tánc kapcsolatát. Majd zene nélkül folytatjuk a munkát, ezzel eltávolodva az eredeti kontextustól, a zene erős hatásától. Ezután két fő részre fordítjuk a figyelmet: egyéni és csoportos kutatásra. Az egyéni: mind kiválasztunk mozdulatokat és megvizsgáljuk, hogyan alkalmazza a test a spirálokat a mozgás közben. A csoportos kutatás pedig egy kompozíciós eszközt jelent, ami segít nekünk duót, triót formálni.”

Miután túlvoltunk az átismétlő próbákon, Kati készített egy bemelegítő improvizáció tervet, hogy segítsen újra és újra előhívni a legényes alapjait, anélkül, hogy bezárna minket annak mozgásvilágába. Az improvizáció másik célja az volt, hogy felépítsük a kapcsolatot magunkkal, a spirálokkal és a körökkel. Ez a bemelegítés lett végül a darab improvizatív részének szabályzata. Szerintem a darab legnagyobb értéke:

1. Lüktetés, rugó: A kapcsolat felállítása a zenével és a földdel

A zene legegyszerűbb ütemére kapcsolódva kezdjük, aztán rátérünk a különböző ritmusokra. Közben mozdulatainkkal feltérképezzük lábfejünket, megfigyeljük, hogy a talp mely részére vagy melyik lábra helyezük a súlyt, hogyan gördülünk fel féltalpra, és a lendület következtében mennyire engedjük magunkat elemelkedni a talajtól (esetleg ugrásig). Tartjuk az egyenes testtartást, nem engedjük a kezeinket beszállni a mozdulatokba.

2. Lépés: A lüktetésből lépés lesz, előre, hátra vagy oldalra lehet haladni fordulat nélkül.

A lépés méretével és a rugókkal játszunk tovább. Még mindig egyenes a tartás és stabilak a kezek.

3. Kinyílik a lehetőség különböző irányokra, spirálok: Fejből, vállból, medencéből

indulhatnak a spirálok. Engedjük, hogy ez az erő hasson a lüktetésre és vezessen minket új irányokba. Így már figyelembe kerül a felsőtest, de még mindig egyenes, fogott marad.

4. Kéz és lábkörök: Engedjük, hogy a karok, lábak körző mozgása vezessen, vagy, hogy a spirálok körökbe fussanak ki. Közben nem feledünk figyelni az előző lépésekre sem.

Mindig vissza lehet lépni, ha valamelyik szempontot elveszítjük. Bárki léphet a rendszerben egy fokot, a többiek követik.

Az első két lépésnél még elég közel vagyunk egymáshoz, esetleg fogjuk egymás vállát, kezét, a harmadiktól már messzebb is kerülünk, de fent tartjuk az érdeklődést a másik ember tánca iránt, különböző képekké alakulva újra találkozunk. Az improvizáció végén mindenki bemutatja a szólóját, mint egyéni megközelítést a legényeshez, amit nem tudott ebbe az improvizatív rendszerbe beleépíteni.

Végül nem az lett a kérdés, hogy mitől marad legényes a legényes, hanem hogy mi a legényes nyelve. A válaszuk pedig az, hogy nem a szavak, hanem a nyelvtana. Azaz nem a pontos mozgások, hanem hogy hogyan épül fel (milyen testrészek állnak a központban, milyen a tartás a tánc közben?). Ez a munka hívta fel a figyelmemet arra, milyen fontos nekem az a közös nyelv, ami a néptáncban fellelhető. Most ahogy írom ezt, jövök rá, hogy emiatt tudtam belekezdeni következő projektembe, a *Nőszíromba*.

## **A moldvai tánc és a táncházas előélet hatása a darabra: a közösség és az együtt dolgozás szemszögéből**

Ez a része a dolgozatomban egy kis kitérő, arról szól, hogy hogyan tanultam figyelni a társaimra, ami természetesen fontos része a munkámnak, ezért is érzem, hogy helye van itt.

Azért tudok sokkal könnyedebben improvizálni a moldvai táncházakban, mert sokkal felszabadultabb vagyok. Azért vagyok felszabadultabb, mert könnyebben tudok magamra figyelni, ami azért lehetséges, mert többen vagyunk egyszerre egymás figyelmében. Ez alatt azt értem, hogy a vonós táncokban egy páros tánc során a férfi kénye-kedve szerint vezeti a nőt. Van egy-két szabályszerűség a közös táncterrel kapcsolatban; előre lehet menni a zenészekhez figurázni, aztán visszaállni teret adni egy másik párnak. Van, hogy egymás felé fordul egy-két pár és a férfiak figuráznak egymás felé, valamint jó esetben a férfi vigyáz, nehogy nekiütköztesse párját valaki másnak a térben. Itt is csujogatnak egymásnak a párok, és itt is mind együtt mozgunk a zenére, ami egyértelműen a közösség érzetét adja. Mégis sajnos meg lehet úszni ezt a táncot annyival, hogy a lány csakis a párjára figyel, vagy akár még rá sem igazán. Nyilvánvalóan nem ez a cél, de könnyen megeshet. A moldvaival azonban az a helyzet, hogy akármelyik táncról is van szó, mindig viszonyul az egyén az egészhez. Még a páros táncok is az egész körhöz viszonyulva is forognak, vagy be vannak fogva a kör által, vagy egy irányba haladnak. Annyira egyértelműen a szemünk előtt van a közösség, hogy nem hagyhatja el figyelmünket, ettől válik igazán élvezetessé a tánc. Mikor húzom a kört, mikor csak adom a súlyomat, hogy az adja a lendületet, mikor tolom, mikor adom a ritmust a kezemmel a mellettem lévőknél, rengeteg kicsi jel (ezekről bővebben beszélek a következő fejezetben). „Ne szorítsd a kezemet, ismerem az eszedet, hezzám való kedvedet” szól a helyi csujogató. De itt most nem az ilyen személyes jelek a lényegesek, hanem a körtáncok közösségteremtő struktúrája, hogy mi közösen vagyunk felelősek a jó táncért. Ezt a sok jelet már nem tudom úgy befogadni, ha nem figyelek magamra is. Megtanít figyelni magamra és utána a közvetlen és távolabbi társaimra is.

