

Színház-és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

A TEST SZÖVEGE

doktori disszertáció

Lőrinc Katalin

2014

Témavezető: Hegedűs D. Géza egyetemi docens



Tartalomjegyzék

1. Bevezető.....	6
1.1. Személyes motivációról.....	6
1.1. A megoldandó feladatról.....	6
1.2. A munkafolyamatról.....	7
2. Test.....	9
2.1. A „testben-lét”.....	9
2.2. Saját test érzékelése.....	10
2.2.1. Érzet / érzék; értés, megismerés.....	11
2.3. Vitális affektus, érzés, érzelem.....	12
2.3.1. A test mint „kifejeződés”.....	14
2.4. Test a színpadon.....	15
2.4.1. A színpadi táncmozdulat értelmezhetősége.....	15
2.4.2. A színpadi táncmozgás, mint mimézis.....	17
2.4.3. A színpadi táncmozgás, mint absztrakció.....	18
2.5. Nézői befogadás.....	21
2.5.1. Mit ért a néző?.....	21
2.5.2. Hogyan nézi a néző a testet?.....	22
3. A táncos test.....	25
3.1. A test viszonya a gravitációval.....	25
3.2. Energia.....	26
3.3. A mozgás forrása: légzés – törzs –testközpont.....	27
3.4. Nyugalom és mozgás.....	28
3.5. Technika mint tudásbirtoklás.....	30
3.5.1. Technikák, módszerek, megközelítések.....	30
3.6. Mozgástanulás.....	32
4. Táncalkotás.....	34
4.1. Az intuíció mint az alkotás forrásvidéke.....	34
4.2. Az interpretáció mint alkotás.....	34
4.3. Az improvizáció, mint az alkotás alapja.....	35
4.3.1. Rögtönzés szigorú tartalmi és formai keretek között.....	36
4.3.2. Szabad rögtönzés.....	36

4.3.3.	A táncmű, mint rögzített improvizáció.....	37
4.4.	Cselekményes táncalkotás.....	38
4.5.	Verbalitás a táncelőadásban.....	38
4.6.	Kombináció, vagy alkalmazott kompozíció.....	39
4.7.	Zene, mint koreográfiai alap.....	40
4.8.	Zene nélkül készülő mozgásanyag.....	41
5.	Értelmezési kísérlet: a tánc történet jelentős fázisai.....	42
5.1.	A görög táncértelmezés nyomdokain.....	42
5.2.	Az európai balett-színház mozdulatszövege.....	44
5.2.1.	Mit „mondhat” egy táncoló test a barokk balett korában? Mi a szerepe?.....	45
5.2.2.	A cselekményes balett.....	48
5.2.3.	A romantika.....	49
5.3.	A 20. század: neoklasszikus és kortárs balett.....	54
5.3.1.	„Poszt”-klasszika: fúziók ideje.....	56
5.4.	A mozdulat szerepe egy új színházi testszemléletben.....	58
5.4.1.	A századforduló szemléletváltó sodrásában.....	58
5.4.2.	Táncszínház, „fizikai színház”.....	61
5.5.	A táncoló test mint önálló narratíva: a <i>modern</i> és <i>kortárs tánc</i> nyomvonalán.....	65
5.5.1.	François Delsarte mozdulatelemzése, mint a modern tánc elvi alapvetése.....	66
5.5.2.	Isadora Duncan szabadságeszménye.....	70
5.5.3.	A klasszikus moderntánc alapjai: Martha Graham és kortársai.....	73
5.5.4.	Posztmodern és kortárs.....	76
6.	A jelenkor (- amennyi abból „belülről”, itt és most látható).....	80
6.1.	Egységesülő nemzetközi trend.....	80
6.2.	Itt és most épp ők.....	81
6.2.1.	Világszerte.....	81
6.2.2.	Itthon.....	82
7.	A mozdulatot előadó / alkotó ember gondolatai.....	84
7.1.	A mozdulatot előadó / alkotó ember viszonya az elmélettel.....	84
7.2.	Gondolkodás és tánc-intelligencia viszonya.....	85
8.	Az önreflexió mint kutatási eszköz.....	87
8.1.	Az alkotó/előadó és a megfigyelő azonosságának paradoxonja.....	87
8.2.	A színpadi esemény „belülről”.....	89

9. Elemzések.....	92
9.1. Csipkerózsika III. felvonás, női variáció.....	93
9.2. Winterreise (női szóló a 19. „Tauschung” c. dalra).....	96
9.3. A testek felszínének esetleges állapotairól.....	100
9.4. Honvágó duett.....	103
9.5. „Midnisszás” improvizáció: Tranzit Art Café.....	106
9.6. A „Honvágó”-duett másfél perces részletének mozdulatelemzési vázlata Delsarte elvei mentén.....	112
10. Összegzés.....	118
11. Mellékletek.....	121
Források jegyzéke.....	121
Képek jegyzéke.....	124
12. A dolgozat mellé csatolt, különálló mellékletek:.....	126
a) DVD lemez a 9. fejezetben elemzett előadásrészletek videó felvételeivel:.....	126
b) Tézisek magyar, valamint angol nyelven ;.....	126
Propositions of the These in Hungarian and English language.....	126

1. Bevezető

Személyes motivációmról

A testtel dolgozom. Benne, amikor táncolok; azt formálva, „belenyúlva”, amikor oktatok; azt szemlélve, amikor egy táncelőadásról írok.

Írásom forrása tehát valódi, személyes, és ezért „követelődző” motívum; táncos pályám egyik összetett kérdéssora, általam megtapasztalt jelenségek okainak kutatása.

Táncolnak. Meg tudom-e fogalmazni, mit mond el a táncos teste?

Táncolok. Meg tudom-e fogalmazni, mit mond a testem?

Milyen *szöveggel* lehet elmondani, leírni egy láblendítés, egy forgás, egy gurulás, vagy éppen a kitartott helyzet *tartalmait*?

Tizenegy éves korom óta kemény testi és szellemi energiákat fektettem táncos testem kialakításába és működtetésébe, majd – húszas éveim végétől mások táncos testének kialakításába és működtetésébe is... Autodidakta gondolkodóként mindig is magyarázatokat kerestem az általam megélt jelenségekre, oktatóként pedig ez a „hajlamom” egyre erősödött, hiszen úgy tapasztaltam, csak akkor tudok hasznosan átadni bármilyen fizikális tudást, ha a tanítványok minden kérdését meg tudom válaszolni. Ezzel a tapasztalattal párhuzamosan viszont egyre több kérdést tettem fel én is, - önmagamnak...

Sok választ kaptam ezúttal is (egymást felülíró, vagy egymással ellentétes „igazságokat” is), melyek birtokában valószínűleg úgy kell befejeznem ezt a munkát, mintha csupán megállnék egy állomáson, mert további kérdéseim száma – gyaníthatóan - többszöröse lesz annak, amivel belefogtam...

1.1. A megoldandó feladatról

Ez a dolgozat tehát olyasmit kísérel meg, hogy mindazt a színházelméleti, esztétikai, filozófiai és pszichológiai gondolatot, amelyet a színházi / és részben a táncos / test mozdulatértelmezéséről előttem már mások is megfogalmaztak, összevessem azzal, amit táncművészként megtapasztaltam. Megpróbálni a saját előadói / alkotói élményt ebből a szemszögből hitelesíteni, sok esetben pedig rákérdezni, sőt újraértelmezni, miben állhat a „mozgás szövege”, megszabadítva akár néhány közhelytől és félreértéstől is. Az ugyanis,

hogy itt és most (az európai kultúra jelenkorában) a „szöveg” kifejezés alatt első hallásra kizárólag az írott vagy beszélt *szavak szövetét* értjük, logikus következménye szocializációnknak. *Textum*: a latin nyelvben egyaránt jelent „szövet”-et és „szöveg”-et. Az élő európai nyelvek alakjaiban tovább élve is legalábbis hasonlít a két jelentés alakja (text, textil). Szóni, összeállítani, összefűzni sok mindenből lehet, - nem csupán szavakból. A táncoló test szövege tehát nem egyenlő a szavakkal, amellyel egy táncmű témáját adott esetben verbalizálják.

1.2. A munkafolyamatról

A kutatás eredményessége céljából elsődlegesen „körül kellett járnom” magát az emberi testet mint kommunikációs eszközt:

- sorra venni, milyen kifejezési lehetőségekkel bír még a megmozdulás előtt, valamint öntudatlan, spontán mozgásában;
- ezzel összefüggésben tisztázni néhány fogalom ide vonatkozó jelentéstartalmát (érzékelés, érzet, tudatosítás, érzés);
- áttekinteni és összevetni a testi kommunikációról szóló szakirodalom, valamint a tapasztalat szorosan ide vonatkozó állításait.

Erre az alapra próbáltam ráemelni,

- hogyan gondolkodhatunk minderről a színpadi test vonatkozásában;
- milyen formában lehet beszélni a színházban látható testmozgásról;
- hogyan éli meg és értelmezi a színpadi gesztust az alkotó, s hogyan az azt befogadó néző?

Elemezni ezután:

- a táncos test és a gravitáció viszonyát, az energia jelentőségét, a mozgás technikák szerepét,
- alkotás és improvizáció viszonyrendszerét,
- a tánc történeti korszakok test-szöveg kapcsolatait;

Vizsgálni

- egyes táncalkotók alkotási és értelmezési szándékait;

Összevetni

- saját előadás videó felvételét a színpadon megélt saját élménnyel;
- mindezek után megkísérelni az értelmezését annak, mi is történt a testtel a színpadon.

2. Test

A „testben-lét”

Testben létezünk, - mégpedig egyszerre két értelemben... A német nyelv pragmatikus tisztasággal rendelkezik a két jelentéssel: „*Körper*” azt a „tárgyat” jelenti, mely a lét „vázát” nyújtja: a természet adta, „jelentés nélküli” tehát „kifejezés nélküli” test. (Waldenfels, 2000; 242). A természet úgy hat erre a passzív-fizikai testre, hogy azt közvetlenül nem irányíthatjuk (lásd: növekedési, érési folyamatok, hormonális működés, és így tovább).

A „belső”, eleven test, a *Leib* az, amely az ember élményeit, belső, „lelki/szellemi” aspektusait is tartalmazza: „...*der Leib ist der sichtbare Ausdruck meiner Selbst.*” (Waldenfels, 2000; 210). Ez a csodálatos, mert tömörségében is gazdag mondat nem csupán azt jelenti ki, miszerint: a *Leib*-test „...az Énem látható kifejezője”, hanem rögtön utal arra (a dolgozatom szempontjából alapvető kérdésre) is, hogy *a kifejezés olyasvalami, ami mindig jelen van: mindig látható az emberi testen: kifejeződünk tehát, akár szeretnénk, akár nem.* E dolgozatnak nem témája a *nonverbális kommunikáció*, - a folyamatos „kifejeződés” - általános kifejtése; óvakodom attól, hogy olyan részletekben merüljek el, melyek némileg eltávolítanak a tárgytól, ám e fejezetben (2.5: A test, mint kifejeződés) még feltétlenül visszatérek a *testbeszéd (Körpersprache)* azon vonatkozásaira, melyek mozdulat elemzési próbálkozásaim szempontjából megkerülhetetlenek.

A „*Körper*” történéseinek milyenségét (fizikai viselkedésünket; a tartást, járást, futást, gyakorlati létfenntartó és egyéb tevékenységet) elsősorban a felegyenesedett testhelyzet határozza meg, erről a témánkra vonatkozó lényegi tényről még lesz szó akkor, amikor a táncos testét elemezzük majd: 3.1: „A test viszonya a gravitációval”).

A „*Leib*”-testben nyilvánul meg az *egyénség*. A mozdulatminőség egyik lényege: hiába szép a „*Körper*”-láb, ha azt nem „ő” mozdítja, hanem másvalaki, nem úgy, ahogyan csak „ő” tudja, - egész más lehet a hatás¹.

¹ Michael Barishnikov, a 20. század utolsó 3 évtizedének emblematikus táncművészeinek lábfeje balett technikai szemszögből nézve az átlagosnál is kevésbé ívelt, „laposabb”, - táncolás közben azonban ez a lábfej ideálisként jelent meg, valahányszor láthattuk! Gyengébb tehetségű táncosok ilyen lábfejjel „labdába sem rúghattak volna”...

A színházművészet szempontjából végtelenül izgalmas, hogyan hangolódik, illetve hangolható össze ez a kétféle: a „külső” és a „belső”... Az előadó művész önmagán demonstrálja „...az aktív-eleven test (*Leib*) és a passzív-fizikai test (*Körper*), a testként létezés és a testtel való rendelkezés összefonódását...” (Plessner 1995; 256.) Megint csak a német nyelv (valamint az abból magyarított megfelelő): „*verkörpern*”, „megtestesíteni”: fejezi ki legáltalában a színpadi, színészi cselekvést, ahogyan testet kínálunk egy szerepnek, karakternek, érzetnek, érzésnek, belső képnek, és így tovább...

Saját test érzékelése

Hogyan viszonyulunk e kettősséghez? Hiszen, ha annak a megfogalmazásával próbálkozunk, hogy mi történik a mozdulattal / a mozdulatban / az én mozdulatomban / egy látott művész mozdulatában, - akkor ott kell kezdenünk: *mit érzékelünk testi létezésünkben?*

A szervezetünkben létrejövő ingerek érzékelése: a *propriocepció*, (leegyszerűsített fordításban: önérzékelés), melyre a mindennapi életben nemigen gondolunk, ritkán „nyugtázzuk” azt gondolati úton. (Az előadó művésznek azonban, elsősorban a színésznek és különösen a táncosnak szüksége van arra, hogy a propriocepciót „használni” tudja, vagyis tudatosítsa; v.ö. alább: kinesztetikus érzék.)

Az önérzékelés belső tartományát tudatosítani „meglehetősen fáradságos dolog, mivel a kifelé való elhatárolódás soha nem sikerül teljesen... legfeljebb drogok hatása alatt.” (Plessner 1995; 255.) A testi létezés úgy, hogy a külvilág semlegessé váljon, alapvetően távol-keleti életgyakorlat, filozófiai szemlélet. Tapasztalatom szerint a „befelé figyelés” távol-keleti élettechnikáját az európai (alapvetően a keresztény) kultúrkörben szocializálódott ember hosszas, kemény és eltökélt tanulás során elsajátíthatja ugyan, de a *létmód* valószínűleg még akkor sem válhat szervesen belsővé nála. Távol áll e munkától, hogy a téma vallási, filozófiai, társadalmi és életviteli vonatkozásaiban elmélyüljön, de egy lényeges mozgástechnikai forrás, a „*no*” – az arra jellemző koncentráció – kapcsán, valamint a táncos „befelé figyelésének” (konkrétabban: egy *belső testi kép* kialakításának) elemzése során még néhányszor érintenünk kell a távol-keleti mentális és fizikai gyakorlatot.

Hogyan „működik”, és hogyan tudatosítható a propriocepció? Megszólalunk, és halljuk, ahogy beszélünk, vagy énekelünk, - ez talán a legkönnyebb forma: a hangot kiadó (produktív) és azt meghalló (receptív) szervezet is mi magunk vagyunk. (Plessner 1995; 215.) Az agy mintegy kiadja a parancsot a szerveknek, azok mozdulnak, s „az agy tudomást vesz a mozgás elvégzettségéről, és arról, hogyan folyt le.” (Vekerdy 1988; 90-91.) A teljes test mozgása

esetében már nem ilyen tiszta a *feed-back*: amíg hangunkat még viszonylag hűen hallhattuk, a mozdulat eredményét már nem „látjuk”, (legfeljebb tükörből, fotóról, filmről, de ezek hiányos képek); hiszen benne vagyunk a mozgó testben.

A mozgás *feed-back*-jához tehát egy külön érzékelésre, a *kinesztéziára* (saját mozgásunk érzékelésre) van szükségünk. A kinesztetikus érzék a táncos (és színész) számára nyilván sokkal fontosabb, mint sok más szakmában és tevékenység során. Fontosabb a látásnál, tapintásnál, és bizonyos mértékben a hallásnál is. Tisztán persze nagyon nehezen választható le mindezekről, s azt, hogy miként *érzek* egy mozdulatot, azt seregnyi tényező befolyásolja. A kinesztézia jelentőségére azonban a 20. század elején olyan testtudati (alapvetően terápiás célú) technikák mutattak rá, melyekre aztán táncművészek is támaszkodtak, ilyenek például a Feldenkrais², valamint a Pilates³ módszer.

A test(mozgás) *látványa* tehát egészen másmilyen lehet, mint annak *belső képe*. Maurice Béjart így ír egy fiatal táncosának címzett levelében: „A balett teremben lévő tükör hamis képet ad rólad (azt látod benne, amit szeretnél), - a tükör benned van. Megy veled; látod magad....”(Béjart 2001; 31) Vagyis: ideális esetben – s a táncosnak „munka közben” erre kell törekednie – a látvány és a belső kép összhangba kerülhet.⁴

2.1.1. Érzet / érzék; értés, megismerés...

Érzékelek... *Érzékelem* a 24°C-os vizet, amikor bemegyek a Balatonba nyáron, de felhevült testtel hidegnek *érzem*, míg ugyanannak a napnak hűvösebb estéjén melegnek; de ezek csupán *érzetek*... (A „Körper”-ről: élőlények általános specifikumáról szólnak.) Gyakran tévesen, felületesen használjuk igéinket, könnyedén lépünk át érzékelés, érzet, érzés nüansznyinak látszó különbségein. (Nem csupán magyarul: az általam elég jól ismert nyelvek – angol, francia, német, svéd és olasz - hol ebben, hol abban a kifejezésben lazítanak a pontos értelmezésen!) Hogy mit *gondol(hat)* érzeteiről és az érzékiről az ember, annak először a

² Moshe Feldenkrais (1904-1984) technikájában a mozdulat indításhoz semmilyen szemléltetés, előkép nem áll rendelkezésre: az kizárólag verbális / gondolati instrukció beidegzésével jön létre.

³ Joseph Pilates (1880-1967) sokoldalúan hasznosított és mára igen népszerű nyújtó-erősítő módszere során az azt gyakorló számára a mozdulatérzetből következően megismerésre: mentális lokalizálásra kerülnek különböző rejtett izmok és izomcsoportok.

⁴ Maurice Béjart (1927-2009) a 20. századi balettművészet megkerülhetetlen, műfaj-alkotó személyisége (Gaston Berger francia filozófus fia). Balettet tanul, de egész fiatalon az újító gondolatok inspirálják, olyan közeget keres, ahol a balett nyelvezetét korszerű tematikával és dramaturgiával alkalmazzák, majd saját társulatot alapít, amely „Ballet du XXième Siècle” néven válik világhírűvé (évtizedekig brüsszeli, majd Lausanne-i székhellyel). Olyan témákat dolgoz fel műveiben, melyek a társadalom széles rétegeit érintik (elsősorban pszichológiai, filozófiai, szociális fókusszal), s így tömegével nyert meg olyan közönséget a balettszínháznak a század 70-90-es éveiben, amely addig annak avíttassága miatt nem érdeklődött a műfaj iránt.

felvilágosodás, de legcélrányosabban a 20. század fordulója nyitott új szemléleti perspektívát, hiszen ahhoz az kellett, hogy a keresztény világkép test-tabuja végképp elveszítse egyeduralmát. Az orvostudomány és az antropológia, de a létezést tágasabb aspektusban kutató filozófia is mélyrehatóbban kezdett azzal foglalkozni, hogy *mit gondol(hat)unk arról, amit testünkben megtapasztalunk, érzékelünk*. És ez már a „Leib”. A filozófus Husserl⁵ például behatóan foglalkozik azzal, hogyan ad az ember értelmet az érzékinek, vagyis: mindent, amit érzékelünk, a tudatunk „fordít le” valamilyen *érzéssé*. Helmuth Plessner, a jelenkori antropológia egyik fontos személyisége is Husserl-t idézi kutatásunk szempontjából fontos kijelentésével: „...az *érzéki tapasztalat... semmi más megismerő eszközzel nem helyettesíthető alapja a valódi világról szóló ismereteinknek.*” (Plessner 1995; 196) Talán „Balatonos” példámhoz kapcsolható, amit a tárgyban a belga Buytendijk-től kölcsönöz: az érzékeléshez azonnal, egyidejűleg kapcsolódik egy „*sentir*”⁶, amely kifejezés jelzi egyben az érzékelési módot, de magát az adott helyzetet is (Plessner 1995; 258). Majd az orvos Erwin Straus-ra hivatkozva hozzáteszi: „minden érzékelésben egyaránt található megismerő és érzelmi elem” (Plessner 1995; 257); ami a művészt górcső alá vevő művész szemszögéből nélkülözhetetlen szempont.

Vitális affektus, érzés, érzelem

Már az *érzet* értelmezésénél is rávilágítottunk a tévút lehetőségére, az *érzés, érzelem* értelmezése még több csapdát rejt a közhelyek csábítása okán, *verbalitás-előttess lényegük* miatt pedig különösen érzékeny ez a pontosítás. Mégis valamilyen kísérletet mindenképpen tennünk kell rá, a mozdulat-jelentés, valamint művész és/vagy néző érzékelése, érzete, érzése, s főként: „érzelme” kapcsán.

Előtte azonban még valamit meg kell vizsgálnunk, ami a testre általánosságban, még messze bármilyen szándékolt mozgás-aktus előtt vonatkozik. A test közvetlen reakciói külső stimulusra: a *vitális affektusok*. Ahogyan megijedésnek összerezzenés, örömnak mosolygás, meglepődésnek hátrahőkölés (stb.) a *testi* reakciója, úgy magára arra, ami ilyenkor a testben történik, elég nehéz *szavakat* találni. Olyan közvetlen, testi a reakció, hogy még nem éri el a szavak szintjét: *preverbális*. „Néha zenei kifejezések írják le lényegüket leghűségesebben: crescendo, andante, stb. Alapvetően a mozgás formái természetére utalnak, amely egyben már elválaszthatatlan valamely hangoltságtól, hangulattól” írja Vermes Katalin, a téma szakértője

⁵ Edmund Husserl (1859-1938) német matematikus / filozófus; a fenomenológia: az általunk megtapasztalt jelenségek kutatásával foglalkozó filozófiai irányzat vezető alakja

⁶ sentir: franciául: érezni

(Vermes 2006; 163). „*Ahova a szavak már nem érnek el, ott az ember a homály láttán éppenséggel nem elnémul, hanem a tovább már nem artikulálható helyzetnek megfelelő formában reagál: ...a vegetatív tartományban!*” (Plessner 1995; 220) Az antropológus a sírást és nevetést vizsgálva jut el körülbelül ugyanoda, ahova Vermes. És, ha már egy zokogást, vagy nevetést, pontosabban a testnek ezek során tapasztalható mozgását, annak ritmikáját szemléljük, azt is láthatjuk, amit Vermes így fogalmaz: „A vitális affektusok ritmusa nem egy kész, ismétlődő ütem, hanem események, látványok, érzések, érintések találkozásának elemi hangolódása.”⁷ (Vermes 2006; 165.) Ha azt állítjuk, hogy a vitális affektusok olyan mozgások, melyekben *nem gondolatok* fejeződnek ki, hanem érzetek, stimulusok, - akkor azt is megkockáztathatjuk: ***közvetlen mozgásunkkal nem fejezünk ki gondolatot! Az értelmezés, amit a mozgásjelentésről gondolhatunk, utólagos.*** A táncművészet értelmezése szempontjából izgalmas alapvetés. Későbbiekben (a táncmozdulat vizsgálatakor) tehát bőven kitérünk az ebből adódó problémákra, hiszen a balettművészet története bővelkedik ezekben, és Heinrich von Kleist (akit az **5.2.3. A romantika** című alfejezetben bővebben idézni fogunk) már a 18.-19. század fordulóján felhívja a figyelmet arra, hogy a reflexió gyengíti a test „természet adta” kifejező erejét! (Rényi 1999; 246) (Erre a preverbális köztes területre utalnám a táncot éppúgy, ahogyan például a testi szerelem aktusát: szavakkal csupán körülírható, megközelíthető sajátos lényegükből kifolyólag - de ahogyan folyamatosan megkíséreljük a szerelemtől való beszédet, úgy meg lehet / kell kísérelni a táncról való beszédet is.)

Az tehát, ahogyan reflektálunk érzéseinkre, már egy gondolati továbblépés: érzelemtként tudatosítunk magunkban affektusokat. A gyermek elesik, feljajdul, majd édesanyjához már világfájdalmat ábrázoló zokogással fut; meglátunk valakit, megdobbán a szívünk a látványtól, majd szerelemtként értelmezzük, amit érzünk; megsimogatjuk a gyermekünket, s ezt a kellemes érzést szeretetként fordítjuk le magunknak: létünk minden pillanatát értenünk kell, tehát: értelmezzük...⁸

⁷ Vermes idézett kötetét, *A test éthoszá-t* azért érdemes forgatnunk, mert összeköti művészeti téren zajló vizsgálódásunkat ezzel az izgalmas testi vonatkozással. A művészetek ugyanis az általa írottak szerint épp ebből az egyedi ritmikából merítik hitelüket, erejüket. Egy épület tagolásának ritmikája, egy zenemű sajátos ritmusa, a mozdulat frazírozása mind egyéni „rezdülések” eredménye – már amennyiben eredeti műalkotásról van szó. Az eleve „adott” (csillagászati és biológiai) ritmusoktól eltérő, egyedi hangolódásról van itt szó, tehát nem pusztán ritmus-ismétlésről, amit akár egy lakótelepi házsor, akár egy diszkótánc is felmutathat.

⁸ A színház jelentékenyen gondolkodó alkotói közül többen foglalkoztak ezzel a kérdéskörrel színpadi tapasztalataik nyomán. Meyerhold (1874-1940) színházában a színésznek éppen azért lesz elsődleges feladata testi kondíciójának megfelelő kialakítása, fenntartása, mert meggyőződése szerint a megjelenített mozdulat generálja az érzelmeket. De ezt erősíti például az avantgárd egyik hazai alkotója, Palasovszky Ödön is, akinek munkamódszerét Jákfalvi Magdolna elemzi *Avantgárd-Színház-Politika* című kötetében. Palasovszky szerint a színpadon a mozgáspanel az elsődleges: ezt végrehajtva érez valamit a művész, de nem sugallja azt sem

Amit a mindennapokban egyes érzésünkről tudunk, amit annak megjeleníthetőségéről tapasztalunk és ezt követően el tudunk gondolni, nos azt a színésznek „hivatásszerűen” kell felidéznie magában. A düh érzetével járó izomfeszültséget (ökölbe szorított kéz például), az öröm érzetével járó ugrabugrálást, a félelem érzetével járó összekucorodást, és így tovább... De mielőtt a testbeszéd tudatos értelmezéséről, és szándékos reprodukálásáról szólnánk, nézzük meg kicsit közelebbről, mit és hogyan „mond”, fejez ki a test önmagában, még mielőtt szándékosan megmozdulnánk.

2.1.2. A test mint „kifejeződés”

„*Im Ausdruck realisiert sich ein Sinn*”- írja Bernhard Waldenfels „Das leibliche Selbst” (magyarra igencsak nehezen fordítható, talán: „Az én-test”...) című munkájában, és csupán azért citálom itt előbb az általam németül olvasott szöveget eredeti nyelven, mert lényegre törése csak nyomokban adható vissza magyar nyelven. Vagyis: ***nem azért „történik” a testi kifejezés, hogy a „belsőit” megmutassa, közvetítse a külvilág felé, hanem maga a testi kifejezés az, amiben a belőlünk fakadó megvalósul, s így értelmeződik.*** Tehát: „...*das Ausgedrückte realisiert sich im Ausdruck selbst, es inkarniert sich, es ist ein verkörperter Sinn und keine äussere Kundgabe.*”(Waldenfels 2000; 222) (Megközelítőleg: amit kifejezünk, az magában a kifejezésben jön létre, testet ölt benne, annak megtestesült értelmezése, másból nem származó információ.) Waldenfels idéz Schelertől is, aki így fogalmaz: „A harag, az maga az ökölbe szorított kéz.”(*Der Zorn IST die geballte Faust*- így szól az eredeti mondat, melyben a – magyarul nem elhangzó – lét-ige kiemelést kap.) A színpadi előadó művész – és figyelője – számára releváns útmutatás ez arra vonatkozólag: mit „mond” a test, mielőtt még szándékoltan „beszéltetni” kezdjük. És az is, amit az érzés reprodukálhatóságáról szintén Waldenfels gondolataival illusztrálnék: „egy bizonyos fájdalmat nem tudok ugyanúgy megismételni, ahogyan Pythagorasz tételét” (Waldenfels 238). Vagyis: soha nem tudunk teljesen egyformán újra-megjeleníteni semmilyen érzést...

A testbeszéd szóösszetétel (mely akár németül, akár angolul – *Körpersprache* ; *body language* – második tagja révén inkább testnyelvnek lehetne fordítható): metaforikus, hiszen nyelvnek – szigorúan véve - csak azt nevezhetjük, ami *szavakban* elmondható és leírható⁹.

játszónak, sem a nézőnek átélésre. Mozgásképletet és nem érzelmet kellett nála végrehajtani, a mozdulat alapja tehát nem érzelmi, nem átélni kell azt, hanem végrehajtani, s ez kelthet aztán érzelmet... (Jákfalvi 2006; 178). A színházi mozdulat e nagy korszakáról még lesz szó részletesebben a mozdulatértelmezés történelmére kitékintő fejezetben.

⁹ A „nyelv” szavunkban megjelenik az a testrészünk, amelynek használata révén beszélünk; a német *sprechen* /beszélni szó a *Sprache* / nyelv szóval közös tövű, és így tovább...

*Amit a test elmond, az a nyelven túli, és ezzel nyitva számára a lehetőségek végtelenje*¹⁰. („*Körpersprache bedeutet mehr als das*” / Waldenfels 2000; 230).

Ha a mozdulat nem nyelv, akkor hogyan közelíthető meg a lényege a nyelv által? Hogyan lehet minderről beszélni? „A nem-nyelvi tartományt a nyelvre való tekintettel, azt szem előtt tartva – vagyis a nyelven belül vagy azzal szemben – kell behatárolnunk” – válaszol Helmuth Plessner kérlelhetetlen szigorral a feltett kérdésre... Nincs más választásunk: értelmezésre csak a nyelvet használhatjuk. Meg kell kísérelni ezzel az eszközzel a lehető legközelebb férközni az elmondhatatlanhoz, ezzel a szándékkal megfigyelve a (táncos) előadó mozgását¹¹.

Test a színpadon

2.1.3. A színpadi táncmozdulat értelmezhetősége

Mint fenti alcímben is megfogalmazást nyer, jelen munka a táncsal csak mint művészeti alkotással foglalkozik, és nem tér ki érdemben a táncra, mint szociális tevékenység, szórakozás vagy sportág. A tánc, mint művészeti produktum bőséges feladatot ad a mozgó test elemzését megkísérlő szemlélőnek, és természetesen számos olyan pontja lesz a vizsgálódásnak, ahol nem léphetők át az ember táncának eredendő alapformái sem. A tánc, mint művészeti ág azzal különül el az előadó művészet bármely más ágától, hogy egyforma arányban jellemzője térbeliség és időbeliség. S bár térbelisége is, időbelisége is specifikusan a testé, és erősen eltérhet a köznapi test- és környezeti tér, valamint időkeretek használatától. *(A befogadás kérdésében, nehézségeiben ez a tény is szerepet játszik; lásd bővebben: 2.5. Nézői befogadás.)*

A táncot alkotó/előadó test verbális értelmezésére jellemzően kevés táncművész vállalkozott a művészeti ág eddigi története során. Az első színpadi táncműfaj, a balett hagyományos fókuszja ugyanis elsősorban gyakorlati (lásd bővebben: 7. fejezet); a 20. század közepe táján azonban, párhuzamosan a modern tánc és mozdulatművészet közegének analitikusabb szemléletével, már izgalmas szakmai önreflexiókra lelhetünk.

¹⁰ Hasonlót: a „szavakon túliságot” jelent a japán *jügen* szó, melyet Zeami mester olyan „szavakon túlterjedő érzés”-ként ír le, mellyel a művész azt ábrázolja, ami nem látható a „külső világban” (Vekerdy 1988; 254)

¹¹ Plessner azt is leszögezi rögtön, mi az, amit NEM lehet másként, mint nyelvvel elmondani, („Csak a beszélt nyelvben lehet olyasmit mondani, ami megfelel egy tényállásnak”: Plessner 1995; 228.) és ezzel elég nagy segítségünkre lesz majd ott, ahol a „cselekményes balett” értelmezési problémáit érintjük.

„A koreográfiai gesztus magában véve nem akar semmit mondani. ’-akkor miért is jelenthet valamit?’ – Mert *a koreográfiai szerző ösztöne a tánc tiszta nyelvén bizonyos fajta realitáson felül álló, plasztikailag egyenértékű jelentést visz bele...*” (Lifar 1954; 60) Serge Lifar¹², a gondolkodó balett művész szavait akár a modern tánc nagyasszonya, Hanya Holm szavaihoz is illeszthetjük, aki szerint a koreográfus / táncos *ezt a plasztikai elemet tölti meg önmagába*.¹³: „a legegyszerűbb mozdulat is csodálatos, ha kitölti azt a saját egyéniséged” (Vision/Holm; 1998;

73.)

Leegyszerűsítve tehát: minden művészeti megnyilvánulás „autobiografikus”: az alkotó mindenképpen megjelenik abban, a maga épp aktuális személyes kontextusában, - kérdés az, miként „veszi”, „kapja”, „fogadja”, „értelmezi” ezt a befogadó, - különös tekintettel a narratívát nélkülöző testművészetre.

Jelen pillanatban ugyanis nem azt a kérdést tesszük fel, hogy miről szól egy *táncelőadás*; nem az oly sok tényezőtől összeálló komplex színházi eseményre fókuszálunk itt, hanem „csak” a mozgó testre. A Csipkerózsika című, 3 felvonásos balett-mű: *mint előadás* szól csak Csipkerózsika történetéről (megtámogatva a befogadói értelmezést a mese ismertetésével, a zene, a díszlet, a jelmezek, kellékek, s a világítás „szövegrétegeivel”), de *táncművészeti elemei csakis az azt előadó testekről, az adott szerepekben megjelenő személyiségekről szólnak. A táncnak tehát nincs más funkciója, mint, hogy a „Leib” előadja a maga „költeményét”, „zenéjét”, „képét” az őt figyelőknek.* „Mit kívánsz a táncból világosabbat, mint maga a tánc?” –kérdezi Erüxinakhosz Paul Valéry: A lélek és a tánc című költeményében. És erre kapunk választ akkor is, amikor Plessner gondolatmenete nyomán, aki szerint „a zenének a zenélés az értelmezése” (Plessner 1995; 227.), akár azt is állíthatjuk: a táncnak a táncolás; - valahogy úgy, ahogyan az életnek az „élés”...

Az elemző természetesen nem áll meg ezen a ponton, hiszen számtalan megközelítés árnyalja és bonyolítja a képet.

¹² Serge Lifar (1905-1986), a francia balett élet vezető egyénisége a 20. század derekán szintén arról panaszkodik, hogy a táncosoknak nincs idejük olvasásra, elméleti tudásuk, ismereteik bővítésére, ezért a párizsi operaházban, amelynek évekig balett igazgatója is volt, táncelméleti, történeti előadás sorozatot indított táncosoknak és a tánc iránt mélyebben érdeklődőknek.

¹³ Lifar állításához azért hozzá tartozik az, amit majd a klasszikus balett jelentéstartalmai kapcsán még említeni fogunk: a balett „érthetősége” céljából ő a pantomimet, mint a cselekmény, a téma értelmező segítőjét idézi be kézenfekvő eszközként.

Bécsy Tamás¹⁴ egyik állítása szerint csak az a mozgás számíthat művészinak, tehát azt nevezhetjük „testművészet”-nek, amely *szerepre épül*, a szintisza mozgás nem az (P. Müller 2009;185). Ezek alapján tehát szerinte a bohóc testművész, de a légtornász már nem... A Bécsy értelmezése szerinti *szerep* tehát egy másik alakba való behelyezkedés, miközben gondolkodhatunk úgy is, hogy *szerep* már önmagában az is, ahogyan Balanchine¹⁵ tizenhat egyforma külsejű balerinája előadja Csajkovszkij partitúrája ihlette tiszta, „absztrakt” balett lépéseit, a saját képességes teste birtokában...

2.1.4. A színpadi táncmozgás, mint mimézis

A mimézia az állatvilágban is jelen lévő átalakulási/azonosulási képesség, a mimézis az ember utánzó tevékenysége; a színház (és a tánc) mimetikus tevékenység. Hegel¹⁶ szavaival: „A művészet az igazság érzéki megjelenítése, és mint ilyen, a legmélyebb értelemben *mimetikus*.” (Bacsó/Sallis/Hegel 2002;188) Továbbá: „A mimészis a megjelenítésre,... jelenvalóvá tételre törekszik” (Bacsó/Sallis 2002;192); „...a megjelenítéssel egy eredetit jelenít meg, miközben... nyitva tartja a különbséget... eredeti és képmás között” (Bacsó/Sallis 2002;191). Vagyis: Rugalmas ez a távolság, tágas a tér, melyen belül ábrázolt és ábra „hasonlítanak”...