## Nőszírom

### A karikázó

A leány lánc-körtánc leírásához Martin György írását használom.<sup>36</sup>

A karikázó, azon ritka táncaink egyike, amely még őrzi a legrégebbi táncformák maradványait, (ezen kívül még a gyermektáncokban maradtak fent ezek a formák). Leginkább a magyarok (palóc, dél-dunántúli, Duna-menti területeken) és a szlovákok őrzik ezt a karéjzás, kerekecskés, lépés, futás és szédülésnek elnevezett „táncpótléket”. Azért nevezzük „táncpótléknak”, mert a táncszünetekben és böjti tilalomkor járták. Sokkal inkább rituálé, különösen, hogy néhány órán át is tarthatott és lényege nem is a tánc, hanem az azt (hangszerek nélkül) kísérő egyszólamú számtalan versszakú ének volt. Fialat lányok, ritkán menyasszonyok/menyecskék szorosán hátul vagy elől keresztfogásban, karolással, váll vagy derékfogással szigorú szabályok mentén járták. Háromféle térbeli mozgás fordul elő: Az első (sárközi nevéen) a babázás, ez egy ringó mozgás a kör középpontja felé és kifelé. A második az ingamozgás: Ez egyes, kettes, vagy éppen a kettőt vegyítve aszimmetrikus (Far-Öer<sup>37</sup>) csárdást jelent. Az utolsó lehetőség az egyirányú haladás, ami lassan óramutató járásával megegyezően, gyorsan, azaz futó vagy ugróban mindkét irányba halad. Kettő része van a táncnak: lépő és futó, helyenként a kettő között van még a csárdás is. A hosszú lassú rész után mindig rövid gyors következik, majd újból az egész. A táncrészek sorrendje meghatározott és teljesen alkalmazkodik a dallamokhoz. Azt, hogy az adott lépés meddig tart, a dallam hosszúsága határozza meg, amit a lányok közösen szabályoznak. A formai megjelenéshez is illik a dallam, például: a lassú karikázóhoz elől kereszttezett fogásban, babázáshoz tizenegy szótagos lépő nótát énekelnek, így a tánc szerkezeti egységei tisztán elválaszthatóak egymástól.

---

<sup>36</sup> Martin György: *A Magyar tánc típusok és táncdialektusok*, Népművelődési Propaganda Iroda, Budapest, 1970, 42.

<sup>37</sup> Az aszimmetrikus csárdás szakmai megnevezése, a kör lassan, kis megtorpanásokkal, de mégis mindig az irányba forog. Leánykörtáncok szócikk, Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977-1982 [http://db.zti.hu/neptanc\\_tudastar/lexikon.asp?k00321](http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/lexikon.asp?k00321) (Letöltési idő: 2020.05.05).



## A darabról

Az első jelentkezésem a projektre – akkor még *Lányok* címmel – (ami aztán sokat alakult az előadásig) így nézett ki:<sup>38</sup>

„Inspiráció:<sup>39</sup>

Az ötlet a körtáncok során szerzett teljesség élményeimből származik. A körtánc a magyar néptáncban vagy mindenkié, vagy kifejezetten a lányoké (előfordul férfi körtánc is ritkán, de igazán a női tánc őrzi ezt a hagyományt). A körtánc az egymás megtartása, a folytonosság, az ugyanazon mozdulatokban való kapcsolódás, esetleg az ezekben való egyéni kiteljesedés lehetősége.

A darab struktúrája:

Adott a folyton forgó kör, a forgás a darab végéig nem marad abba. Mire vagyunk képesek így együtt ebben a helyzetben? Képesek vagyunk párokká alakulni. Forogni a saját tengelyünk körül is. Használni egymás súlyát. Együtt ritmust alkotni. Ezekkel a lehetőségekkel szeretnék játszani a lányokkal együtt! A forgást a darab alatt közben egyre gyorsítva.”

A legutóbbi alkalommal a darabot hat lány táncolta.<sup>40</sup> A kör saját tengelye és a tér tengelye körül forog, az egész előadás egy nagy kör a térben és sok kicsi a kör saját tengelye körül. A darab kezdete a ráhangolódás: egyesével alig hallhatóan dudorászva bejönnek a táncosok, (Ez a dudorászás a darab feléig megmarad és folyamatosan emelkedik) és elkezdenek maguk körül forogni. Majd jobb lábról balra helyezve a súlyt és vissza, ringatóznak, megvárják, míg mindenki abbahagyja a forgást, akkor a hátuk mögött keresztfogással összekapaszkodnak, és a karikázó tánc egyik alap lépésébe kezdenek: Far-Öer lépéssel két lépés jobbra, egy balra. A dudorászás közben egyre hangosabb lesz, de még mindig zártszájú. A kezek a következő lépésekkel kicsúsznak a mellettünk álló táncos vállaira, ezzel szélesítve a kört. Ezután az újabb lépéseket mindig valaki más kezdeményezi. A következő lépés a bal vagy belső lábbal a zenei egyre lépve, jobbra haladunk srégen menetirányba fordulva, ezzel jelezve, hogy a forgás lenthangsúlyos lesz. Ennek a lépésnek a ritmusa tá tá, és így tovább. Ezután menetirányba fordulunk, és egymás vállát toljuk a súlyunkkal, a lépés ti tá, ti tá ritmusba vált. Ez után ti ti

<sup>38</sup> A következő szöveget emailen küldtem Angelus Ivánnak 2019.09.16.

<sup>39</sup> Kezdetben a táncosok: Halom Emma, Klausz Veronika, Anita Kuroljova, Milica Tancic

<sup>40</sup> Bemutatták: Anita Kuroljova, Bitó Katalin, Milica Tancic, Klausz Veronika, Farkas Kámea, Szász Zsófia (Halom Emmát helyettesítve) Bemutató helyszíne: Budapest Kortársánc Főiskola, Open Act, 2020. 02. 08. Az Open Act iskolánkban a diákok által szervezett nyílt házi bemutató és közös ünneplés estje.

tá, majd ti ti ti tá. Ezután pedig belehelyezkedünk a ti ti ti ti lenthangsúlyos forgásba. Abban a pillanatban, hogy ezt a ritmust megtaláltuk, újra a kör belseje felé fordulunk, és közelebb húzzuk egymást a hátsó keresztfogással. Itt már viszonylag erős a hang. Kati megfogja a mellette álló két lány kezét és Z ülésben leereszkedik a földre, a forgás megy tovább, de ez egy új lendület a körnek, és újfajta látószög a nézőnek is, mert most lehet először belelátni a körbe. Amint visszahúzzuk Katit, Anita ugrálni kezd, és felugrik a két szemben lévő lány kör közepén összekulcsolt kezébe, csak egy pillanatra elnyújtja az emelkedést, de már vissza is dől, a mögötte összekulcsolt kezekbe. Ahogy Anita visszaérkezik, Kámea bemegy a kör közepére, és magát egyenesen tartva végiggördül az egész körön felsőtestével. A kör feladata, hogy megtartsuk egymást, de engedjük, hogy Kámea súlya enyhén alakítsa a térformát. Ezután következik Emma szólója, itt a lehangosabb az ének, annyira hangos, hogy már inkább kiabálás, amiből csujogatas lesz, azt kiabálhatják a lányok, amit éppen akarnak. Emma a dal ritmusát kezdi el dobogni, cifrázásokat, variációkat jár, ebbe hamar mindenki becsatlakozik Verán kívül. Vera kiáll a körből, és újra megtalálja a tengelyét, a forgást, amikor pedig ez megvan, akkor újra forgatni kezdi a többieket is. Ezzel hirtelen abbamarad az ének. Visszaáll a régi kerék-forgás. Milica szétválasztva a keresztfogást, kitágítja a kört, megfogja a mellette állók kezét, majd kialakul egy új térforma, amelyben egy pár összefogódzva tart két másikat. Ez a térforma egy miáltalunk naprendszernek nevezett térformává alakul, ami azt jelenti, hogy három különböző méretű kör ugyanazon tengely körül forog, mindegyikben ketten, összefogás nélkül. A belső és külső kör – azaz a legkisebb és legnagyobb – még egy ideig egymással összefogódzva párban forognak majd, ők is egyedül. Ezután egyesével visszaállunk az alap tá tá ritmusú lépéshez (jobbal lép, ballal zár). Visszajön a dudorászás is, de a dallam helyett inkább a ritmust emeljük ki, légzéssel vagy bármely egyszerű hanggal például: cs, k, h. Ezután lassan újra elkezdünk kapcsolódni, például a középső körben lévő megfogja a belsőben lévő vállát, az érintéstől eldől az érintett, és az is, aki érint, így a súlyuk kettejük között megoszlik. Így fogjuk meg egymás vállát, kezét, különböző térformákat alkotva tovább mozogva a köríven egyensúlyban. Lassan visszakerülünk a kezdeti összefonó keresztfogásba, megállunk, elhallgatunk és ezzel vége a darabnak.