A táncra lefordítva tehát: megjelenítés, vagyis mimézis az is, amikor egy balerina eltáncolja Csipkerózsikát (ahol az eredeti és a képmás között más-más szempontok szerint találunk eltéréseket); de az is megjelenítés, ha Balanchine balerinái eltáncolják: *megjelenítik* Csajkovszkij zenéjét, valamint az is, ha egy színpadi improvizációt látunk: olyat, melyben „eredeti és képmás” között valójában teljesen megszűnik a távolság. Nézői diszpozíció kérdése, hogy a felismerésért, ráismerésért mennyit hajlandó „dolgozni” az, aki a produkciót nézi... (A **2.5. Nézői befogadás** fejezetben bővebben kitérünk erre a problematikára.) Hiszen könnyebb feladatnak tűnik egy fiatal lány beazonosítása Csipkerózsikával, mint egy testtrikóban előadott lépéssor összevetése azzal az érzettel, amit a Csajkovszkij-zene hallgatása kelt bennünk... Előző kevesebb „munkával” jár, mint utóbbi, amely mélyebbre visz önmagunkba, mint nézőbe...

¹⁴ Bécsy Tamás (1928-2006) színháztörténész, esztéta, kritikus

¹⁵ George Balanchine (1904-1983) orosz balettművész, a Dhiagilev-féle Ballet Russe egykori táncosakoreográfusa 1934-ben települ át New York-ba, nevéhez fűződik a New York City Ballet indítása, az ún. szimfonikus (cselekmény nélküli, a zene szövetére építkező) balett sikerre vitele; életműve a világ összes jelentős balett társulatának repertoárját képezi.

¹⁶ G. W. F. Hegel (1770-1831) német idealista filozófus, kora legjelesebb rendszergondolkodója

Táncosoknak szánt szavaiban a színházi szakember Eugenio Barba¹⁷ talán koreográfusoknál is pontosabban fogalmazza meg a problematikát: „Egy narratív logika beépítése (a táncdarabba) segíthet perszonalizálni és egyéni jelleggel ellátni a táncos mozdulatait, de azzal a veszéllyel jár, hogy a táncos ’színészkedni’, illusztrálni kezd...”(Barba 2001; 212). „*Dancers often get into the pitfall of emotion rather than motion*” – Alvin Nikolaïs¹⁸ mondata a szép nyelvi átfedés miatt áll itt először angolul, nyelvünkön ez a játék elmarad. Értelme szerinti lényege: *a táncos ne essen az érzések csapdájába, hanem mozogjon...* Meglátása szerint a mozgás jelen van mindenki életében, nem szolgál különösebb magyarázatra: értjük, - a táncosnak „csupán” jóval érzékenyebbnek kell lennie az átlagnál ahhoz, hogy többféle mozgás befogadására és végrehajtására legyen képes. „Ha valaki úgy megy végig az utcán, hogy csak a célba érés érdekli, az mozog („moves”), de aki útközben mindent megfigyel és beépít, az mozgásban van („in motion”) – játszik ismét a szavakkal e témában Alwyn Nikolaïs (Nikolaïs/ in: Vision 1998; 118)

Tehát, még ha a táncos / alkotó nem is bízik a megjelenítés értelmezhetőségében, attól még a mozdulat narratíva nélkül is megjelenít egy igazságot: - mimetikus. Az tehát, hogy egy táncelőadás (zenemű, képzőművészeti alkotás) mennyire „elvont”, az egyfelől - és elsődlegesen – az alkotói / előadói szándék, másfelől befogadói készenlét kérdése.

Doris Humphrey¹⁹, az amerikai táncművészet újító generációjának tagja írja: „Gyakran kapom kritikusoktól, hogy az absztrakt tánc ködös, és hogy mindenkinek mást és mást jelenthet, erre én azt mondom: adaptálják a látottakat a saját élettapasztalatuk szerint. Ez az absztrakció ereje és diadala.”(Humphrey/in: Vision 1998; 64.)

2.1.5. A színpadi táncmozgás, mint absztrakció

Az antropológus Plessner különös figyelmet szentel annak a kérdésnek, miről szól(hat) alkotói szándék szerint, a 20. század elején egy *nonfiguratív* képzőművészeti alkotás, az avantgárd színház, vagy éppen: hogyan „közöl” a zene, amely eleve kizárja a figurativitást. „Hogy egy Brancusi-mű miről is szól, azt az értelmezés körülírással igyekszik közvetíteni. A néma képződmény ugyanis hallgat. A kreativitás ilyen formája... nem fejlődhetett volna ki a 12. vagy 17. században, de még a 19.-ben sem.” (Plessner 1995; 207,208) A narratív módon

¹⁷ Eugenio Barba (1936-) Dániában élő olasz rendező, színház-teoretikus, Jerzy Grotowski (1933-1999) nagy lengyel színház-újító tanítványa

¹⁸ Alvin Nikolaïs (1910-1993) amerikai koreográfus / zeneszerző / iparművész-tervező / tanár

¹⁹ Doris Humphrey (1895-1958) a 20. század első felében alakítja ki azt a technikát, mely Limón által népszerűsítve a mai napig is a kortárs tánc alapját képezi, emellett koreográfiai munkásságát elméleti írásokkal is alátámasztja, egyike a kevés táncos/teoretikusnak.

elbeszélő figurativitás ugyanis a példamutatás, a moralizáló üzenet átadásának eszköze volt gyakorlatilag végig a keresztény eszmeiség egyeduralmának korszakában. A művész annak a társadalmi elvárásnak kellett megfeleljen, amely alapján műve „célirányosan, és a lehető legegységesebben olvasható”. (A szellemi tevékenység leszűkítése az oktatás területén – a mai napig – is tetten érhető: a szó egyeduralma, a konvergens gondolkodás elsőbbsége a divergenshez képest, a paternalizmus: mind-mind nehezítik a nonfiguratív művészet értelmezésére való érzéki nyitottságot akár ma is, amikor magát az alkotást már semmilyen társadalmi kényszer nem korlátozza.)

Plessner hasonlót állapít meg a zene esetében is: „A liturgikus vagy profán verbális támaszokról való lemondással a zenélés függetlenítette magát a szövegtől... Ezáltal maga vált beszédessé...” (Plessner 1995; 212) Izgalmas és szemléletes a párhuzam: a zene még sokkal erősebben kell szövegre támaszkodjon, ha az alkotói (megrendelői) szándék: narrálni, üzenni, gondolatot átadni! A zene értelmezhetőségének problémája hasonlít a tánc/mozgás értelmezésének problémájához: egyetlen ponton óriási a különbség: a tánc(oló ember) „nem tud” nonfiguratív lenni, hiszen ő maga „figura”! (És ez, amennyire kész értelmezéseket is nyújt, annyira el is térítheti az értelmezést!...)

A zene az abszolút absztrakció. „A zenélés kizárólag akusztikus anyaggal, hangzásokkal, hangokkal és azok egymásutániségének előállításával foglalkozik. Disszonancia vagy konsonancia, ilyen hangskála vagy olyan hangskála, a hangokat különböző hangmagasságokban szukszesszíve kell megszólaltatniuk, hogy összekapcsolódásaik vagy egybeolvadásuk lehetőségei kibomolhassanak.”(Plessner 1995; 213)

Ha ezt az egész definíciót összevetem azzal, hogy *a táncban* valójában *testrészek térben való mozgásáról van szó, különböző időközökben és különböző erő kifejtési minőséggel*, - akkor valami nagyon hasonló módon közelítek rá a narratíva-mentes tánc definíciójára. (Ami egyébiránt pontosan megfelel Rudolf von Laban²⁰ mozgásanalízisének, aki erre alapozta kinetográfiáját, ezzel megnyitva az utat az analizált mozdulat lejegyezhetősége felé!) Richard Wagner szerint a zene önmagában olyan tartalommal bír, amely a „tárgyasító rációnak” (Plessner 1995; 205) *nincs alávetve*, szemben az olyan művészetekkel, melyeket látásunk

²⁰ Rudolf von Laban (Lábán Rezső) (1879-1958) Pozsonyban született, de 20 éves korától Franciaországban, Svájcban, Németországban, végül Nagy-Britanniában tanult (eleinte képzőművészetet, építészetet); alkotott; oktatott; dolgozott egyedülálló mozgás-elméleti alapelvein. Mérföldkőként gazdag művészi és táncelméleti életművének talán legalapvetőbb hagyatéka a *kinetográfia*, mely a mozdulat terének, idejének és erő kifejtésének a lehető legegyszerűbb vizuális jelekkel történő leírását, „olvashatóságát” eredményezte. Ez a vívmány nem elsősorban a táncmozgás archiválásának eszköze (még az is), hanem segítséget nyújt (koronként más- és más igényekre válaszolva) az emberi test mozgásminőségeinek elemzésére.

tárgyakhoz kapcsol: a képző / vagy színházművészettel. Izgalmas ellentétpár, - a tánc viszont: mindkét állításnak megfelel! A test mozdulata elvont, de mégiscsak az ember: a látható (az önmagában is *tárgy, figura*) adja elő...

A zene abszolút absztrakciójának állítása természetesen támadható, hiszen, ahogy mondani szokás: érzéseket, érzelmeket indít el a hallgatóban... Riemann²¹ szerint azonban a zene nem kelt valódi érzéseket, és nem is azokra reagál (Plessner 1995; 226). Zenét hallgatva: hangulatba kerülünk (hang -> hangulat; mint: Stimm/ung); és ez hasonlít az emóciókra! Vagyis: bizonyos tempójú, hangnemű dallamok által bizonyos hangulatba (szomorkásba, lelkesültbe, izgatottba, és így tovább) kerülünk, melyeket aztán érzelemként interpretálunk, saját aktuális élethelyzetünknek megfelelően... „A zene nem kijelentés és nem is festészet, hanem együttmozgásra invitáló és ráhangoló történés, amely éppen *a... folyamatba való belemerülés lehetősége révén válik értelmezhetővé.*” (Plessner 1995; 225) A táncmozdulat esetében ez épp ugyanúgy érvényes, mégpedig nem csak a néző, hanem az alkotó, az előadó számára is! ***Ha én például egy balett gyakorlatot hajtok végre, annak dinamikája, erő kifejtése belevisz egy hangulatba, és azt már vidámként / szomorúként (stb) tudom megélni és interpretálni!*** (V.ö: vitális affektusok!) Ha pedig programzenéről vagy cselekményes balettről van szó, akkor a témához szükséges érzelmeket idéző hangulatot állítom elő a zenében vagy a mozdulatban... De ebbe az irányba majd akkor megyek tovább, amikor a balett-mozdulat „szövegét” elemzem.

A szándékolt nonfigurativitás megfigyelhető a képzőművészetben a kora középkori dekorativitás, vagy akár az arab ornamentika esetében, annak legújabb kori - a szekularizáció következtében felszabadult - európai és amerikai példái szándékoltan aktivizálják a nézőt. Elsődlegesen az avantgárd színház indít el olyan konvencióváltást, mely az eddigi, kényelmes (passzívan, kívülről csodáló, élvezetet váró) nézést készakarva váltja fel a szemlélő másféle aktivitásával. E szándék szerint „a történet helyett a szemlére kitett test...értése” kell számukra örömet okozzon. (Jákfalvi 2006; 16)

A már említett Nikolaï's alkotó művészete kiváló példa a tudatos színházi absztrakcióra: teljesen elvonatkoztat a „sztori”-tól, az „érzelmek”-től, vagy a zenei „vezérlésről”. Teret alkot, ritmikát teremt²². „Absztrakt expresszionizmus? Lehet. De erről szól a klasszikus balett

²¹ Hugo Riemann (1849-1919) német zenetudós

²² Részlet írásából: „A táncos jelenléte a térben már önmagában is megüt egy hangot. De ez még nem elegendő: meg kell értetni a táncossal, hogy viszonya a térrel dinamikus, éreznie kell az arányokat ebben a viszonyban. A festő minősíteni tudja egy ecsetvonás erejét azzal, hogy a vásznon hol helyezi el: a különböző elhelyezésekkel keresheti és találhatja meg a szépséget. A táncos is vonalakat rajzol a testével a térben. És ha nincs meg ez a koncentrált, élő viszonya a térrel, akkor az egész munkája halott: kimondatlan, előadatlan. És ha két, vagy több

is, ha lefejtjük róla a romantikus erotikát... Egy olyan természetről szól, amelynek az ember maga csak az egyik része a sok közül.” (Nikolaïs / in Vision 1998; 119.) A pusztá mozdulattal, a nyelven túlival, az univerzálissal *fejez ki* Nikolaïs *absztrakt* előadása.

Nézői befogadás

2.1.6. Mit ért a néző?

„Nem azzal tesszük lehetővé a nézőnek egy történet megfejtését, hogy felfedjük előtte 'igazi értelmét', hanem azzal, hogy biztosítjuk számára azokat a feltételeket, amelyek között önmagának tehet fel kérdéseket az értelemről.” (Barba 2001; 121) Nyilván minél több kapaszkodót kap a néző, annál kevésbé kell „megdolgoznia” az élményért, az értésért. A színház egyértelműen legerősebb „kapaszkodója” a cselekmény, illetve az abból kibontakozó „tartalom”, „tanulság”; amikor a színpadon valami olyasmi történik, amely hasonlítható a saját életünk eseményeihez, emberek állnak ott, akikhez könnyedén hasonlíthatjuk magunkat. Az előadás során elsődlegesen az előadó arcát nézzük, mert a dialógusok szövege mellett az azt kísérő metakommunikáció (elsősorban arc és kézjáték) az *automatikus* kapaszkodó.

Így aztán a táncelőadások nézői is elsődlegesen az arcot nézik. És valóban legtöbbször itt dől el, hogy egy táncvariáció a szerelemről, a gyűlöletről, vagy a félelemről (stb) „szól”-e: ez az azonnal olvasható útmutató. A cselekményes balett előadásai esetében ez jól be is válik, de mi lehet a kapaszkodó a tiszta tánc színpadán, vagy akár a cselekményes balett előadásból kiemelt, a „pantomimikus” elemeken túli mozdulatsorok esetében? „Nézőként azt reméljük, hogy a személyiségből megtudunk valamit az élet, a világ misztériumáról” (Vekerdy 1988; 19), - de hol a személyiség, ha mondjuk 24 egyforma táncosnő hajszálpontosan azonos lépésekkel szeli át a színpadot; ha Oskar Schlemmer²³ „pálcikafiguráit” idézzük magunk elé, vagy – mint Nikolaïs darabjában – tetőtől talpig gumiruhával borítva mozognak...?

Ilyenkor – mondhatnánk – az alkotó személyisége van jelen, no de mit árul el a nézőnek ezzel az áttételes jelenléttel akár? „Egy mozdulat számtalan jelentéssel bírhat. **A néző életrajzi kontextusa határozza meg a színpadon lejátszódó folyamatok érzékelését és értelmezését.**”(Barba 2001; 208 - kiemelés tőlem.)

táncosról van szó, (és itt most zárjuk ki az emberi kapcsolatokat, mint például férfi-nő találkozás), akkor gyönyörű műszerek tér-és időbeli zenéje érvényesül.”(Nikolaïs/ in Vision 1998, 119)

²³ Oscar Schlemmer (1888-1943), német festő, szobrász, iparművész és koreográfus, a weimari Bauhaus tanára és színház-szervező személyisége 1919 és 1929 között

Szinte minden, a nézői befogadás mikéntjét célzó kérdésünkre tartalmazza a választ a „*néző életrajzi kontextusa*”, hiszen ebben kultúra, történelmi és társadalmi meghatározottság, életkor, szellemi, sőt fizikai adottságok is mind beleértendők. Az is életrajzi kontextus függvénye, *hogyan nézi*: „*fogadja be*”, „*érti*” a néző a táncot, és még konkrétabban: *az azt előadó testet?*

2.1.7. Hogyan nézi a néző a testet?

Mi motiválja, mi izgatja: akár van cselekmény, akár nincs? Miért gyönyörködik *A hattyúk tava* azon felvonásaiban is, ahol szinte semmi olyan nem történik, ami továbbvinné a cselekményt - (az úgynevezett „fehér képek” ezek; erről részletesebben később, az 5.2. fejezetben) - és nem csak azokban a jelenetekben, melyek pantomimes gesztusok segítségével „elmondják” a történetet?

Nem tehetjük meg, hogy figyelmen kívül hagyjuk a freudi állítást, miszerint a művészet „... ösztönenergiák és...vágyak... felszabadításának társadalmilag elfogadható területe” (Farkas/Bornstein 1997; 9). *Vágykielés* tehát, a művész részéről egyik oldalon, a befogadó részéről a másikon. Érintés és érintettség: intimitás.

„*A test iránti vágy irányítja a befogadói attitűdöket*” (Jákfalvi 2006; 105)! Ez a megkerülhetetlen szempont a „tánc”-test lehetséges magyarázataihoz egyfelől közelebb visz, másfelől meg is nehezíti azt. A vágy-motívum sem független az „életrajzi kontextus”-tól, de egyben sokkal általánosabb érvényű is. A vágyban nyilvánul meg legközvetlenebb formájában az élet-akarás. Aki tehát az „élet élésére” nyitottan ül a nézőtéren, az az élet élésének legközvetlenebb energiáit kibocsátó testet nézve saját testével primer módon reagál. Hogy kinél milyen ez a reakció, az már kontextuális kérdés. A „voyeur” néző vágyja, hogy a színpadon (vásznon, stb.) látott test megfeleljen az elvárásainak; melyek persze úgyszintén függvényei „életrajzi kontextusának”, sőt ráadásul egy nagyobb nézői közösség „közös kontextusának”, elvárásainak is²⁴! Az azonosulás élménye, amelyet *nem a történetmesélés adta kapaszkodó segít, hanem a látható test mozgásának közvetlen hatása*: az, mely által szívünk gyorsabban dobog, feszültebb testtartással ülünk, netán jólesően elengedjük magunkat: a (test)mozgás látványa életre kelti saját nézői testünket. Nem csoda, hogy épp az avantgárd kapcsán kerül ez előtérbe (Jákfalvi Magdolna is „Avantgárd-Színház-Politika” című tanulmányában foglalkozik a jelenséggel), az avantgárd előadás ugyanis megfosztja

²⁴ Ide tartozik az is, hogy a táncos test „kinézete” is koronként / helyszínenként változik! Az 1940-es évek szovjet balerina csillaga ma nálunk színpadra sem léphetne, amennyiben csak a külsejét nézzük...

nézőit az olyan erős kapaszkodóktól, mint a lineáris történetmesélés, és kiprovokálja, hogy a test(mozgás) látványában keresse az azonosulás lehetőségét. A néző tehát testileg azonosul, *ott van*: benne a látott-hallott történésben! (*Élmény* szavunk, /akár a német *Erlebniss*/ ennek legtömörebb kifejezője.)