A munkafolyamatot három részre osztom, melyeket egy-egy bemutatás választ el egymástól:

Az első próbák: Megvalósítás

Az első próbák négy személlyel indultak. Vázoltam a tervemet, ötletemet, elmondtam, mi az a karikázó, és megkértem a lányokat, hogy hozzanak szoknyát (mert fontos volt nekem az a testminőség<sup>41</sup>, az a hangulat, amit a szoknya viselete kölcsönöz). Az első próbán megtanítottam két alaplépést, és csak annyit táncoltunk. Megfigyeltük, hogyan tudunk jelezni egymásnak szavak nélkül, hogy megfordítsuk a kör haladási irányát. A forduláshoz pedig az kellett, hogy felhúzzuk az egész kört egy levegővétellel. Úgyis lehet mondani, hogy kihúzom mindenki alól a lábát egy ütemre, hogy megfordulva, ugyanúgy a belső lábbal tudjunk kezdeni. Ezzel beleszagoltunk a közös levegővételbe és a közös nyelvbe, amiről még a dolgozatom legelején írok, a *Táncház* fejezet legutolsó bekezdésében. Tiszta a térszervezés, és a legalapvetőbb viszonyunk egymáshoz a megtartás.

Most következett, hogy teret adjunk az egyének kibontakozására. Ehhez egy egyszerű gyakorlatot adtam. Forogjanak a lányok körben, és egyvalaki kiállhat improvizálni. Nem akaszthatja meg a kör forgását, de átalakíthatja azt, ahogy összefogódzkodnak a lányok, súlyt adhat, és fogadhat, táncolhat a körben, irányíthatja a sebességét, és így tovább. A többieknek feladata ez alatt, hogy csak kövessék a szólista kívánságait. Aztán kipróbáltunk olyan dogokat, emeléseket, térformákat, amiket nem tudtak létrehozni beszéd nélkül a táncosok, pedig tánc közben eszükbe jutott. Ezekből összeírtam, ki miket csinált, hogy később szólók készüljenek belőle.

Ezután a karikázóban fontos énekléssel akartam foglalkozni. Ebből a legfontosabb nekem az volt, ahogy egyvalaki elkezdi a dalt/versszakot, hogy a többiek folytatni tudják. Azt a feladatot adtam, hogy aki akar, változtasson egy kicsit a közös lépésen, a többiek pedig kövessék, ezen a lépésen valaki más változtasson, amikor akar, és így tovább.

Úgy éreztem, hogy még nem elég nagy az összhang, úgyhogy a következő gyakorlattal arra akartam vezetni a lányokat, hogy jobban figyeljenek egymásra mentális szinten is. A közös éneklés: először bárki, bármikor, bármilyen hanggal beszállhatott a közös dalba. Ezt arra redukáltuk, hogy mindenkinek legyen meg a saját hangja, és csak azon szóljon. (légzés, csuklás, felhörgés, cs-hang). Ezzel egyszerre csináltuk az előző gyakorlatot, amikor bárki változtathat a lépésen egy kicsit és a többiek követik. Végül a hangok lettek számomra a darab legszebb részei, amik aztán mégsem lettek benne a Trafós előadáskor, mert akkori

<sup>41</sup> Ez a testminőség vagy hangulat mindenkinek más. Az biztos, hogy nem látom gyakran ezeket a lányokat szoknyában, így annak viselete a változatosság felszabadító erejével bír. Az is fontos, hogy mivel nem volt rajtunk harisnya, vagy a combunk bőrét érezzük összeérni, vagy a levegőt a lábaink között áramolni, ez az intimitásról szól nekem. A szoknya pörgése pedig szinte „megjelöli a területemet” többet látok magamból, mint általában, könnyebben látom magamat a térben. Valamint egyszerűen hangsúlyozza a forgást, ami ennek a darabnak a legfontosabb eleme.

állapotukban, a darab hosszával nem arányos nagy hangsúlyba kerültek. (A visszajelzések alapján inkább szólt a darab a hangokról, mint a táncról.) A lányoknak is inspiráló volt ez az új, mentálisan is kihívást jelentő gyakorlat. Azonban még mindig nem volt összhang. Így azt a gyakorlatot gondoltam ki, ami végül a darab vége lett, ahogy megtartják egymást különböző fogásokban, folyton középen tartva a súlypontot. A három gyakorlatot egymás után raktuk, és megmutattuk először csak Ivánnak.

Második próbaegység: Vissza az alapokhoz

Átmentünk újra az alaplépéseken, mert azt a visszajelzést kaptuk, hogy azok letisztátatlansága miatt nincs meg az összhang. Merre áll a csípő, hogy húzza a gravitáció, hogy áll a fej, hogyan tart a kar. Tulajdonképpen engem utánoztak a lányok. Lehetett volna adatközlők lépéseit is másolni, de nekem az volt a célom, hogy inkább mindenki megtalálja leutánzás nélkül a kellő állapotot. Ehelyett meg én lettem a példa, és minthogy én nem álltam ki a mellett, ahogy csináltam, nem értem el egyik úton sem egy letisztult alaplépéshez. Nem akartam az autentikusságot hajhászni, és emiatt nem mertem belenyúlni/beleszólni, amikor láttam a lányokon, hogy nem az én általam választott stílusban táncolnak. Ezt akkor még nem is fogtam fel, tehát két hétig maszatoltunk az alaplépések körül. Persze valamennyit fejlődött, de nem lett az igazi. Pont ezt szeretem ezekben a körtáncokban, hogy mindenki ugyanazt csinálja, valahogy mégis látszik az egyén. De emellett a legnehezebb kiállnom, mert nem az ugyanolyanra törekvés teszi széppé, hanem a letisztultság. Még most sem tudom, hogyan instruáljak úgy, hogy ez egyértelmű legyen, valószínűleg ez a táncosban csak az idővel jön, és valószínűleg nagyon személyes. Ezt a próbaegységet azzal zártuk, hogy bemutattuk szaktársainknak.

Itt igazolódik számomra az az állításom, hogy tézisem írása segít tudatosabb instruktorrá válnom. Miközben a Mundruc legényeséről szóló fejezetet írtam, akkor jöttem rá, hogy ha teljesen lemásoltuk volna azt, ahogyan az adatközlők járják a karikázót, akkor se sérült volna a saját érzetünk a lépésekről. Ahogy nekem sem sérült az érzetem a csapásolásról.

Harmadik próbaegység: Hatan, díszítések

Ezekén a próbákon alakultak ki a szólók és a darab tényleges struktúrája. Itt került szóba az attitűd, a jelenlét kérdése. Azt gondolom, a mozgás magában kínálja a kívánt hangulatot, ami pedig kiül az arcokra, és a jelenlétet alakítja. A törődés és önálló megnyilvánulás jó arányban olyan állapotba hozza a táncost, amit csak hagynia kell látszódnia. Ehhez nekünk arra volt

szükségünk, hogy mindig fenntartsuk az érdeklődésünket. Ehhez megpróbáltam mindig valamilyen más bemelegítést és atmoszférát teremteni. Kétféle bemelegítést írnék le ezek közül, amik a néptáncban fontos minőségre, a földeltségre és az ehhez kapcsolódó tartásra vezetnek rá.

Az első gyakorlatnak, a közös nyugalom, lecsendesedés megérzése és a folyamatosan hangosodó dúdolás kigyakorlása is célja volt. Sötét teremben, vízzel teli színes kulacsokat raktunk elemlámpákra, hogy megteremtsük a hangulatot, így kezdtük a dúdolást. Az improvizáció szabálya pedig az volt, hogy kísérletezz: haladj a térben és forogj, de úgy, hogy nem lehet felemelni az egész talpat a talajról, csak a lábujjakat, vagy épp a sarkat, vagy a külső/belső talpélet. Siklunk a térben. Ez a mozgás puha térdeket kíván, és ahogy gyorsul a mozdulat, vagy több a játék a talppal, vagy több a forgás, úgy a központunkat is egyre jobban kell tartanunk, a medencét pedig automatikusan gravitációs tengelyként ejtjük a föld felé. Ezzel létre is jön a földeltség állapota. Ezután belemehetünk kis duettekbe, triókba, amelyeket a hátból a lapockán át a kar irányít. Egymás megforgatása kar alatt, vagy éppen közös forgás, egymás húzása és így tovább. A gyakorlat végére összekapaszkodunk, és megcsináljuk a darabot, vagy előtte megbeszéljük a tapasztaltakat.

A következő gyakorlat talán még jobban szól a tartásról és a karok minőségéről, de ugyanígy a földeltségről is, inkább a kortárstánc oldaláról közelítve meg a témát.<sup>42</sup> Ringatással kezdődik, fekszem a földön, és a talpam integető mozgásából indítva ringatom az egész testemet. Megpróbálok rátalálni egy olyan ritmusra, ami magának generálja a lendületet. Lassan változtatom, hogy honnan indulnak a hullámok és hogy milyen irányba, ezzel együtt a pozíciómat is finoman váltogatom. Még a hátamon fekvé megfigyelem, hogyan tudok jobbról balra gördülni ebben a rendszerben a lapockám környékén, hasonló érzetet keresek majd a körben is. Figyelem, melyik az a testrész, amelyik fix, tehát lehetővé teszi, hogy a többi szabadon lendüljön. Hogyan bánok vele? Mitől tudom tartani? Ez a típusú tartás lesz majd a körben is jelen. Fokozatosan, tartva a minőséget állásba kerülök. Elkezdem lelassítani a mozgást úgy, hogy semmiképp ne menjen össze méretében. Tíz perc van rá, hogy teljesen lelassítsam a hullámszerű ringatást, már csak az emléke marad a lendület érzésének, de azt megtartom. A lassulás rávezeti figyelmemet a központ finom tartására, valamint a lendület emléke a földelt tengely érzetét erősíti. A lehető leglassabb állapotban kezdek közeledni a társaim felé, és egy csoportos táncá alakul a mozgás. Csakúgy, mint az előző gyakorlatnál, itt

---

<sup>42</sup> Ez Auberville, Stephanie Oldchool Contact kurzusán (Jurányi Ház, 2020 január 24-26) tanult gyakorlatból inspirálódott.

is a hátból a lapockán át, a kar a kapcsolódás eszköze. De itt a szabadabb lábak miatt nagyobb hangsúly van az önálló és közös egyensúly megtartásán is. Egy idő után elkezdhetünk lendületet rakni néhány mozdulatba, ha az megkívánja. Ezt a gyakorlatot is hátsó keresztfogásban végezzük, és elkezdjük a darabot, vagy megbeszéljük az átélteket.