A táncalkotó Merce Cunningham²⁵, a *posztmodern generáció* (az avantgárd amerikai „utódainak”) atyja; mint ilyen, *semmilyen narratív kapaszkodót nem nyújt a nézőjének*. Színpadán „ad hoc” sorrendben²⁶, mozaik-szerűen követik egymást mozgáskombinációk; férfi és nő egyaránt unisex kezes-lábasban, minden emberi szereplehetőségtől elvonatkoztatva, decentralizált térben, zenétől függetlenül²⁷ táncolnak, arcukkal abszolút semmilyen érzelmre / érzésre / gondolatra utaló kapaszkodót nem adnak. A kérdést így közelíti meg: „*Amiért nehéz a táncot befogadni, az a linearitás hiánya*. Az egyik történet nem vezet el a következőhöz. Amikor koreográfiát tanultam, azt mondták, a kompozíciónak el kell jutnia egy csúcspontra. Ez engem nem nagyon érdekelt. Jobban szerettem annak a gondolatát, hogy a dolgok külön állnak, önmagukban, s nem vezetnek egy másikhoz. A folytatólagosság nem jósolható meg olyan módon, mint amikor végigvezetnek minket egy ösvényen. Lehet, hogy ezt nehezebb így befogadni, de ez az, amit tévés folytatólagosságnak hívok. A mai gyerekek a tévével nőttek fel, ugrálnak egyik dologról a másikra, és azt gyanítom, ők már sokkal könnyebben nézik a dolgainkat, mert a szemük egyszerűen másképp fejlődött. Minden olyan gyorsan történik, tényleg ugrálni kell egyik dologról a másikra.”(Cunningham 1985; 133)

A tempó, a „klipp”-szerű látásmód valóban a 20. század végétől jellemző nézői mód, és a gyorsaság felszínességgel is járhat. A látvány nem hatol a mélybe, sokszor nem is baj, ha „nem értjük”; (lásd: némely reklám nem túl következetes „linearitása”), a piktogramok pedig immár kényelmesen kódolható, univerzális tartalmú útjelzők... Ám épp ma, amikor mindent „magyarázva” kapunk, különösen izgalmas a kérdés: *mit értünk* a kevésbé konszenzusos, és nem csupán a felületet érintő és ott el is pukkanó *jelekből*? Talán nem véletlen, hogy napjainkban felerősödött egy igény a távol-keleti kultúrák másféle figyelem-koncentrációjára, egyfajta teljesség elérésének reményében! Zeami mester a közönség „benső fülének” és

²⁵ M. Cunningham (1919-2009): a modern tánc nagy úttörőivel kezdte pályafutását, majd az ötvenes évektől saját társulattal dolgozott, egészen haláláig. A nevéhez fűződő tánctechnika alapvetés a táncművész képzésben; eredeti szerkesztésű alkotásai világszerte közismertek; tanítványai közül kerültek ki a kortárs tánc posztmodern irányzatának lázadói.

²⁶ A „*by chance*” szerkesztés Cunningham „találmánya”: a táncblokkokat minden előadáson a helyszínen kiválasztott sorrendben prezentálták, egymásutániségük tehát még a táncosok számára is meglepetés-szerű volt minden alkalommal.

²⁷ John Cage (1912-1992), az alkotó zenei társa például az előadás közben, a táncosok mozgására improvizált, tehát se nem alávetve egy megrendelő akaratnak, se nem zenei alapot szolgáltatva a táncosnak

„benső szemének” megnyitásáról beszél a no-színésznek szánt útmutatójában (Vekerdy 1988; 30): odáig kell elérnünk a színpadról. Cunningham kombinációi láttán (de citálhatnánk a 24 hattyú póz-sorozatát is), a néző másképpen keres értelmet, hiszen a színtiszta technikai elemek konszenzusos jelentésének hiánya ez esetben elfogadott. A nézőnek tehát két „választása” van: vagy unatkozik, mert kirekesztettnak érzi magát, vagy *mozgósítania kell magában egy más jellegű figyelmet*. A mozgósítás maga az, ami nehéz, mert a „más jelleg” inkább felszabadításban áll: szabadabban kell tudnia befogadni az érzéki impulzusokat, a látott, hallott, s akár a testben érzékelt hatásoknak szabad utat engedni, és nem mindenáron a szellemi kontroll által cenzúrázva továbbengedni...

3. A táncos test

A test viszonya a gravitációval

A bolygónk középpontjából ható tömegvonzás folyamatosan feladat elé állítja a mozgó élőlényt (és itt mozgó testnek tartom a látszólag mozdulatlant is, hisz élő organizmusban nem létezik mozdulatlanság); ez alól egyetlen élő szervezet sem kivétel. Az ember minden mozdulatát úgy hajtja végre, hogy közben folyamatosan *kezelnie kell az egyensúly instabilitását*; életünk minden pillanatában manifesztálódik a folyamatos egyensúlykényszer. Akár egyszerű járásunk is leírható lenne támaszhelyzetek és súlyunk időszakos felfüggesztésének sorozataként, miközben persze az egyensúlyunkért, testtartásunkért felelős izmok a tudatos irányításunk nélkül „végzik a dolgukat”. Hubert Godard²⁸ „mozdulat-előttesnek „(*pré-mouvement*)” nevezi azt a mozdulategyüttest, amelyet a testünk még az előtt „végez” az egyensúly folyamatos biztosítása végett, mielőtt egy mozdulatot elindítanánk. Állítása szerint a testtartást szervező izmok ugyanazok, amelyek érzelmi, hangulati változásainkat is jegyzi, jelzi (Ginot/Michel 2002, 236.). Ez pedig elsődlegesen a gerincoszlop mentén aktív vázizomzat... (A **3.3 A mozgás forrása: légzés – törzs – testközpont** c. fejezetrészben, valamint későbbi elemzések során más szempontból is visszatérünk erre a területre.)

A felegyenesedés – a két lábon járás - óta olyan nehéz statikai helyzetben, mint az ember, talán nincs is más élő a földön. A két végtagra állás momentumától vált *az emberi test súlyponti részévé a medence*. Az egyensúly alapvető feltétele, hogy a *test súlypontja* alátámasztás fölé kerüljön, tehát: a testtömeg túlnyomó része a tömegének megfelelő stabilitású alátámasztás fölé legyen. *Amikor két lábon, „egyenesen” állunk, medencénk az álló test függőleges tengelyén helyezkedik el, ilyenkor a legharmonikusabb a test viszonya a gravitációval.*

A medence stabilitása minden táncteknika alapköve: az ősi keleti és minden egyéb területről ismert etnikai mozgáskultúrától kezdve a klasszikus baletten át a modern táncteknikákig. (A **3.5. „Technika mint tudásbirtoklás”** c. fejezetben további értelmezést kap majd, melyik mozgástechnikai megközelítés hogyan kezeli a gravitáció feladványát.)

²⁸ Hubert Godard francia táncművész és táncteoretikus, amerikai és európai egyetemek művészeti karainak keresett professzora

Míg a mindennapi élet gyakorlatában automatizmusok mentén rendeződik a mozgás adaptációja a statikai szükségszerűséghez, addig tudatosan rendezett mozgástevékenység esetén viszont (amilyen a köznapi munka- és játékmozgások mellett a színművész és a táncművész aktivitása is), irányítottan figyelünk az egyensúly-vesztés és visszanyerés folyamatára.

A táncművészet maga szemlélhető úgy is, mint tudatos játék a gravitáció kihívásával: a tengelyből való elbillenés, kiszakadás, visszalendülés, visszaépítés, kizuhanás, - és így tovább a legkülönb dinamikai jellemzők mentén. Így jutunk el a test-szöveg megfejthetőségének egyik kulcsához: az energia áramlásának minőségéhez, mert nagy valószínűséggel ebben rejlik a színpadi hatás lényege.

Energia

A görög *energeia* szó a cselekvésre irányuló képességet jelenti, az anyagnak azt a tulajdonságát, amelyből munka termelődhet. A gyakorló táncos (és főként a táncpedagógia) egyik központi fókuszja az erőkifejtés, a „munka”: és hajlamos a tévhitre, miszerint minél „többet dolgozik”, minél gyorsabb, nagyobb volumenű a mozgása és minél erősebben izzad valaki, annál eredményesebb lesz... A külső szemlélő (befogadó) szempontjából az „eredmény” gyakran egyáltalán nem ezen múlik.

„...nem a befektetett munka a lényeg, hanem az, hogy mi 'látható', mi jelenik meg a mozdulatban...” – nyilatkozza a témában Yvonne Rainer²⁹, a '60-as évek stílusreemtő alkotója (Rainer / in Vision 1998; 159.) Már az álló helyzet is komoly energia befektetést igényel: már említettük a gravitációnak történő ellenszegülés szükségszerűségét, s az ehhez járuló figyelmet³⁰. (Ennek az energetikai állapotnak ellentéte a fekvés: a gravitációnak történő önmegadás, a feszültségek elengedése, az ellenállás csökkenése, egyes állapotokban megszűnése.)

A színpadi hatás alapvetően a feszültségben rejlik: ellentétes, vagy ideiglenesen visszatartott energiák működésében.

A két tett közötti feszültség az alapja Eugenio Barba módszerének is. Az általa „sats”-nak nevezett állapot „az erős figyelem, vagy erőgyűjtés, amiből kiárad a cselekvés. Ez a rugó,

²⁹ Yvonne Rainer (1934-) amerikai tánc / és film alkotó, a minden elődöt tagadó posztmodern táncirányzat főalakja

³⁰ R. M. Rilke szerint: „Az állás...nem pusztán függőleges testhelyzetként, a fizikai ellen-súly képeként, hanem – mintegy azzal együtt – a... **figyelem** állapotaként szembesítődik az alvás/fekvés pozíciójával. Aki áll, az eleve **ellen-áll, szemben-áll**, célokat követ.” (Rényi 259)

mielőtt felpattan.” (Vekerdy 1988; 116) (Ez az összpontosítás természetesen nem kizárólag az ember sajátja: figyeljük meg az ugrásra kész macska testkoncentrációját! Az összpontosítás, a „sats” ott is drámai hatású pillanat.) Minden mozgásrendszerben megtalálható a megfelelője ennek az energia-kibocsájtást megelőző összpontosításnak: Bali szigetén „tangkis”-nak hívják az irányváltás, vagy szintváltás előtti átmeneti pillanatot, de sorolhatnánk európai tánctechnikákat is: a klasszikus balett forgás előtti „preparációját”, a Graham technika „breathing out”-ját (kilégzését) követő vákuum a belégzést kísérő új mozdulat előtt.

Egy európai képzettségű táncos számára mérhetetlenül motiváló a felfedezés: hogyan jelölik eltérő helyű, idejű és célú mozdulatkulturák egymástól függetlenül azt az energiakezelést, mely három fázisra osztható:

- a visszatartás (a japán: „jo”, a francia balett „plié”-je például egy forgás előtt; a modern amerikai Graham technikában a „contraction”)
- a felszabadítás (a japán „ha”; a balett „relevé”-je, a Graham „release”);
- a klimax (a japán „ku”, a balett „tour”-ja, a Graham „suspension”).
- **Az erő adagolása, az energia kezelés alapján tehát egymástól esztétikai alapon eltérő mozgástechnikákat is lehet azonos platformra helyezni!** (Lásd még: **3.5. Technika mint tudásbirtoklás** c. alfejezet.)

A mozgás forrása: légzés – törzs – testközpont

Ha egyhelyben (mondjuk így: a mozdulatlanság szándékával) áll / ül / fekszik valaki, egyetlen olyan mozgása, mely a külső szemlélő számára is érzékelhető: a légzése, amely a törzset mozditja meg elsődlegesen. A légzés irányítja az izmok „üzemeltetését”, részt vesz a feszültség és a lazítás „temperálásában”, sok esetben alapvetően határozza meg a mozdulatok ritmusát. S mivel a ki-és belégzés maga, mint említettük, elsődlegesen és közvetlenül a törzset mozditja meg, a törzs mozgása árulkodik a lehető legközvetlenebbül arról, ami „bennünk” történik. (E témáról bővebben a **5.5.1. François Delsarte mozdulatelemzése, mint a modern tánc elvi alapvetése** c. fejezetben szólnunk.) Ebből következik az is, hogy a kifejező szándékú mozgás kiindulási területe a *törzs*; ennél koncentráltabban pedig: a „*központ*” (melyet - ahogyan arra már utaltunk - „rejtett” elhelyezkedése, valamint az eltérő funkciók miatt nem minden technika vagy szemléleti mód helyez a test ugyanazon pontjára). A többféle meghatározás közül talán a legpragmatikusabb Katsuko Azuma, japán táncművész és „no”

szakember pontosítása, aki szerint a *gravitációs központ* a köldököt a farcsonttal összekötő képzeletbeli vonal felezőpontja. (Barba 2001; 48.)

A 20. század nagy színházi gondolkodói és koreográfusai egymástól függetlenül is csaknem egybehangzóan vélekednek a testközpontról lényegi szerepéről elméleti munkáikban éppúgy, mint a színpadon. Grotowski, Eugenio Barba, vagy Mihail Csehov³¹ éppúgy a más és más módon körülírt „testközpontról” indított impulzust tartja a kifejező mozgás alapjának, mint ahogyan a táncos Ted Shawn vagy Martha Graham. Étienne Decroux szerint például a *végtagok gesztusai* is csak akkor válnak hitelessé, elevenné, ha *a gerincoszlopból induló impulzus „meghosszabbításává válnak”*. (Barba 2001; 41.)

A hatékony *beszéd* és az *énekhang* indítása is a „központ”, elsősorban a törzs hasi izomzatának aktivizálásával történik, ami arra mutat, hogy különböző kommunikációs eszközeink egyik leglényegesebb közös forrása, valamint közvetítője az egyik alapvető élettani funkció, a *légzés* dinamikája. A kilégzés a rekeszizom (a tüdő felé, tehát „fölfelé” ható) összehúzódásával, préselő hatású izommunkával történik, a levegő kiáramlásának végén egy pillanat vákuum, a belégzésre való felkészülés, a „felfüggesztés” pillanata: az erőgyűjtés, az energia visszatartás, a „sats” pillanata, innen óriási erő kifejtésre vagyunk képesek. A levegő beáramlása a felszabadítás, a levegővel telítettség pillanata pedig a klimax, ismét egy „felfüggesztett” állapot, melyből újabb összpontosítás következhet majd.

Nyugalom és mozgás

Az összpontosítás, az energia féken tartásának pillanatai (percei, órái) látszólagos mozdulatlanságban, vagy alig látható lassúságú, esetleg egészen apró mozdulatban jelennek meg, ezek azonban egy-egy előadás legértékesebb pillanatai is lehetnek. Az alig látszó mozdulat, vagy éppen egyetlen póz tartása óriási energiákat tartalmazhat, s ettől a jelenség erős, izgalmas lehet³². Ha az álló helyzet nyugalma – mint írtuk – már önmagában egy figyelmi állapot: akkor a színpadon – tehát mások által figyelt - mozdulatlan alak figyelme még sokkal erősebb. A cselekvésre összpontosít. A japán „no” színész *azért dolgozza ki a mozdulatlanságot a lehető legfinomabban, mert abban születik meg a következő megmozdulás tartalma* (Vekerdy 1988; 116)

³¹ Mihail Csehov (Michael Chekhov, 1891-1955) orosz (Angliában, majd Amerikában élő) rendező, teoretikus

³² Saját tapasztalatom: Horváth Csaba „A testek felszínének...”(2007) előadásában 20 percig kellett mozdulatlanul állnom egy pózban egy hordó tetején, csaknem meztelenül, túsarkú cipőben, utána egy egészen apró, alig látható vállrándítással indítani egy egészen lassú mozgássort.... (Lásd még: **9. Elemzések** c. fejezet)

Pina Bausch³³ szerint a táncosnak ülni, mozdulatlanul is kell tudnia táncolni: *nem annyira a testével, mint a testében*. Már előtte is – bár messze nem ilyen tömör lényegre mutatóval – több táncalkotó megfogalmazta munkájának ezt a vonatkozását: érdemes felidézni közülük a lényegesebbeket. Hanya Holm, a 20. századi modern táncpedagógia egyik első jelentős tagja³⁴ szerint: „A belső lény ('the inner man') egy apró pont, létezésed koncentrátuma. Mérete az atom tötrészének tötrésze. Ez a belső lény olyan, mint egy hurrikán epicentruma. Egy belső szem, amely nyugodt. Ha nem vagy képes olyan nyugalomra, mint amilyen a hurrikán szeme, amely az összes külső viharra adható válaszlehetőséget magában hordja, akkor nem vagy kész a küzdelemre a külvilággal, a dilemmákkal való szembesülésre. Nincs olyan erő, mely ne egy tökéletes nyugalomból eredne. Az érzékelés, befogadás, rögzítés érzékeny készsége: ez a belső szem nyugalma: a földrengés epicentruma.” (Holm / in: Vision 1998; 78.)

Paul Taylor³⁵, egy generációval később, egy egészen más mozgásstílus követőjeként így reflektál a jelenségre: „Nyugalom és mozgás: mint jin és jang, mint festett és festetlen tér a vásznon, mint csönd a zeneművön belül: kiegészítik egymást. A legnehezebb megtalálni azt, hogyan legyél mozdulatlan és mégis élettelen aktív.” (Taylor/in: Vision 1998; 125.)

Nem véletlen, hogy klasszikus balett táncostól vagy alkotótól nem áll itt idézet: a klasszikus balett technika folyamatos aktivitást, viszonylag egyenletes erőbefektetést hangsúlyoz, valódi nyugalom igen ritka benne. A balett technikában egy póz megtartása lényegileg az egyensúly elvesztése elleni *pillanatnyi küzdelem*, és *nem nyugalom*. A virtuóz testhasználat, a vitalitás primer demonstrációja azonban nem csupán a sport fizikai kihívásához hasonlítható tánctechnika esetére jellemző. Az európai kultúrkörből általam ismert hagyományos népi táncok is az aktivitást, az életkedv, a temperamentum demonstrációját tűzik célul. A mozgássorok pontos végrehajtása így részben életkor-függő is: a fiatalság, a friss erő mutatkozhat itt meg, a balettről szólva pedig egyenesen korhatárról kell beszélnünk, mégpedig 40 körülről... Szemben azokkal a távol-keleti színházi mozgásmódszerekkel (ilyen a „no” és a „butoh”), melyeknek legjelesebb művelői között nem egy 60-80 éves. Az energiák visszatartásának képességéhez, a „sűrítéshez” ugyanis nagyfokú önismeret, a kifelé és befelé történő összpontosítás készsége és végtelen türelem szükséges. (Amikor először vettem részt jóga oktatáson, 20 éves voltam, és kikértem magamnak a rám erőltetett

³³ Pina Bausch (1940-2009) a német expresszionista táncszínház egyik legjelentékenyebb személyisége

³⁴ Hanya Holm (1983-1992) még Mary Wigman német munkatársaként kezdte pályafutását, a 30-as évektől az Egyesült Államokban élt, oktatott, nagy hatást fejtve ki ezzel az amerikai moderntánc úttörő generációjára.