Három perióduson keresztül foglalkoztunk ezzel a kilenc perces darabbal heti minimum kettő, de inkább három alkalommal, ami magával hozta az elkedvetlenedést. Ezzel sokszor nem tudtam mit kezdeni, csak még jobban elkeseredtem. De volt, hogy a fenti gyakorlat megoldotta a helyzetet, olyan is volt, hogy gyöngyöt fűztem a lányoknak, vagy jószóltunk egymásnak, olyan népszerű számokat énekeltünk röviden, amik nőkről szólnak. Ezek nagyon fontosak voltak, még többet is kitalálhattam volna, akár segítséget kérhettem volna az ötletelésben. Többször el akartam vinni a csapatot táncházba, hogy megérezzék nagyobb körben is az összhangot, sajnálom, hogy nem tudtam megszervezni, hogy mind eljöjjenek.

Miután felkészült a darab (nem elkészült, mert még mindig sok mindent alakítanék rajta), ki kellett választanunk a kosztümöt. Ami a leginkább tetszett, és ahogy megálmodtam, az a meztelen felsőtest és szoknya volt. Azért mert ez a legnőiesebb megjelenés, amit el tudok képzelni, és mert szeretem a szoknyában, hogy szabadságot ad, kihangsúlyozza a forgás lendületét és a láb munkáját. Utóbbi nem a lábon magán, hanem a derékon mutatja meg. A meztelen felsőtestben pedig nagyon tetszik, hogy láthatóvá teszi a női felsőtest funkcionalitását és légységát egyaránt. Itt nem csak a mellekre, hanem a hátizmokra, karizmokra egyformán gondolok. De a Trafó stúdiójában a nézők nagyon közel ültek a táncosokhoz, ez pedig hátráltatja annak a lehetőségét, hogy a szemlélő az egész egységre lásson rá és ne csak az apró részletekre. Ebben az esetben ez egy nem kívánt negatív hatás, ami tovább erősödött volna a pólók levételével. Úgyhogy a Trafóban nadrágban és színes bodykban, az iskola Open Act nyílt házi bemutatón pedig szoknyában és színes bodykban adtuk elő.

### **A moldvai tánc és a tánc házas előélet hatása a darabra: a körtánc funkciói, működtetése**

Ebben a fejezetben a moldvai körtáncokban rejlő energiaáramlás/lendület működtetéséről szeretnék írni. Azaz, hogy mitől tud ennyi ember együtt mozogni, mi adja a lendületet és az összhangot. Ennek első aspektusa a fogások funkcionalitásában rejlik:

Hátul keresztfogást használnak a leggyakrabban, ez a tartás, kisebbé, összefogottabbá teszi a kört. Használhatom ezt a fogást, hogy beledőljek a hátam mögött összekulcsolt kezekbe és ezzel húzzam a kört, vagy csak, mint egy megtartó ölelésben megtámasztok és megtámaszkodok, szinte összeérő vállaimmal tolom a társaimat, hogy jobban fusson a kör. Érdekes volt megfigyelni, hogyan van jelen ez a fogás a „sticában”. A stica lépése A dallamra, jobbra kettő lépés, (ti ti tá, jobb, bal, jobb, ballal lendít) balra kettő (ti ti tá, bal, jobbal lendít), B dallamra, jobbra hátul keresztvező lépés (jobb bal jobb) majd páros lábbal egy ugrás. Az ugrásra kétegyesnyi idő van. Ezt a táncot a táncházakban gyakran vállfogással járjuk, mert magasra akarunk ugrani az idő alatt és érkezéskor még jobban felpattanunk egymás válláról is elrugaszkodva. Ugyanezt a táncot Külsőrekecsinben, Moldvában hátul keresztfogással járók. Ők nem felfele ugranak, hanem befele a körbe, közel húzzák egymást. Az ugrás végén pedig egy pillanatra inkább beleülnek mintsem hogy visszapattanva még magasabbra ugranának.<sup>43</sup> A vállfogást nem csak arra használom, hogy elrugaszkodjak, hanem ezen kívül finoman tartom vele a kör ívét és a saját teremet, kicsit eltartva, de mégis fogva a mellettem lévő. Persze az is előfordul, hogy csak pihentetem a kezemet a mellettem lévő vállán, vagy csak játékosan lógotom rajta. Egyik fogás sem egy görcsös tartás, tud laza és zötyögős is lenni, de mégis értelmezhető a téralakítási funkciója. Itt van például a kézfogás, kétféle erősen elkülöníthető tartást tapasztaltam és láttam. Az egyik, amikor könyökömet lazán behajlítva felemelem, könnyedén tartom a csuklómat és benne a társamét, engedem, hogy a kezem lazán lüktessen a lépéseimtől és a zenétől, így adom/pumpálom át és kapom a zenét a mellettem lévőktől. A másik fogásban a kezemet leszorítom az oldalamhoz és közelebb húzom a kört.

Említettem a karokon át terjedő lüktetést, talán ez a legfontosabb eleme az együttmozgásnak. Ebben a táncban nagy hangsúlyt engednek a zenével való ütemes a rezgésnél lazább a kotyogásnál összefogottabb lüktetésnek, (nem nevezném rugózásnak). Laza térddel emelkedik és „zuttyan” vissza a sarkam a talajra finoman.