³⁵ Paul Taylor (1930-) amerikai táncművész, az újító hullám második generációjából

nyugalmat. Amikor először láttam „no” előadást, 24 éves voltam, és azon csodálkoztam, hogyan bírják ezt a nézők elalvás nélkül...)

Színpadon a valódi nyugalom, a termékeny mozdulatlanság (mint potenciális energiaforrás, mint a legsűrűbb tartalom) csak egy nagyon alapos tánc-, illetve testtechnikai tudás, és annak kitartó gyakorlása birtokában érhető el.

Technika mint tudásbirtoklás

A technika: a test különleges, a hétköznapiól eltérő „használata”. Ez az alap, ami nélkül nincs építmény, a technikai tudás elsajátítása tesz azután lehetővé minden elmélyült és felszabadult /művészi/ teljesítményt. A technika birtokában képes az ember /a művész/ olyan energiák kibocsátására, ami megragadja: „zsigereiben” érintheti nézőit.

Majdnem teljesen mindegy, milyen technikáról beszélünk: a biomechanikától a Limón-technikáig, a butoh-tól a kontakt-improvizációig (és akkor most nagyvonalúan tereltem egybe egymástól időben és térben is távol keletkezett test-megközelítő módszereket); a lényeg a megközelítési elvek alapos ismerete. Ha csak néhány kiragadott gyakorlatsort ismerünk meg (mint pár napos workshop-ok esetében), nem tanulunk meg egy ösvényen végigmenni: „rendszer-egészben” gondolkodni, testünk pedig minél logikusabban „működni”. Akárhány irányzatba, stílusba belekóstolhatunk, az még semmilyen *tudást* nem fog nyújtani. Ha azonban akár csak egyetlen technikát alaposan (tehát: *lényegi pontjai között minden egyes összefüggést bejárva*) elsajátítunk, az nem csupán magabiztos testhasználatot, majd annak könnyed „elengedését” teszi lehetővé számunkra, de abból kiindulva testünk már akárhány irányba könnyebben elmozdul.

3.1.1. Technikák, módszerek, megközelítések

A legkülönb test-technikák, mozgás-módszerek nem tesznek mást, mint egy és ugyanazt a testet más és más irányokból közelítik meg. Technikáknak – a táncművészet felől vizsgálva – azokat a rendszereket nevezem, melyek rögzített szabályrendszer mentén kijelölik a mozgásvégzés útjait, paramétereit, melyek kitűznek egy ideált, amit a testnek (és természetesen a szellemnek) meg kell valósítania. (Ilyenek: a klasszikus balett, de ilyen a „no” is, vagy a kínai tai-chi.) *Módszernek, megközelítésnek* nevezem az olyan mozgás-logikát, mely a testnek utakat kínál fel, de nem ítél: nem dönt jó és rossz megoldás között. (Ilyenek: az

improvizációs tánc módszerek, de az etnikai táncok nagy része is, valamint az olyan testismereti tanok, mint az Alexander-, vagy a Feldenkrais módszer.)³⁶

Számos technikát és módszert tanultam és próbáltam ki, ezért pontosan értem, miről beszélt az a jógi, akiről Maurice Béjart „mesél” az alábbiakban. Amikor Indiában járt, felkeresett egy jógit azzal a szándékkal, hogy az tanítsa őt jógára. A jógi erre megkérdezte tőle: ő milyen módszerrel gyakorol? Béjart bemutatott neki egy klasszikus balett rúdgyakorlatot. Mire a jógi így felelt: „ez a maga jógája, ne keresse máshol! Ha a szelleme szabad, a teste egyenes, feszültségtől mentes; ha hagyja, hogy a gyakorlat irányítsa Önt és ne fordítva: ha semmi másra nem vágyik, mint magára a gyakorlatra, akkor ez a maga jógája.”(Béjart 2001; 15.). Aki már megtanult, alkalmazhatott és összevethetett néhány eltérő utat, az igazolhatja ennek a pár mondatnak az igazságát.

A tudás birtoklása, mégpedig olyan szinten, ami már szabaddá tesz, ellazít, valóban a legmagasabb szintű színpadi teljesítmények alapja. Fegyelem és szaktudás nélkül nincs valódi szabadság; *technika és ösztönösség finom egyensúlya nélkül nincs valódi művészet.*

Hanya Holm költői erővel beszél intuíció és szaktudás dialektikájáról: „Ne várd, hogy más gyújtson benned gyertyát, vagy tegyen alád bombát. Az a bomba kívülről provokál, neked viszont épp az ellenkezőjére van szükséged: az izgalom abból eredjen, amit belül látsz. Ez a belső fókusz viszont csak akkor létezhet, ha tudod, mit csinálnak a végtagjaid, törzsed, fejed. Az egész testedről tudnod kell hozzá mindent. Abban a pillanatban, amikor ez megvan, rögtön meglátszik a megjelenéseden. Az emberek abból látják a szándékaidat, ahogy a csípőd, a mellkasod, az egész szerkezet elhelyezkedik.”³⁷(Holm/in: Vision 1998; 72.)

A tudatosság, a technika birtoklása önmagában tehát még nem biztosít semmilyen hatást (egy klasszikus balett gyakorlat végrehajtása még nem feltétlenül nyújt művészi élményt, ahhoz egyéb is szükségeltetik az azt prezentáló személytől). Viszont a tudás hiánya, a pusztán „inspiráció” esetlegességet, „lila” zavarosságot közvetíthet (amilyen kínos a teljesen képzetlen résztvevők tánc-improvizációja lehet egy nyitott kontakt „jam” alkalmával).

³⁶ Érdekes volt ennek tudatában megismerni Eugenio Barba felosztását, aki északi és déli pólusra osztja fel az emberiség színházi világát, aszerint, hogy mennyire „megkötött”, illetve mennyire „laza, nyitott” rendszerekre épít...

³⁷ Egy színésznő/táncművésznő kolleganőm, Margit Manhardt, aki ma (70 évesen) „stretching” tréninget tart Bécsben saját stúdiójában, egyszer így fogalmazott: „Az, hogy valakinek a tartása önmagához viszonyítva rendben van-e, azt a tekintetéből látom meg a legmegbízhatóbban.” Újabb tapasztalat a téren, mit jelent egy biztos tudás a testről...

Mozgástanulás

Aki tehát eltökélt abbéli szándékában, hogy előadó művész lesz, (nyilván, mivel ehhez erős belső indíttatást érez), az elsődlegesen valamilyen technikát tanul meg. Előfordulhat, hogy adott pillanatban teljesen elveti majd ezt a technikát, sőt meg is tagadja ahhoz, hogy művészi kifejező ereje érvényre jusson, ahogyan ezt tették is jó néhányan a legnagyobbak közül. (Csak néhány példa: Isadora Duncan, Vaslav Nijinsky³⁸, Martha Graham, - vagy akár Bozsik Yvette³⁹.)

Hogyan lehet megtanulni a mozgás-szövetet, vagyis: testünkben rögzíteni a mozgás-koreográfiát?

Maga a mechanizmus meglehetősen hasonlít a szövegtanuláshoz: ahogyan egy verssor többszöri ismétlés nyomán „elementődik” az emlékezet által tárolt hasonló információk közé, úgy egy mozdulatsor is. A mozgás tanulásában is más és más képességek segíthetik a rögzítést, épp úgy, mint a szövegtanulásnál: van, akinek hallása, muzikalitása segít a beépítésben, legyen az vers, vagy tánc; van, akinek a betűk képe, vagy a tánc látványa a fő segítő eszköz (esetemben például így van), végül pedig van, akinek az értelmezés, a magyarázat, tehát verbalitás segít az anyag beillesztésében. Az ismétlés, a gyakorlás azonban mindenképpen alapja a hosszú távú rögzítésnek. (Ne feledjük: ismételt mozdulatsorok egy idő után akkor is rögzülnek, ha nem ez a szándék: a pin-kódunk beütése, vagy sms beírása a mobil telefonba mozdulatsorokat automatizál!)

A gyerekkorunkban /11-13 évesen/ sokat gyakorolt klasszikus balettelem-sorozatok ismétlésekor egyáltalán nem a rögzítésre koncentráltunk, csak a tévesztés nélküli végrehajtásra, mégis egy életre rögzültek ezek a mozgássorok. Amíg tanulunk valamit, addig oda kell figyelnünk rá. Ha már beépült, *készség* lett belőle, akkor már nem kell a lépésre (írásjelre, stb.) koncentrálnunk, hanem figyelhetünk a környezetre, és magunkra (erről még bőven lesz szó a 8. és 9. fejezetekben, amikor saját színpadi tapasztalataimon keresztül próbálok erről fogalmazni).

Anna Halprin⁴⁰ táncosként és teoretikusként próbálta megfogalmazni azt, hogyan kapcsolódik a mozgáselemek megtanulása az általuk közvetíthető kifejezés létrejöttéhez: „Amikor egy

³⁸ Vaslav Nijinsky (1889-1950), (nevének jelen írásmódja megegyezik az általa francia nyelvterületen utoljára használt formával): a Ballet Russe kivételes tehetségű táncosa és koreográfusa, aki tragikus módon 24 éves korától ideggyógyászati ápolásra, s ezzel a táncos pályától történő teljes visszavonulásra szorul.

³⁹ Bozsik Yvette (1968-) magyar táncművész, koreográfus, társulatvezető

⁴⁰ Anna Halprin (1920-) amerikai táncos, koreográfus, pedagógus

rögzített mozgáskombinációt tanulsz be, annyira a mozgáskombináció rögzítésére koncentrálsz, hogy kizárod az érzést, ...ami adná magát, amikor öködbe szorítod a kezed dühödben, vagy dobantasz, vagy felugrasz örömödben. És mikor tudatossá lesz a mozdulat, majd az általa keltett érzés, innentől tiéd a szabadsága annak, hogy... használd, és ez az, amikor művésze kezdesz lenni az anyagodnak.” (Halprin/ in: Vision 1998; 142)

„A tanulást a felejtés fejezi be. A tudatosan összehalmozott részecskéket a tudattalan eleveníti egésszé” (Vekerdi 1988; 81). A művész által előzetesen elsajátított és felhalmozott tudás adja a biztos hátteret ahhoz, hogy már ne kelljen „százféle” szempontra gondolni, stresszelve és kapkodva, mint tanuló éveinkben, hanem elegendő legyen az a bizonyos „belső fókusz”, amiről Hanya Holm is szólt. *Nem könnyű – még saját tapasztalat mentén sem – megfogalmazni, mit is jelent ez a befelé figyelés, mi is az odabent.* Nyilván létezik egy alapállapot (érzelmi, mentális), de a „befelé figyelés” nem erre irányul, hanem egy-egy konkrét testi tér-idő feladatra. (Lásd majd bővebben a saját-élményt elemző fejezetekben.)

4. Táncalkotás

Az intuíció mint az alkotás forrásvidéke

Intuíció: az ösztönös ráismerés, ráérzés arra, (vagy: megtalálása annak), ami ott és akkor „alkotás”, „mű” (mozdulat, kép, szöveg / szövet) „akar lenni”.

A táncalkotás (is) mindig arról ad jelentést, hogy az alkotó személyiség éppen ott és akkor hol „tart”. Legyen az életének és munkásságának bármely pillanata: egyéni és szakmai fejlődéstörténet egymástól nem függetleníthetők. Valódi mélységek (és magaslatok) megjelenítését valódi mélységek (és magaslatok) megtapasztalása, beépülése fogja táplálni. Az intuíció a tudat-mögöttesből tör elő, amennyiben ennek megteremtődik a lehetősége. Pilinszky János (Sheril Sutton színésznőnek írt levél-alkotásában) hasonló fogalmaz meg: „A legkülönb lángelme is csak 'alkot', amíg művészi és emberi bukása bele nem épül a művébe. Attól kezdve – anélkül, hogy keze nyoma eltűnne – a mű kezd írni önmagát, s ez oly előre-hátra ható minőségi változás, ami nélkül a mesterek is csak eminens diákok maradnak”... (Pilinszky 1977; 15.)

Az interpretáció mint alkotás

Még mielőtt rátérnénk a mű alkotására, tisztáznunk kell: önmagában álló alkotásnak tekintem azt is, ahogyan a *táncművész egy mások által elkészített mozdulatsort előad*. Azt ugyanis senki más nem tudja ugyanúgy produkálni (nem beszélve arról, hogy többször ugyanúgy ő maga sem, de most nem ebben az irányban mennék tovább): az előadó művészetekben tehát, szemben a képzőművészettel, két alkotó erő egymásra „montírozódásáról”, egymásra hatásáról beszélhetünk: alkot az, aki elkészíti az előadni valót, és alkot az, aki prezentálja. Jelen munka során külön tárgyaljuk azt, amikor az alkotó megegyezik az előadóval, és külön azt, amikor nem.

Még az is alkotás, ha „A hattyúk tava” fehér felvonásaiban egy vagyok a 24, teljesen ugyanazt a mozdulatsort végrehajtó hattyúlány közül. Miközben az alkotói cél annak idején nem ez volt: a klasszikus balett kartáncok az egyöntetűséget, egyneműséget voltak hivatottak prezentálni; (erről az **5.2. Az európai balett színház mozdulatszövege** c. fejezetben olvasható több), az én testemen akkor is másként „szól” a mozdulat, mint a mellettem állóén, ha a „szövegünk” azonos.

A 20. században viszont már a klasszikus balett formanyelven alkotók közül is többen megfogalmazzák, mennyire fontos számukra az előadó alkata, temperamentuma, - személyisége. Maurice Béjart maga „súgja” táncosának: „Mindig ki kell találnod magadnak azt a táncot, amelyről a koreográfus azt hiszi, hogy ő találta ki a számodra. Az a *te* táncod!” (Béjart 2001; 28.) Saját emlékeimben is az a tapasztalat él, hogy amikor Eck Imre⁴¹ mutatott egy mozgássort, s én azt „magamra gyúrtam”, elvittem kicsit másfelé, az őt inspirálta: olyankor azon az úton haladt tovább. Természetesen többféle koreográfusi módszer és attitűd létezik. Az imént említett módon azok „működnek”, akik őszintén nyitott személyközi kapcsolatot kívánnak teremteni a „rendelkezésükre álló” előadóval, és ténylegesen alkotótársat látnak benne.

A kortárs táncalkotásban akár adott mozgáskereten belül is, a táncos szabadabban, intuitívabb módon „közlekedhet”, itt a táncot előadó művésztől már kimondottan ***el is várja a koreográfus a kooperációt: a társalkotói minőséget.*** Későbbiek során (az 5. és 6. fejezetekben) még részletesen kitekintünk közelmúltunk és jelenkorunk mozdulatalkotására és értelmezésére, annyi azonban már itt elmondható: ***az alkotói folyamatban egyre lényegesebb szerepet kap a személyiség erejébe vetett bizalom***, az olyan személyisége, amely minden technika „páncélján lyukat tud olvasztani” (Barba 2001; 216). Douglas Dunn amerikai koreográfus így jellemzi saját alkotói gyakorlatát: „Amikor elkezdek dolgozni valakivel, azzal kezdem, hogy megfigyelem őt, mint embert, még mielőtt bármi elképzelést kialakítanék a mozgásról.” (Dunn/in Vision 1998; 179)

Az improvizáció, mint az alkotás alapja

Az előző fejezetben a művészet, műalkotás kritériumaként neveztünk meg olyan ellentétpárokat, mint: technikai tudás és annak elhagyása; szaktudás és ösztön; fegyelem és szabadság. Ebben a fejezetben ehhez a dialektikához így közelítünk: betanult anyag és rögtönzött mozdulat.

Szigorúan nézve *minden mozdulatunk rögtönzött, vagyis: improvizáció.* Akár szigorúan megszabott formai keretek között, akár teljes szabadságban, a kettő között pedig számtalan fokozattal. Miből rögtönözünk? A vitális affektusok, tehát elsődleges rezdüléseink mozdulatokban, majd mozdulatsorozatokban teljesed(het)nek ki, annak függvényében, hogy még milyen hatások mozdítják azokat elő. Befolyásolhatja belső indítatásainkat zenei inspiráció, verbális / tematikus útmutatás, valamint az adott tér, jelmez, kellék, fény, vagy

⁴¹ Eck Imre (1930-1999) magyar táncművész / koreográfus, a Pécsi Balett alapító művészeti vezetője.

partner diktálta impulzusok. Isadora Duncan (akire később még részletesen hivatkozunk) a maga romantikus és sallangmentes módján hasonlóan ír: „Az igazi táncot a mély érzelem ritmusa diktálja.” (Duncan 1903; 34.) Bármit értett is mély érzelem alatt, alapjában azt állítja „tapasztalatból”, amit a kortárs pszichológia és filozófia kutatója elméleti szemszögből: „Az igazi alkotás gyökere improvizatív: nem ismételt egy ütemet, egy mintázatot, hanem a vitális-emberi valóságot alkotó ritmus születéséről tanúskodik.” (Vermes 2006; 166.)

4.1.1. Rögtönzés szigorú tartalmi és formai keretek között

Ha a rögtönzés kereteinek legszigorúbb formáit figyeljük meg, azt láthatjuk, hogy a rögtönző személy stílusosan nem távolodik (mert nem távolodhat) el az adott kerektől. (Kicsit kevésbé szigorúan véve a commedia dell’arte is ide sorolható, de a klasszikus balett technika a színpadi táncmozgás vélhetően legszigorúbb formai kerete.) Egy klasszikus balett rúdgyakorlat megvalósítása ugyan tele lehet apró rögtönzéssel (egyik karvitel - „port de bras” - helyett egy másik, vagy az összesen 3 megengedett lábnyújtás-irányból egyik helyett egy másik), de nem táplálkozik más „szótárból”, nemcsak, mert az nem is adódik organikusan, hanem mert az „szétdobná”, egyes pontjain kivitelezhetetlenné tenné az alapanyagot. De még az ilyen, kötött formanyelv kompozíciói is rögtönzött változatok montírozásával jönnek létre.

A koreográfus megmozdul, (vagy nézi, ahogyan táncosa megmozdul), s ha úgy találja, hogy az adott mozdulat „kell” neki, akkor rögzíti úgy, hogy ismétli, ismételteti (a felidézés bizony nem mindig sikerül hiánytalanul: néha gyengébb, néha viszont erősebb megoldások is születhetnek a reprodukálás során!), és beilleszti az addig elkészült részek sorába. Eugenio Barba hasonlóan fogalmaz meg az improvizáció rögzítéséről, mint műalkotásról: „...nehéz megismételni egy improvizációt, hogy közben változatlanul megőrizzük a benne áramló vért...” (Barba 2001; 206.) - létrehozni egy struktúrát, ami megismételhető, de mégis mintha minden mozzanata mindig új és meglepő lenne számunkra is. Hiszen az elkészült, rögzített koreográfia azután a színpadon újabb életre kel: az előadás során újabb apró rögtönzések (másképp történések) kerülnek az anyagba, s ezek néha gyengítik, jó esetben azonban – érzékeny művész esetében – erősítik, mert életben tartják azt.

4.1.2. Szabad rögtönzés

A szabad rögtönzés, mint előadói, alkotói műfaj, egész más nehézség elé állítja a művészt, mint alkotót és előadót egy személyben. Hiába kapott felszabadítást lényeges formai feltételek alól, épp a kitágult tér és idő válik számára kihívássá. Nem mindig, minden pillanatában képes azokra a bizonyos elsődleges rezdülésekre, nem tud minden pillanatot intenzív módon, a kellő

energiákkal megtölteni. Sokszor bevált sémákat vesz elő, ismételt, vagy egyszerűen unalmassá válik, mert csökken az energiaszintje. Eugenio Barba szellemesen jellemezte egy kurzusán résztvevő hivatásos táncosokat, amint improvizálnak: „...ugyanazon energiapályán keringenek.... Nem látok gyengeséget, erőt, kétséget, elhatározást. Nem látom azt, hogy TI vagytok.” (Barba 2001; 208.) David Gordon amerikai koreográfus pedig így fogalmaz: „Azt hiszem, hogy amire egy improvizációs társulatnak szüksége van, az egy szuper-intelligens örült. Az ilyen személy tudja feldobni örületes kanyarokkal azt, ami különben egy magába forduló, banális, önismételtető dologgá válhat.” (Gordon/in: Vision 1998; 211.)

Valódi pillanat hiányában az improvizáció egy pontatlanul előadott, gyenge koreográfiának tűnhet, - míg egy balett rögzült anyagában „elkövetett” invenciózus improvizáció egyáltalán nem biztos, hogy pontatlanságnak fog hatni, sőt, ellenkezőleg.

4.1.3. A táncmű, mint rögzített improvizáció

„*Je ne cherche pas, je trouve*” („nem keresek, találok”) – állította Picasso. Kijelentését Maurice Béjart idézi, de rögtön hozzáteszi: az ellentéte is épp olyan igaz lehet: a keresés önmagában egy cél, és szinte mindegy, mit találunk, vagy, hogy megtaláljuk-e. Inkább körkörös folyamat ez: keresek, találok, úgy találok, hogy keresnem kell, tehát megint csak keresek. (Béjart 2001; 26-27.) A modern tánc nagyasszonya, az amerikai Anna Sokolow így fogalmaz saját alkotói tevékenységéről: „Sosem tervezem el a táncom. Csinálom, ránézek, majd azt mondom: igen, értem, mit akarok”. (Sokolow / in: Vision 1998; 111.)

Több alkotó vallomása (és saját tapasztalatom is) egybeesik ezzel az állítással: a darab elkészíti magát: lásd később: a **4.4. Cselekményes táncalkotás** című alfejezetben Matthiew Bourne vallomását.

Érdekes megvizsgálunk: eltérő feltételek, célok, külső körülmények mellett hogyan „keletkezik” egy koreográfia⁴², hiszen ennek ismeretében előbbre haladhatunk annak megértésében: mikor, milyen testi szövegek generálódhatnak. Az alkotás mechanizmusát néhány alább felsorolt külső tényező (helyzet, inspiráció, megrendelés) határozhatja meg.

⁴² Koreográfia: a görög eredetű szó a kórustánc leírását jelenti szó szerint. A táncalkotás rögzített formája maga a koreográfia (melynek esetében a „leírást”, „lejegyzést” eredendően maga a test végzi, a testekben íródik, jegyződik le az anyag.)

Cselekményes táncalkotás

A *cselekményes* (és ezért az azonos kultúrkörben élők számára verbálisan hasonló módon kódolható) színpadi mű mozdulatainak megalkotásában nagyobb szerepet kap a konszenzusos alapon „olvasható” mimézis: a testbeszéd (melyet a **2. Test** című fejezetben érintettünk), mint a cselekménymentes, tiszta mozgásalkotás esetében. (Ilyen például „A hattyúk tava” balett hattyúlányainak szárnycsapás mozdulatai, vagy történetmesélő pantomim-részletei, de a 20. századi balett irodalom is él a gesztusbeszéd eszközével, ha szerveesebben el is osztja a mimézist a teljes testen, szemben a korábbi kéz-arc gesztusrepertoárral. V.ö: **5.2. Az európai balett-színház mozdulatszövege.**)

Matthiew Bourne⁴³, a kiváló kortárs koreográfus elsősorban cselekményes műveket készít, s a vele készült interjú kötetben tanulságosan vall azok keletkezésének körülményeiről. Jegyzeteket készített készülő jelenetekről, de úgy érezte, amint megfogalmaz valamit, máris erejét veszti az, amit mozgásban készül elmondani: a papíron szinte érdektelenné lesz. Ő is vall arról, amit magamon is tapasztaltam, ha koreográfiát készítek: nem tudom, honnan ered az inspiráció (hiszen a „téma” még önmagában nem nyújt koreográfiai párhuzamot, lévén más média: ahogyan egy vers sem feleltethető meg egy zenei hangsorral)... A mozdulat megszületik, majd a darab elkezd „csinálni magát”. Jó esetben a matéria provokálja a megoldást, visz tovább a jó végkifejlet felé. Bourne megfogalmazásában: „a sikeresen elkészített műnek saját élete van, és ez lényegesebb, mint az eredete”.(Macaulay 1999; 56.)

Verbalitás a táncelőadásban

Ha *beszélt, verbális anyag* (tehát: *szöveg*, a kifejezés hagyományos értelmében) is elhangzik az előadásban (akár hangfelvételtől, akár színészek, énekesek élő előadása révén, akár a táncosok szólalnak meg), akkor a mozdulat keletkezése még erősebben reflektál a narrációra. A cél lehet ugyanis illusztráció, lehet finom hangulatfestés, de készülhet a mozgás teljességében az elhangzó szavak ellenében is⁴⁴. Utóbbi esetében az alkotó kezében ott van a lehetősége annak felmutatására, hogyan ír felül verbális tartalmat a legprimérbbe: az *a priori* testi: a nem-verbális kommunikáció. Ilyenkor a mentális kontroll (mozgástervezés,-szervezés) az alkotásban nagyobb szerepet kap, mint a szabad asszociáció.

⁴³ Matthiew Bourne (1960-) kortárs brit koreográfus, társulatvezető

⁴⁴ Nádas Péter: Átjáró című írására készítettem egy táncettőt 1995-ben a Veszprémi Petőfi Színház két színművésze: Módri Györgyi és Körösi Csaba részére úgy, hogy minden egyes mozdulat a hangfelvételtől (Kézdy György előadásában) elhangzó szöveg groteszk ellenpontja, karikatúrája volt. A darab meghívást kapott abban az évadban Debrecenben tartott Országos Színházi Találkozóra.

4.2. Kombináció, vagy alkalmazott kompozíció

Még erősebb a mentális tervezői, szervezői tevékenység olyan esetekben, amikor *egy adott mozdulatszótár birtokában kompozíciót kell készíteni*, legyen az egy kartánc betét (balettban, operában, operettben, vagy musical számára), vagy egyszerűen gyakorló kombináció egy táncos tréningre, akár oktatási célból. Ez a tevékenység nem igényel annyi alkotói invenciót, mint egy teljesen nyitott témájú / formavilágú / célú alkotás, itt egy pontos technikai tudás, kellő szakmai ismeretanyag és következetesség a legfontosabb „kellékek”, hiszen a mozgás anyag adott, csupán az összeszerelés, a szerkesztés igényel egyéni intuíciót. (Miközben ennek is határt szabnak időbeli, térbeli és egyéb paraméterek.)

Ide sorolnám természetesen az olyan alkotót is, aki elsődlegesen a forma alakításából eredezteti a tartalmat, aki tehát „szabad akaratából” nem tesz mást, mint mozgáspaneleket épít egybe, (szed szét és rak össze újból másképp): a legjelentősebb ezen a területen Merce Cunningham életműve. Ő így vall arról, hogyan kezeli az ilyen alkotást ahhoz, hogy életben tartsa az a bizonyos „vér”, amelyet Barba is említ: „Az egyik lépésről a másikra a koreográfusnak és a táncosnak is alkalma nyílik arra, hogy rájöjjön valamire, valamit kitaláljon. Abban a pillanatban, mikor tökéletesen tudja, élettelené válik. Előadóként tehát folyamatosan keresned kell a kihívást, tedd olyanná a mozdulatot, hogy ne legyen könnyű megcsinálni, mindig újabb és újabb feladat elé állítson.”(Cunningham/in: Dancer 1985; 127.)

Természetesen az ilyen alkotás valószínűleg csak akkor tud igazán izgalmas lenni a néző számára, ha itt is „személyiségeket” (pontosabban: személyes élettel teli, eleven testeket: „Leib”!) lát a színpadon, akiken nem az a legérdekesebb, hogy bizonyos szögekben és fokokban hajlítják a tagjaikat, hanem, hogy megtöltik ezeket a formákat az egyéni energiáikkal. Olvastam egy kis vitát két neves, formabontó (posztmodern) tánc alkotótól. Trisha Brown⁴⁵ szegezte a kérdést kollegájának, Douglas Dunn-nak: „szerinted jelent-e többet egy mozdulat, mint a tiszta testi képe?” Mire a válasz: „Többet jelent. De nem kérem az előadóimat, hogy úgy akarják előadni” (T. Brown, D Dunn/in Vision 1998; 181.) Nagyon fontos, finom árnyalat: *nem akarni: lenni*. A tiszta tudás birtokában áramoltatni a saját, egyedi és egyszeri energiákat!

4.3. Zene, mint koreográfiai alap

Az olyan koreográfiai alkotás sorolható ide, melyet nem csupán megihlet a zene, de ahol az alkotói munka kizárólagos sorvezetője is a hangzó anyag. Amennyiben az alkotó nem kész

⁴⁵ Trisha Brown (1936-) vezető amerikai koreográfus, a posztmodern korszak stílus teremtménye.

mozgás-sablonokkal dolgozik (mint az előző, 4.6. fejezettrészben említettek), az egyén rezonanciája ritmusra és melódiára már egészen egyedivel, személyessel szolgálhat. Önmagában egy zenei ritmus kínálhatja azt az érzést, amit az arra születő mozgás is: a páros ritmus a vitalitást, életerőt, fizikalitást sugallja (lásd: a szívdobogás), a páratlan viszont a kilendülést, kiszabadulást: az „ügynevezett” érzelmit.

M. Bourne így ír arról, hogyan kezd el egy zenéhez viszonyulni, mielőtt a koreográfiához látna: „Általában elkezdek dolgozni a zenével egymagamban. Rengetegszer meghallgatom, akár fülledővel, az utcán vagy a metróban is: csak megy a zene, és egyszer csak egészen másképp hallom.” (Macaulay 1999; 108.)

A zene irányadó szerepe a mozgás kialakításában általános érvényűnek mondható, mert még a zene nélküli produkciók is valamely belső ritmikára építenek. Ennek okait már érintettük: alapvetően élettani ritmusaink és azok mozdulatban történő közvetlen manifesztációja az alapja. Ritmus és tánc viszonya egy külön dolgot tárgya lehetne, e helyen csak azt a kapcsolatot vizsgáljuk, mennyiben határozza meg a mozdulat „szövegét”: kifejezésének jellegét az *időbeliség* (hogyan a ritmus szót annak tágabb keretében helyezzük itt el).

A ritmusérzék (mint olyan funkció, ami az általunk kívülről hallott, valamint a bennünk létrejövő ritmusokat meg tudja feleltetni egymásnak) – alapvető feltétel a táncos, a táncalkotó számára. Minél dominánsabb azonban a zenei „háttér”-alap (klasszikus balett esetében például mindig az), annál kevesebb tér marad az egyén saját belső ritmusainak. Ezt tekinthetjük a színjátékkal, a zene nélküli színpadi produkcióval szembeni hátránynak (hiszen a zene egyben határokat is szab), - viszont előnynek is, hiszen a zene (amellett, hogy, amint említettük, „sorvezető” az alkotásban); biztonságos kapaszkodó az előadó művész számára is.

A táncművészet legkülönbözőbb, mégoly jellegzetes stílusirányzataira jellemző az, hogy bár alapvetően egy adott zenei/ritmikai szimbiózis alakítja ki a lépés- és mozgásformákat, azokat később másféle zenei vagy hang kíséretre (vagy teljesen hanganyag nélkül) is lehet adaptálni. A mozgás nyelvezete ugyanis megtartja a ritmikai jellegzetességeket. (Így egyáltalán nem „ördögtől való”, amikor egy klasszikus balett gyakorlatra a zongorista ragtime zenét játszik, vagy amikor a magyar néptánc formanyelvet kortárs könnyűzenére mutatják be⁴⁶.)

⁴⁶ Ez például Farkas Zoltán Batyu (1956-) táncművész egyik sikeres néptánc oktatói módszere

4.4. Zene nélkül készülő mozgásanyag

Nehezebb, mert nagyobb kihívás, ezért tehát izgalmasabb is az olyan táncalkotás, melyet nem segít külső zenei kapaszkodó, hanem kizárólag belső ritmika az alapja. „Hiteles zene, tánc, vizuális művészetek... inkább beszélnek ritmusok keletkezéséről, eredeti hangolódásról, mint pusztá ismétlésről” – tartja Vermes Katalin testfilozófiájában (Vermes 2006; 166), tehát a valódi műalkotás minden esetben egyedi ritmusú, nem „sorminta”-szerű...

Az improvizációnak az a tiszta formája viszont, melynek megszületését nem befolyásolja külső ritmus, sokkal nehezebben rögzíthető. Merce Cunningham, aki alkotói munkája során a zenét olyan módon tartotta a tánccal egyenrangú elemnek, hogy zenétől függetlenül készített tánckombinációi „alatt” akár előadásról előadásra cserélte a zenét, ami ráadásul gyakran metrum nélküli, és váratlan, hosszú csöndek is tartalmazott. Ő vallott így a munkájáról: „Ha nem zenére vagy pulzusra dolgozol, akkor belülről kell saját magadat elindítanod. Ez a szabadság még nagyobb pontosságot követel.” (Cunningham/in: Dancer 1985; 130) Visszakanyarodtunk tehát a már elhangzottakhoz (v.ö: **3.5. Technika mint tudásbirtoklás**), miszerint egy beépült fizikai biztonság (azaz technikai tudás) birtokában, és annak immár tudaton kívül „hagyásával” az alkotás bármely lehetősége megnyílhat...

5. Értelmezési kísérlet: a tánc történet jelentős fázisai

A tánc története (akár az *ember* történetének minden vonatkozása) *mindannak története is, hogyan értelmezte egy adott kor, adott társadalom az emberi testet*. Mindazt, amit az előző fejezetekben az „itt és most” fókuszából próbáltam értelmezni. Érzékelés, érzés kifejeződése, lehetséges kommunikációja, ember és gravitáció, a testről való gondolkodás és annak kommunikációja...

Ebben a kitekintésben természetesen nem cél egy teljes kronologikus tánc történeti elemzés, amellet, hogy szinte lehetetlen is. A tánc története ugyanis nem egy, hanem több párhuzamos, vagy időben egymással csak részlegesen átfedésbe kerülő kronológiai linearitás. Más területen, más vallási, társadalmi közegben kialakuló linearitások ezek, melyek közül ma, a globális kommunikáció korszakában jó néhány össze is találkozik...

Alábbiakban az európai (és az európai kultúrkör alapjaira építkező amerikai) színpadi tánc kultúra elemeinek értelmezhetőségét rendezem 3 logikai „menetoszlopba”.

Ezek:

- a *balett*, mint a legelső, a jelenkor számára is ismerhető és bár módosult, de univerzálisan használatos stílus/rendszer;
- a 19-20. század forduló társadalmi, szemléleti fordulatai mentén kialakuló új *színházi testnyelv* és utóélete Európában;
- a „*modern*” és „*kortárs*” tánc testhasználat az európai gyökerektől az amerikai kiteljesedésig.

Szándékosan nem mélyülök el a távol-keleti test kultúra-történet elemzésében: nem csupán terjedelmi okokból, hanem elsősorban azért, mert erről messze nincs annyi tapasztalatom és tárgyi tudásom, amennyi birtokában kompetensnek tekinthetném magam.

Ami azonban nem kihagyható, mert mindhárom – általam itt felvázolandó - megközelítés gyökerei visszanyúlnak oda: az ókori görög kultúra.

A görög tánc értelmezés nyomdokain

Természetesen az ókori görög kultúrában is (mint minden ókori társadalomban) a tánc a rituálék alapja, s mint ilyen, a vallásiaké is, az alapvető különbség azonban a görög vallás tartalmi eltérése.

A görögök emberi világot „rendezték be” isteneiknek, akik antropomorf természetű testi életet „éltek”. Így mozgásban kifejezett tiszteletük sem az a távolságtartó, a megközelíthetlenséget magától értetődőnek tudó gesztusrendszer, mint a korábbi (és az egyidejű ázsiai) ókori kultúráké. Mivel élő, hiteles emlékünkről ezekről a táncokról nincsenek, (a vázarajzok, reliefek és egyéb képzőművészeti ábrázolások, valamint a prózai vagy lírai leírások nem pótolják jelen dolgozat kutatási tárgyát, a mozdulatélményt), hosszasan és elemzően itt sem időzünk. Egy-egy aspektust azonban, ami a jelenkori (számunkra immár látható, tanúsítható, elemezhető) tánc-test viszony szempontjából forrás értékűnek látszik, semmiképpen nem hagyhatunk figyelmen kívül. Ilyen például a Dionüszosz tiszteletére szolgáló tánc, mely (Platón gondos csoportosítása szerint is) az egyéb célt szolgáló táncokhoz képest vélhetőleg felszabadultabb, formailag nyitottabb, tartalmilag merészebb volt. (Kaán 1998, 24.)