Egyszer táncoltam egy barátommal, aki azt mondta, hogy nagyon szeret velem táncolni, mert a lapockámban érzi, ahogy a sarkam zötyög a zenével. Természetes, hogy párunk érzi hátunk mozgását, ami fontos volt nekem, hogy ő kifejezetten a csontok kötelékére utal. Ha nem

---

<sup>43</sup> Redő Júlia, Havasréti Pál, (gyűjtők) Külsőrekecsin megrendezett gyűjtés, 1990. 02. 25.  
[http://folkloradatbazis.hu/fdb/mviewer.php?gvid=61DD2A8E-919B-40EE-8908-390396B8AB6A&filter=1004.:58FD2AC3-1196-4CFD-ACE9-624B79749458.:3,1103.:036EC5D0-763C-40C5-A7C6-C908DDE587EE.:3&fbclid=IwAR0ZaB0drb0CbZbk0zNsOqgwXlArX8YH2VQIHSvpH0Udv\\_85GkCUNZhgeEg](http://folkloradatbazis.hu/fdb/mviewer.php?gvid=61DD2A8E-919B-40EE-8908-390396B8AB6A&filter=1004.:58FD2AC3-1196-4CFD-ACE9-624B79749458.:3,1103.:036EC5D0-763C-40C5-A7C6-C908DDE587EE.:3&fbclid=IwAR0ZaB0drb0CbZbk0zNsOqgwXlArX8YH2VQIHSvpH0Udv_85GkCUNZhgeEg) (Letöltési idő: 2020.05.05.).

helyezek elég súlyt a karjaiba, akkor csak csúszkálók a kezei között, ha túl sokat teszek nincs rugalmasság, ha megtalálom a középutat, akkor a testem egész vázával, mint gyökerekkel a földből a karokon érzem a párom minden rezdülését, tudom követni, ő tud vezetni. Bár a néptáncban a látható mozdulat a lábban történik, a kapcsolódás a felsőtesten keresztül lép életbe, az egész test hangolódik, az egész kör testével.

De persze maga a térforma is összefog, látjuk, tehát tekintetbe vesszük egymást úgy, ahogy a *Körködő* fejezet moldvai részében is írom.



## Összegzés

Ezt az egész szakdolgozatot azért tudtam és akartam elkezdni, mert érdekelt az automatikus (a testem alap nyelvezetében lévő) mozdulatok tudatosítása. Ez a munka még közelebb hozott a mozdulatokban való elmélyüléshez. Egyrészt azzal, hogy ezeken a mozdulatokon gondolkodtam fél évig, másrészt azzal, hogy a másolástól való félelmem enyhült. Ezen kívül egy módszert is találtam általa magamnak, amivel új mozdulatokhoz hasonlóan állhatok hozzá, mint a testem által szorosán ismertekhez. Ezt a félelmet és ezt a módszert most kifejtem:

A másolástól való félelem: Emlékszem, hogy már egyszer azt hittem, hogy megértettem ennek fölöslegességét egy iskolai darab (*Kilences*, rendező: Angelus Iván) kapcsán. Elfelejtettem, hogyan is volt akkor, de most, ahogy Martin György Mundrucclal készített interjút olvastam, és ahogy visszaemlékeztem a *Zeneboná*ban előbukkanó legényesszerű motívumokra, újra eszembe jutott. A mozdulatokhoz való hozzáállásom meghatározza a mozdulatot, de nem telepszik rá. Lehet, hogy a mozdulat kinézetében, lehet, hogy csak a jelenlétemben, és az is lehet, hogy csak titokban bennem, de érezhetően jelen van a vélemény. Az persze kérdés, hogy mennyire hagyom megmutatkozni ezt a néző számára. A mozdulat önmagában nem tartozik senkihez, de szép látni, ahogy illik emberekre, vagy, ahogy más-más ember máshogy bánik velem. Ez azért olyan fontos nekem, amiről a *Nőszírom* című fejezetben írok, hogy merjek egységességre instruálni táncosokat, ha éppen az a cél, mert az egység nem jelenti az egyéniségtől való megfosztottságot.

A módszer: miközben jelen szakdolgozatot írtam, egy kutatáson kezdtem el dolgozni, amit valamilyen szinten a szakdolgozat „kézzelfogható” eredményének tartok. Ezt a módszert onnan fordítottam át, ahogy gyerekként elsőnek a zene lüktetése ment a testembe, majd az, hogy mit látok, hogy ki merre húz, hogy hogyan maradok meg a saját lábamon, és végül, hogy hogyan variálok, amit tanultam. A címe *Small dance* volt, amihez Steve Paxton *Small Dance* gyakorlata volt a kiindulópont.<sup>44</sup> Az én gyakorlatom röviden az, hogy csak állok, elképzelem, hogy bólintok, de nem teszem meg, elképzelem, hogy lépek, de nem teszem meg, csak figyelek a testem rezdüléseire. Majd elképzelem a cigánytáncot és lassan engedem a

---

<sup>44</sup> Manheimer, Ken: Steve Paxton's 1977 Small Dance Guidance, [myriadcity.net](https://myriadcity.net), 2020.03.22  
<https://myriadcity.net/contact-improvisation/contact-improv-as-a-way-of-moving/steve-paxton-s-1977-small-dance-guidance> (Letöltési idő: 2020.04.29).

testemet megmozdulni a képzelte forma irányába. A végeredmény maga a cigánytánc. Minden próba abból állt, hogy egy óra alatt felépítettem a saját *Small dance* gyakorlatomból egy cigánytáncot. Állok és figyelek, aztán pedig közelítek egy képhez, ami nekem a cigánytáncot jelenti. Tulajdonképpen ez egy vizualizációs gyakorlat. A meditáció közben már van egy képem arról, hogy mi a cigány tánc, és annak különböző elemeire, és a testemben magától is zajló apró mozdulatokra koncentrálni közeledek az elképzelt állapot/kép felé. Ezt a kutatást a precizitásom élénkítésre találtam ki. Arra alapozva, amit tapasztaltam és tudatosítottam tézisem írása közben, hogy amiben fizikailag igazán elmélyülök, arra a testem emlékszik. Nem is az a lényeg, hogy emlékszik, hanem az, hogy alkot vele, autentikusan felhasználja.