„A dionüszikus táncban a táncos nemcsak átlép individualitása küszöbén, hogy bepillantson egy magasabb rendű világba, de *azonosulni* akar a mámorban, a tudat tökéletes és teljes megsemmisítése útján magával az istennel.” „*A megszűnő apollói tudat kialakulásának pillanatában... az ember eggyé válik a természettel, az állattal, a növénnel és az ásvánnyal, eggyé válik a mindezt jelentő istennel, Dionüszossal.*” (Németh 2010; 27.) A legendás színházi szakember, színházigazgató, teoretikus Németh Antal olyan aspektust érint idézett okfejtésében, melyet nem egy kortárs antropológus és pszichológus is kutat: az ihlet eredetét, a tudat egy bizonyos módosult állapotát, mámor és tánc közös eredetét. Ehhez az állapothoz fogható, a szabad mozdulatot megengedő természetes testkifejezés majd csak a 20. század hajnalán, Isadora Duncan „életművészetével” tér vissza: a kereszténység térhódítását követően, (annak az emberi test eredendő bűnösségét hirdető ítélete okán) hosszú évszázadokig „szünetel”. Amint Németh Antal is kiemeli: az ókori természetkövetés lényege *az emberi természet elsődlegessége: istenivé tétele.*

A dionüszikus tánc elve tehát az európai, majd amerikai modern és kortárs tánc alapelveiben köszön majd vissza: az ember természetéből kiinduló mozgás ugyan ezen elveken indul újabb diadalútjára a 20. század első évtizedeitől.

A modern színházi szemléletváltás megújulása szempontjából is találunk referenciát a görögöknél. Az ókori dráma forrása a tánc és az attól akkor még elválaszthatatlan zene; valamint a szintén zeneiségen alapuló költészet. A színészek a görög tragédia színpadán egyszersmind táncosok is voltak, a „kar” („kórus”) éneklés során mozgott is, a cselekményt ritmizált táncmozdulatokkal és ritmizált beszéd nyelven interpretálták és kommentálták. A 20.

század első évtizedeire tehető az a színházi szemléletváltás is, mely ismét előtérbe helyezi a mozgást, és lehetőséget teremt a szöveg nélküli színház számára is.

A görög-római őstalajon, Itáliában éled újra a táncmozdulatok pontos megrajzolásának igénye is a reneszánsz idején. A keresztény normák által természetesen még mindig erősen visszafogott restaurációja ez a testhasználatnak. Mert bár az *orkészis*, a görögök „tudatosan és tervszerűen... l’art pour l’art”(Németh, 2010. 25) mozdulatalkotási elve köszön vissza a kora-újkor balett művészetében: ez a korszak a testhasználatnak sokkal szigorúbb társadalmi-tartalmi, valamint - ezt kiszolgáló - formai kereteket szab.

5.1. Az európai balett-színház mozdulatszövege

A *klasszikus balett* egy nemzetközileg elfogadott szakmai gyűjtőnév. Jelent színházi műfajt, jelöli a stílust, amikor technikai szempontból a műfaj a csúcskorszakát élte, valamint jelenti magát a test-technikát, mely a 17. századtól fokozatosan fejlődve a mai napig a táncművész egyik alapttechnikája, napi tréningje. Közvetlen előzménye a 15. század olasz hercegségi udvartartásaiban keresendő, melyek mindennapi életéhez a tánc hozzá tartozott. A szabadtéri ünnepi alkalmak, a *commedia dell’arte* játékok vagy az *intermediumok* tánc-elemei kerülnek át egy mívesebb, szerkesztettebb formában „méltó” körülmények közé. A színvonalról már szerződött szakemberek gondoskodtak: a „*maestro di ballo*” (táncmester) az egyes udvarok alkalmazásában állt. „...a reneszánsz csillagászati-geometriai ismereteiben is jártas táncmesterek a ballók alapelemeit rendszerint a néptáncból, vagy az udvari táncokból kölcsönzik, de magasabb elvi szempontok: a szférák rendje szerint kapcsolják egymáshoz, s rendezik szimmetrikus mértani alakzatokba, bonyolult, díszes alaprajzú térformákba. A 16. századi mesterek a *vera matematica* (igazi matematika) segítségével már a zenei szerkezetet megfeleltetik az adekvát táncváltozatokkal. A táncmesterség két jelképe a körző és a homokóra volt (tér és idő szimbóluma gyanánt), hiszen ezeket az eszközöket használták a középpontosan, vagy tengelyesen szimmetrikus koreográfiai ’pályák’, a lépések vonalrajzainak megszerkesztéséhez, illetve a zenei metrumokkal való egyeztetéshez.” (Kaán, 1998; 32-33.)

A kristályosodást már a 15. század táncelméleti szakemberei⁴⁷ úgy értékelik, mint a néptáncból és az annál rendezettebb, de mégis viszonylag „laza” társasági táncokhoz képest már igényesen megformált és letisztázott művészi forma kialakulását. A „leszabályozott”

⁴⁷ Figyelemre méltó, hogy a táncmesteri gyakorlatot elméleti, esztétikai elemzések is alátámasztják és kontrollálják; közülük is a legjelentékenyebb Antonio Cornazzano, akinek a táncról írt munkája 1465-ben lát napvilágot.

tánclépések egyre komolyabb követelményeket támasztottak előadóik felé: a csípőízületből kifelé forgatott lábtartástól kezdve a minden irányban mozgékony végtagok, a muzikalitás és kecsesség már egyéni képességeket feltételező eszköztár.

A 16.-17. században a francia abszolutizmus kebelén, a királyi udvar fényűző keretei között minden adott arra, hogy az olasz táncteknikából „felsőbbrendű” színpadi műfaj: a legmagasabb arisztokrácia büszkesége szülessen. A gyors felvirágzás nem csak az előadások dekoratív „összművészeti” tobzódásán mérhető, hanem a testhasználat egyre kényesebb pontosításán is. A „Napkirály” (Louis XIV.⁴⁸) idejében és által létrehozott Académie Royale de Danse (1661) „tudósai” Pierre Beauchamp (1631-1705) vezetésével a „*corriger et polir*”⁴⁹ jelszóval papíron is rögzítették a balett mértani igényességű formai elemeit, s végrehajtásuk ritmikai és plasztikai szabályait.

5.1.1. Mit „mondhat” egy táncoló test a barokk balett korában? Mi a szerepe?

A barokk kor táncszínpadán táncoló test felületéből kevés látható. Nem csak azért, mert a zsidó-keresztény testszemlélet normái a testfelület fedését követelik meg még ekkor is, hanem, mert ezeken a színpadokon az öltözet is a gazdagságot, a minőségi és mennyiségi fényűzést demonstrálja. Ami a *testből* látható: a testtartás, mozdulat irányok.⁵⁰ Ami a *testfelszínből* látható: az alsó lábszár (harisnyával fedve), a kézfelek, s az arc. *A testtartás a sérthetetlen fenséget jeleníti meg, az alsó lábszárak s a díszes cipőkbe bújtatott lábfelek az ügyességet: a virtuóz képességek fölényét és a stabilitást; a kezek a kecsességet, finomságot, az arc pedig a helyzetből adódó személytelen emelkedettséget.*

A barokk táncművészete ugyanis személytelen: az abszolutizmus nem adhat teret az individualizmusnak; egyetlen kivétel ez alól a király. (Kicsit előre mutatva az időben: a klasszikus balett alkotás „beérett”, az orosz cárizmus égisze alatt virágzó korszakában is érvényes ez: „A hattyúk tava” 24 hattyúlánnya személytelen háttérként szolgál a szólistának: a kiváltságosnak, aki – ha sémák közé terelve is – azért többet mutathat az individuumából, hiszen egyedül táncolva nem kell másokhoz /is/ igazítania mozdulatainak egyéni energiátöltetét.)

⁴⁸ XIV. Lajos (1638-1715); 1643-tól haláláig Franciaország királya

⁴⁹ javítani és csiszolni

⁵⁰ Gérard Corbiau a „Le roi danse” (2000) című játékfilmjében figyelemre méltó kísérletet tesz a XIV. Lajos kori, Lully és Beauchamps által fémjelzett táncművészeti tevékenység rekonstrukciójára!

A barokk korban a tánc még művészi formájában is szertartást mintáz inkább; a balett alapformájában tekinthető akár úgy, mint egy színpadra emelt (kiváltságosok által gyakorolt és szemlélt) világi rítus. Konkrétan, „udvari balett” formájában: *a hatalom prezentálásának rítusa*. A barokk korban *a szerepek szerepkörökből*, színpadi klisékből és *sémákból álltak*, melyek sztereotip megformálást és kifejezést igényeltek. A táncoló ebben a szerepkörében mértani formák alapján mozog, jelenléte a színpadon szimbolikus: a hatalom, a hatalom szépségének szimbóluma. (Mivel ekkor még csak férfiak demonstrálják ezt a szépséget, méltán tulajdoníthatunk ennek az előadásmódnak valamelyes pikáns erotikát.)

Ha a test szövegét szeretnénk tehát olvasni, olvashatjuk:

- *a törzs tartását*: szinte mindig függőleges: magabiztosság, stabilitás, meghajlíthatatlanság képe. Sehol az a bizonyos belső mozgásindítás, a törzs központi részéből eredő impulzus, melyről Európában (és Amerikában) a 20. század elején hallunk először hangsúlyosan. *A törzs az érzelmek helye*: ebben a közegben ez a „hely”: biztonságosan körülbástyázva, kimerevítve. (Az ide kapcsolódó „delsarte-i” elvekről még később, lásd: **5.5.1. François Delsarte mozdulatelemzése, mint a modern tánc elvi alapvetése** c. fejezet);
- *kezek, karok tartását*: A ruhák szabása még kevés mozdulatot tesz lehetővé, de ez nem is cél, hiszen a finomság, a visszafogottság jellemzi a felső végtagok – szintén fokok és szögek mentén rendeződő – mozgását. A felső végtagok funkciója gyakorlati síkon technikai segítség az egyensúly megtartásához, eszmei síkon viszont dísz: ornamens, mint a barokk virágfüzérek...
- *alsó lábszár és lábfejek*: François Delsarte testfelosztása alapján az alsótest az alsó végtagokkal a test fizikai-vitális része, a kifejezés iránya szerint pedig excentrikus. A sűrű, kecses lépések, s apró, de a gravitációnak mégis valamelyest ellenszegülő ugrások magabiztosságot, erőt demonstrálnak.

A 17. században tehát az európai színpadi tánc nyelvezete mérnökieen megrajzolt minták sorozata. A 18. század közepétől – csaknem együtt lélegezve a felvilágosodás, a polgárosodás tempójával – a színpadra alkotók kritikával kezelik ezt, s *irodalmi narratívák mentén*, lélektani építkezéssel változtatnak rajta. (Nem cél e helyen végigkövetni annak ritmusát, hogyan váltakozik szinte a dialektika logikája szerint a két irányzat azóta is, de tény, hogy a romantika hanyatlásával – a 19. század végére - ismét a formalizmus veszi át a vezető szerepet a

balett színpadon, majd a Ballet Russe forradalmával, 1912 után, ismét a „lélektani realista” vonal; és így tovább, napjainkig követhetően.)

A balett kialakult testnyelve a következőkre épít:

- szigorú szimmetria (figyelmen kívül hagyva a tényt, hogy az emberi test nem pontosan szimmetrikus⁵¹);
- párhuzamos (tehát harmonikus, a diszharmóniát szándékosan kerülő) mozgásvonalak;
- dekorativitás (testen és térben);
- erőfeszítés nem látszódnak;
- kifelé forgatott lábak (jelentésük, Delsarte nyomán: konstruktív, igaz, szép);
- pozíciók⁵² (a stabil állapotok: az egyensúlyvesztés feletti győzelem megmutatása a cél)

A *klasszikus balett* (ez ma az időközben finomított és rögzített technika hivatalos szakmai megnevezése) egy olyan logikai szövet, melynek begyakorolható izomtónus-variációi akár a táncos feltételes reflexeivé is válhatnak⁵³. A tiszta táncnak ebben a formájában a táncosnak az életről és saját magáról nem kell különösebben elgondolkodnia: ki kell magát ismernie a rendszerben, melyben annak saját logikája mentén mozdítja a testét. (Ez, tehát a tiszta tánc „használatának” elve nem korlátozódik a balett nyelvére! Ugyanaz vonatkozik például a néptánc, vagy a modern „utcai” táncok, a divattáncok anyagára is!) „A táncot nézni kell, és nem töprengeni róla” – mondja a tiszta neoklasszikus tánc egyik legjelesebb alkotója, George Balanchine (Balanchine/in: Táncpoétikák 2008; 100), vagyis, hogy ez esetben főleg ambíció a testről verbalizálható „szöveget” olvasni... A szépség (a harmónia, a dekorativitás, a kellemes energiák áramlása) egy életérzést közöl. ***A „táncolás”önmagában való szövege tehát: a pozitív emberi energiák felmutatása; az egészséggel, erőnléttel, életminőséggel optimálisan rendelkező ember demonstrációja.***

⁵¹ A rosszul értelmezett ortodoxia a balett pedagógiában számos sérülést idézett elő e tévhitel, egészen a 20. század második feléig.

⁵² Rögzített és kizárólagos láb, kar- és fejhelyzetek, s ezek kombinációi

⁵³ Saját tapasztalatom: éjszakai álmomból felébresztve is tudom a mozgássorok kanonikus egymásutánját, fel sem merül, hogy egészen másképp is lehetne...

5.1.2. A cselekményes balett

Jean-Georges Noverre⁵⁴, az 1760-ban megjelent „Levelek a táncról és balettekről” című tanulmányában kritikusan közelít a tiszta, dekoratív tánchoz. „A jobb és baloldali szimmetrikus alakzatok – szerintem – csak a csoportjeleneteknél elviselhetők, mert nem fejezvéni ki semmit, csupán arra való, hogy a szólótáncosok újra lélegzethez jussanak.”(Noverre/in Táncpoétikák; 2008; 47.)

Noverre legközvetlenebb inspirációja David Garrick angol színész, akinek szerepformálására már nem a barokk korszak retorika-centrikus, klisé-szerű, dagályos szerepmegjelenítése jellemző, hanem az, amit 20. századi terminussal leginkább lélektani realizmusnak hívhatnánk. Olyan szerepformálás, mely nagyobb teret ad a színész saját egyéniségének is a színpadon. Garrick és kortársai teszik a színházat olyanná, ahol a látvány minden ízében a cselekmény prezentálását szolgálja ki: a színpadi világítás fejlesztésével, a néző és játzó határozott elválasztásával („kukucska színház”); - ahol tehát a szó mellé felsorakoznak a nonverbális kommunikáció közlési csatornái is, s melynek célja minél „hűségesebben” újraalkotni a színpadon a valóság egy lenyomatát.

Ezt az utat követi a korszak legnagyobb „táncban gondolkodó” alakja: számos cselekményes balett és jelentős elméleti írások szerzője, Noverre, aki a táncot (hagyományait és azokon tovább épülő akkori jelenét elemezve) az alábbi csoportokra osztja (Noverre in Táncpoétikák, 2008. 52.):

1.) *mechanikus / reprezentáló*;

2.) *pantomimikus / cselekményes*.

Előbbi a szemnek szól, a szimmetriára épít és elég hozzá az emberi test; utóbbi a léleké: s ez az igazi művészet...

Noverre különös jelentőséget tulajdonít a táncos esetében is a tekintetnek (mint „a lélek tükrének”); ezzel is hangsúlyozva, milyen fontos a balett színpadán is a tekintet iránya, intenzitása, kifejezése. A felvilágosodás kori szellemiség (a vallási és társadalmi háttér alakulása nyomán) már megengedi, hogy a nőket nők, a férfiakat férfiak adják elő a tánc színpadán is, ezzel párhuzamosan megtörténik az első lépés a női test kicsit nagyobb felületének láthatóságáért is. A 18. század balerinájának már teljes egészében látható a –

⁵⁴ A francia Jean-Georges Noverre (1727-1810), a cselekményes színpadi táncelőadás („ballet d’action”) koncepciójának atyja, korában nemzetközi hírnévnek örvendő koreográfus, többek között David Garrick londoni színművész reformer munkatársa is.

harisnyával fedett - bokája, a felső végtag és a dekoltázs pedig meglehetősen szabad. *Így a lábfej virtuozitása és a karok szabadabb mozgatai⁵⁵ a barokk eszközeihez mértén erősítik az „életszerűség” hatását a balett színpadán.*

5.1.3. A romantika

a) A korai romantika balett színháza

A romantikus balett színházat (a 19. század első felében) már népesebb közönség réteg nézi: részben a városi polgárság, részben egy polgárosodott arisztokrácia. Így ebben a korszakban felerősödik az igény a gördülékenyebb, „közérthetőbb” színházi élményre. Ekkor tehát jellemző a minden esetben irodalmi alapra épített balett színház, melynek struktúrája a Noverre által megjelölt kétféle táncszínpadi megjelenítésre épít:

- a cselekményt a *pantomimikus*, elsődlegesen tehát az arc-kéz kommunikációt alkalmazó jelenetek közvetítik a néző felé, míg
- a *tiszta tánc* részek (az úgynevezett „divertissement” számok) a hangulatot, az érzelmi színezetet hivatottak erősíteni. (Némileg – funkciójában - hasonlít ez ahhoz, ahogyan a görög tragédiák dialógusait a színészkar: a kar „állásfoglalása”, a hangulatot felerősítő megnyilvánulásai váltják a megfelelő dramaturgiai pillanatokban.)

A balettek bonyolult, több szálon futó történeteit (melyek mindegyikének fő motívuma egy hétköznapi helyzetből történő elvagyódás, valamilyen nem evilági, titokzatos irányába) a *cselekményes jelenetek / felvonások során* túlnyomó részt a kéz-arc gesztusnyelv „mesélte el” a nézőknek. Itt az azonos kultúrkörben szocializált néző egyként érthette azokat a konszenzusos nonverbális jeleket, melyek darabról darabra hasonló módon „gesztikulálták” el az olyan helyzeteket, mint például: én téged szeretlek / nem szeretlek / elutasítlak/ félek tőled, és így tovább. Bonyolultabb viszonyrendszerek esetén (például: a herceg álruhában csábítja el a szegény parasztlánykát, miközben gazdag menyasszonya a közelben pihenő vadásztársasággal időz⁵⁶), mindenféle képi, tárgyi jelképekkel segítettek a megértésen.

Ennél sokkal érdekesebb kérdés az, mi közvetít „szöveget” a balett *tiszta tánc* képeiben. Természetesen a kommunikáció nélkülözhetetlen része a muzsika (ami folyamatosan kiváltja a nézőből az adekvát érzelmi rezdülést), valamint a képi elemek (díszlet, jelmez, fények).

⁵⁵ Delsarte felosztása szerint a törzs felső része és a felső végtagok az emberi test *emocionális* területe (v.ö: **5.5.1 fejezet**.)

⁵⁶ A „Giselle” című balett (bemutató: Párizs, 1841, koreográfus: Jules Perrot, zeneszerző: Adolphe Adam), a romantikus balett-irodalom méltán legismertebb és ma is világszerte műsoron tartott remekműve

Ezek közül pusztán kiemelni magát a mozgást lehetetlen, - hacsak nem úgy, ha egy próbatermi szituációba képzeljük magunkat, ahol a balett művészek zene nélkül, egy szál próba-trikóban, szobavilágítás mellett gyakorolják a balett lépéseit...