Ezzel a dolgozattal nem csak azt tanultam, írtam össze, hogy hogyan tudom a néptánc nyelvét használni a kortárs táncos, alkotó életemben, hanem azt is elkezdtem kapizsgálni, hogyan tudom magát a tanulás és elmélyülés folyamatát felhasználni más mozgásminőségek beépítésére. Azaz hogyan tudom nem magát az anyagot, hanem az ahhoz való viszonyulásomat felhasználni. Erre találtam a fent említett módszert. Természetesen, ahogy egyre többször csinálom végig a folyamatot, úgy találkozok egyre több részlettel. Azt gondolom és tapasztaltam, hogy bármire fókuszálhatok ilyen módon, ahogy itt a cigánytáncához viszonyultam, ez azonban már egy új tézis témája.

## Forrásmegjelölés, Irodalomjegyzék

- Farkas Zoltán Batyu: *Néptánc alaptechnikák módszertana* (MA táncpedagógus szakdolgozat) BKTF, 2011. [http://tanc.org.hu/wp/wp-content/uploads/2015/11/Farkas-Zolt%C3%A1n-Batyu\\_MA\\_2011.pdf](http://tanc.org.hu/wp/wp-content/uploads/2015/11/Farkas-Zolt%C3%A1n-Batyu_MA_2011.pdf) (Letöltési idő: 2020.04.22).
- Jávorsky Béla Szilárd: *Így indult a magyar táncművészet*, recorder.blog.hu 2019.10.30. [https://recorder.blog.hu/2019/10/30/igy\\_indult\\_a\\_magyar\\_tanchazmozgalom](https://recorder.blog.hu/2019/10/30/igy_indult_a_magyar_tanchazmozgalom) (Letöltési idő: 2020.04.30)..
- Kovács László: *Táncművészet* TV2 1993, <https://www.youtube.com/watch?v=ClwuIT9W6Ts> (Letöltési idő: 2020.05.05.).
- Manheimer, Ken: *Steve Paxton's 1977 Small Dance Guidance*, myriadicity.net, 2020.03.22 <https://myriadicity.net/contact-improvisation/contact-improv-as-a-way-of-moving/steve-paxton-s-1977-small-dance-guidance> (Letöltési idő: 2020.04.29).
- Martin György: *A Magyar táncművészet és táncdialektusok*, Népművelődési Propaganda Iroda, Budapest, 1970.
- Martin György: *Mátyás István 'Mundruc' Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata*, Mezőgazda Kiadó – MTA Zenetudományi Intézet, Budapest, 2004.
- Ortutay Gyula (főszerkesztő) *Leánykörtáncok szócikk*, Magyar Néprajzi Lexikon, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977-1982, [http://db.zti.hu/neptanc\\_tudastar/lexikon.asp?k00321](http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/lexikon.asp?k00321) (letöltési idő: 2020.05.05.).
- Ortutay Gyula (főszerkesztő): *Legényes szócikk*, Magyar Néprajzi Lexikon, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977-1982, <https://mek.oszk.hu/02100/02115/html/3-1258.html> (letöltési idő: 2020.04.22).
- Ortutay Gyula (főszerkesztő): *Pontozó, pontozás, pontozni szócikk*, Magyar Néprajzi Lexikon, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977-1982, [http://db.zti.hu/neptanc\\_tudastar/lexikon\\_en.asp?k00424](http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/lexikon_en.asp?k00424) (Letöltési idő: 2020.04.22.).
- Redő Júlia, Havasréti Pál (gyűjtők), *Külsőrekecsin, megrendezett gyűjtés*, 1990. 02. 25. <http://folkloradatbasis.hu/fdb/mviewer.php?gyid=61DD2A8E-919B-40EE-8908-390396B8AB6A&filter=1004,:58FD2AC3-1196-4CFD-ACE9->

[624B79749458.:3.1103.:036EC5D0-763C-40C5-A7C6-C908DDE587EE.:3&fbclid=IwAR0ZaB0drb0CbZbk0zNsOqgwXlArX8YH2VQIHSpH0Udv\\_85GkCUNZhgeEg](https://www.facebook.com/624B79749458.3.1103.:036EC5D0-763C-40C5-A7C6-C908DDE587EE.3&fbclid=IwAR0ZaB0drb0CbZbk0zNsOqgwXlArX8YH2VQIHSpH0Udv_85GkCUNZhgeEg) (Letöltési idő: 2020.05.05.).

- Sztanó Hédi: *Mundruc*, Dunatáj Alapítvány, 1997, <https://www.youtube.com/watch?v=2CQybyAQdJQ> (Letöltési idő: 2020.05.05.).