Már idéztük Serge Lifar-t, aki a hagyományos balett műveket szemlélve gondolkozik a „koreográfiai gesztusról”, melybe alkotója egy ösztönös, „bizonyosfajta realitáson felül álló, *plasztikailag egyenértékű jelentést* visz” (Lifar 1954; 60), s amely mellé a pantomim eszközét hívja segítségül annak érdekében, hogy a néző narratív elvárásainak megfeleljen. Ez a „bizonyosfajta”, mint szóhasználat, pontosan tükrözi a nyelvi nehézséget, amellyel a gondolkodó szembe találja magát akkor, amikor a verbálissal „*egyenértékű jelentést*” próbálja megragadni. Ami a „*plasztikait*” illeti, erről is esett már szó: a *Leib*: a test, amelynek minden vonalát, rezdülését a táncos / koreográfus énje „tölti ki”.

Lifar a fentebb már említett Giselle című romantikus balettet konkrétan ebből a szemszögből is tanulmányozza. A „villik” (erdei tündérekké vált holt leányok) „*arabesque*” elnevezésű pozíciója például, mely helyzetben a táncos(nő) egy lábon áll, a karjai elől és oldalt irányokban többé-kevésbé vízszintesen lebegnek, szabad lába hátul, nyújtottan elemelve: az a helyzet, melyben a test a legkevésbé érintkezik a talajjal, tehát teljes mértékben az anyagtalanság, a szellemszerűség érzetét sugallja. Könnyed ugrásaik is az anyagtalan repülés látszatát hivatottak érzékeltetni. (Lifar 1954; 62)

Ennek a korszaknak a találmánya épp emiatt az *emelés* is. A „*pas de deux*”⁵⁷-k során a férfi magasba emeli, sőt gyakran röpti a női partnert annak mozgása (lépése, ugrása) közben, „*nem evilági*” *képességeket kölcsönözve ezzel a női testnek*, a kecsesség és finomság földi léten túli lehetőségeivel kacérkodva. „Eleváció”, vagyis elrugaszkodás képletesen is akár, a képzeletvilág megjelenítésével, életre keltésével: a romantika egyik legfőbb jelszava a balett színpadán találja meg a leghívebb megvalósulási formákat.

Mindehhez a női jelmez egyre áttetszőbb, könnyebb anyagból (többrétegű tüllből) készül, valamelyest rövidül (a „romantikus tütü” már a vádli közepétől láttatja a lábszárat), a vállon és / vagy háton apró szárnyacskák vagy erre emlékeztető tüll-díszek erősítik az illúziót.

A *spicc-cipő* is a romantikus kor találmánya. Eleinte a puha selyemcipőt szilárdították meg enyvvvel olyan mértékben, hogy kissé megtartsa a balerina lábfejét, amint az talpát elemeli a földről, - épp annyira, hogy lábujja érinti csak a földet⁵⁸.

⁵⁷ pas de deux: kettős (franciául): a szaknyelvben férfi és nő virtuóz kettős tánca.

⁵⁸ A lábtechnika kristályosodásával a cipő is tovább „szilárdult”: speciális anyagokból kezdték készíteni, úgy, hogy többszörös forgásokat is hosszú távon „bírt”. A 19.-20. század fordulóján a klasszikus balett technika

A férfiak (bár ők továbbra is talpon és féltalpon, puha cipőben) szintén elegánsan könnyedek, ám rövid szólóik virtuóz „trükkökkel” nehezített. A férfi táncosok száma a korai romantikus balett színpadán már erősen csökkent: a cselekményt „magyarázó” színes felvonásokban még páros táncok erejéig (barátok, falubeliek, udvartartás, stb. megjelenítése) viszonylag kiegyenlített, de a tiszta táncal ábrázoló „fehér” felvonások: a különböző tündérek, villik, túlvilági lények világa már kizárólag női testmozgásra épülnek. *Dominál a lágyág*, a finoman (még nem túl magasra) elemelt láb, enyhén hajlított (ölelésre kész) karok, laza ujjakkal lebbenő (elvágyódást, valami növényi lebegést jelző) kezek. Mindez női minőséget feltételez, melytől a férfiak mozgás-szótára nem tért el lényegesen.

A cselekményes balett már első nagy korszakában is kapott olyan kritikát, amely megkérdőjelezte a szerepek gesztus-klisék általi megjelenítését az ehhez képest elvont, tiszta táncmozdulatokhoz viszonyítva. Heinrich von Kleist (1777-1811) szerint a szerep-kényszer a „mozgó testhez kívülről hozzárendelt” szubjektivitás, és mint ilyen, többnyire mesterkelt és affektált, mert a színpadon látható gesztusrendszer nem adekvát a test természetes mozgásával. Kleist szerint az ember a saját természet adta szépségét (mely a táncban manifesztálódik) pusztítja a ráerőltetett reflexióval, - azzal tehát, hogy mindenképpen narrálja, magyarázza. (Rényi; 1999; 245.) Kleist megelőzte korát; ehhez hasonló kritikával majd mintegy száz év után találkozunk a színházat meg is újítók között (lásd: Antonin Artaud, **5.4.1. A századforduló szemléletváltó sodrásában** c. fejezet). Ám addig a romantikus tematikájú balett jelentős pályát fut be, melyet tánctechnikai szempontból óriási fejlődés, tartalmi / jelentésbeli szempontból viszont kiüresedés jellemez.

b) Érett romantika: hanyatlás Nyugat-Európában, csúcskorszak Oroszországban

Míg a romantikus balett fénykorszaka az európai operaházakban 1830 és 1850 közé esik, a század vége felé ott lassanként háttérbe szorul a balett, mint önálló színházi műfaj. Ahogyan a színház társadalmi bázisa „egy réteggel lejjebb” kerül és kiszélesedik, vagyis szélesebb polgári rétegek látogatják, úgy változik az igény tartalmi és formai szempontból egyaránt. A dalszínházakban az opera számít komolyabb műfajnak, a balett egyre inkább a könnyed, felületes szórakoztatás területére szorul. A társulatok a század vége felé csaknem nőkből állnak, leszámítva azt a néhány férfit, akinek az a feladata, hogy a balerinákat emelgesse. A

elemei nők számára kizárólag spicc cipőben képzelhetők el.

„tütü”-k (a balerinák szoknyái) tovább rövidülnek, már a combok is láthatók, a felsőrész dekoltázsa széles és mély.

S miközben Európában a 19. századvég kulturális felpetizedése (akár a lélektan fejlődésének hatását szemléljük, akár a technikai fejlődés vívmányainak vonzatait sorolhatnánk a fényképezéstől az interkontinentális közlekedés fellendüléséig) egész más irányban mozditja el az előadó művészeteket, - a hagyományos balett túlélésének, sőt: újabb fénykorának egyetlen hely kínálkozik csupán. Az egyetlen, ahol ugyanaz a társadalmi berendezkedés biztosította az arisztokrata művészeti ág virágzását, mint keletkezésekor a Napkirály Franciaországában: az abszolutizmus. Ez a hely a cári Oroszország, s elsődlegesen annak fővárosa: Szentpétervár. *A balett-történet egyik csúcspontja ez: az „érett” klasszikus balett, elsősorban a francia származású Marius Petipa⁵⁹ koreográfus alkotói korszakában.*

Ez az a stíluskorszak, melynek termését egész Európa ismét „visszaveszi” a 20. század közepe táján. Először az emigráns orosz táncművészek és koreográfusok jóvoltából, a 30-as évektől Nyugaton, majd a „szovjet” blokk országaiban a II. Világháborút követő 1-2 évtized során. Ezen a balett kultúrán nevelkedett tehát nálunk is egy jelentős számú és széles körű közönség, amely számára tehát a tánc azt „jelenti”, amit a története: a balett ürügyül szolgáló mese.⁶⁰

Petipa nagy balettjei többnyire 4-5 felvonásosak, és immár kristálytisztán tagozódnak „cselekményes” és „fehér” jelenetek mentén. A történeteik továbbra is ágas-bogas, és lehetőleg valamilyen egzotikus szállal fűszerezett mesés elbeszélésekre épülnek, előzetes ismeretek nélkül nehezen követhetők. A közönség eleinte itt is egy többé vagy kevésbé művelt arisztokrácia; a darabok látványvilága díszes, ugyanakkor nem a barokk méltóságos pompáját idézi, hanem inkább egy könnyed szórakoztatást szolgáló dekorativitást. A balettek zenéje (ahogyan a 19. század folyamán végig jellemző) nem a legrangosabb szerzők művei: balett-zenét komponálni szolgálai feladatnak minősült, valamire való zeneszerző nem bíbelődött ilyesmivel (márpedig a romantika balett alkotói kimondottan a darabok szüzséjéhez rendelt zenékkal dolgoztak).

⁵⁹ Marius Petipa (1818-1910), francia balett művész és koreográfus, a klasszikus balett alkotás egyik legjelentékenyebb alakja: darabjai ma is a balett társulatok repertoárjának bázisát képezik. Miután bejárja Európát, 1847-ben érkezik Szentpétervárra, a cári baletthez, ahol 1903-ig dolgozik. Főbb művei: A kalóz (1858; 1899); Don Quijote (1869); A bajadér (1877), Csipkerózsika (1890), A hattyúk tava (1895), Raymonda (1898)

⁶⁰ Ismét a nézői befogadás kérdése, generációs és lokális alapon: a cselekményes baletten nevelkedett néző azt „érti” leginkább, amit a szereplők a kéz és arc gesztusok által „elmagyaráznak”, s mivel nemigen találkozott táncszínpadon más jellegű megközelítéssel, ha mozgás-alkotást lát, úgy érzi: nem érti azt

A balett-zene terén azért már Petipa idejében elindul egy paradigmaváltás: az első kivétel épp az orosz balett fénykorának alkotója: Pjotr Csajkovszkij⁶¹. Az ő zenéje óriási szerepet játszott abban, ahogy a balett technika kristályosodott, finomodott Marius Petipa, valamint idős korának társ-szerzője („A hattyúk tava” fehér képeinek koreográfusa): Lev Ivanov⁶² kezei alatt. A balett-művekben ismét megnő a tiszta tánc: a zenére és nem a narrációra építkező anyag jelentősége.

A minőségi zene és a koreográfusi szándék mellett a remek technikai felkészültséget biztosító orosz balett-képzés is alapot nyújtott a balett „csúcsra járatásának”. A 8 éves kemény, zárt intézeti rendszerben történő „kiképzésre” (melynek szisztémáját a szakma világszerte átvette a 20. század folyamán) sok száz gyerek közül válogatták ki az arra fizikailag legalkalmasabbakat. A táncos teste egyre izmosabb, egyre ügyesebb. A legfontosabb elemek a virtuóz forgások, a magasra emelt / dobott lábak, a férfiaknál pedig az olyan magas ugrások, melyek során a levegőben még néhány bravúr végrehajtható. ***Ez a testhasználat mindenképpen a fizikalitást, az életerő demonstrációját hangsúlyozza, szemben a szellemivel és emocionálissal.***

Különösen a fontosabb szereplők rövid szóló-táncai (az úgynevezett „variációk”) adtak lehetőséget arra, hogy *a tánc „szövege” ekkor szinte kizárólag az emberi ügyesség, s az előlotti büszke boldogság demonstrációja legyen.* Fjodor Lopuhov⁶³, aki maga is ebben a közegben nevelkedett táncművészként, már egy következő, újító generáció tagjaként így jellemzi a variációt: „...ebben magamutogató jellegű lépések sorjáznak, mintha a táncosnak hatvan másodperc alatt kellene levizsgáznia a közönség előtt.”(Lopuhov/in: Táncpoétikák 2002; 93). Ugyanebből a szemszögből dicséri a „Giselle” és „A hattyúk tava” fehér képeinek lírai, finom táncszövetét: ezek anyaga virtuozításban visszafogottabb, ám hangulatilag sokkal inkább a közegbe illő mozdulatból áll. Az ő kortársa Fokin⁶⁴, aki szintén szentpétervári belső ellenzékként fordul kritikusan a balett elavult esztétikája ellen, és (Gyagilev, a nagy formátumú menedzser segítségével) vezető alakjává lesz a 20. század első balett-reformjának,

⁶¹ Pjotr Csajkovszkij (1840-1893), orosz zeneszerző óriás; a Diótörő, A hattyúk tava és a Csipkerózsika zenéjének szerzője Marius Petipa társalkotójaként.

⁶² Lev Ivanov (1834-1901): szentpétervári balettmester, a Petipa által rendezett nagy balettek fehér képeinek (monumentális női csoporttáncok és duettek) koreográfusa

⁶³ Fjodor Lopuhov (1886-1973) úgy a szentpétervári, mint a moszkvai balett élet egyik legjelentősebb alakja: egyike a kevés újító módon gondolkodó balett művészeknek, aki a Szovjetunióban fejtette ki tevékenységét.

⁶⁴ Michael Fokine (vagy: Mihail Fokin/1880-1942) orosz táncművész, koreográfus, teoretikus. A Ballet Russe alapító koreográfusa, a 20-as évektől Amerikában letelepedett, de Európa-szerte is alkotó koreográfus. „Az ár ellen” című, reformelvit is tartalmazó önéletrajza magyarul is megjelent.

a Ballet Russe (a Párizsban bemutatkozó orosz balett „különítmény”) alapító koreográfusaként.

Fokin forradalma azonban elsősorban a balett-színház *rendezői* aspektusát kritizálja és reformálja, súlyozottan *esztétikai* alapon (a zeneiségtől kezdve a díszletek és jelmezek egyenrangú alkotássá emelésén át a dramaturgiáig), maga a klasszikus balett tánctechnika, a test mozgás-szövege alapjában változatlan marad nála, és semmilyen tartalmi, társadalmi / etikai meggondolás nem készteti őt ennek megbolygatására. A „szimfonikus” táncalkotás terén elévülhetetlen érdeme: ő alkotta az első egyfelvonásost („Chopiniana”: 1909) amely semmiféle cselekményt nem erőltet a műre: kizárólag a zene által keltett érzeteket és érzelmeket jeleníti meg. Erről még a következő fejezetben ejtünk pár szót.

Egyetlen valódi táncnyelv-kísérletező „villant fel” a Ballet Russe egén: a zseniális Vaslav Nijinsky, aki a kifinomult tiszta klasszikus nyelvet nagymértékben lecserélte földközeli, természetes, (párhuzamos lábtartás, görnyedt tartás, stb.) „primitív” mozgáselemekkel. Ő azonban néhány termékeny évet, és mindössze 3 fontos balett alkotást követően, egész fiatalon távozni kényszerült a pályáról: élete hátralevő részét ideggyógyintézetben töltve.

A 20. század: neoklasszikus és kortárs balett

„Gyakran maga a zene a történet”... írja a balett nyelvének első nagy megújítója, Balanchine. Ugyanúgy szentpétervári, mint Fokin, majd (1924-29 között) ugyanabban a műhelyben bontakozik ki alkotói személyisége, amelynek Fokin alapító alkotója: a Ballet Russe-ben. A társulat zseniális menedzserének⁶⁵ halálát és a társulat azonnali feloszlását követően Balanchine Európa-szerte keresett koreográfus, mígnem megkapja legfontosabb meghívását: New Yorkba. Itt 1834-től rohamosan felvirágoztatja a klasszikus balett életet: első körben – menedzsere, Lincoln Kirsten segítségével – iskolát alapít, majd részben erre építve megalapítja a világ egyik legjelentősebb balett együttesét: a New York City Ballet-t, melynek haláláig vezetője és koreográfusa. Amerika kicsit más táptalaj még a klasszikus balett műfaj számára is: nem kötik gúzsba hagyományok, az amerikai nagyvárosi szemlélet pedig sokkal nyitottabb, a légkör lazább, liberálisabb. A tánc világa is színesebb: itt indul virágzásnak a modern tánc (lásd következő fejezet); az etnikai (indián, spanyol, afro-amerikai) táncok és a távol-keleti kultúrák mozgásvilága, a kontinentális utazások fellendülésével mind „házhoz jön”: megjelenik nemcsak a művészek világában, hanem közéleti divatként is.

⁶⁵ Serge Diaghilev (/Szergej Gyagilev/ 1872-1929)

Balanchine már az a szentpétervári generáció, amely megtapasztalta Lev Ivanov, Lopuhov (és részben Fokin) olyan törekvéseit, mely elemeli a balett alkotást a hagyományosan „történet-mesélő”, narráló funkciótól. Az az alkotói szándék, mely a testmozgást a térben és az időben önmagáért helyezi el: a klasszikus balett technikában csodálatos eszközre lel.

Balanchine nem tesz egyebet, mint az általa (és táncosai által) magas szinten elsajátított és alkalmazott klasszikus balett mozdulat-szótárat *szerkeszti*; pontosabban újraszerkeszti. Az elemek végrehajtásához szükséges szabályok betartása mellett nyit: nem zár ki kisebb módosításokat és vendég-elemeket sem. Eszköztárát gazdagítja a környezetében megismert jazz- és egyéb mozgásvilág (a Broadway szomszédsága...), valamint a megengedőbb kulturális környezet, mely nem veszi rossz néven a szabadosságot, az „ötletelést”, hiszen az amerikai társadalmi sikerek egyik alappillére éppen az volt, hogy kevesebb akadály gördült a kreativitás elé.

Egy-két kivételtől eltekintve Balanchine nem készít cselekményes előadást: rövid (egyfelvonásos) darabokat alkot, melyekben saját vállalása szerint a kristályos, tiszta tánc nem kíván sem érzelmeket, érzületeket, s főként történeteket tolmácsolni. Örömteli játék inkább, a virtuóz szinten birtokolt klasszikus (és „vendég”) elemekkel, önálló és egyenrangú klasszikus vagy kortárs zenei művekre.

A 20. század második felére a neoklasszikus balett színpadának repertoárja újabb paradigmaváltást jelez: a hagyományos történetmesélés, valamint a tiszta tánc mellett, a legjellemzőbb alkotás az lesz, mely inkább mikro-történeteket tartalmaz, mintsem egy lineáris elbeszélést. Ez a stílus: drámai energiák, érzelmi impulzusok, viszonyulások mindenki által más- és másképpen interpretálható, mozaikszerű „történeteivel”: jellemző lesz a 20. század második felének több jelentős táncalkotója: Jirí Kylián, John Neumeier, Hans van Manen, Christopher Bruce, és mások munkáira. Az ő nyelvezetük azonban már nem szorítkozik tisztán a klasszikus táncnyelvre: többszörösen kibővítik mozgásvilágukat az amerikai modern tánc irányzatok (lásd következő fejezet) alapjaival. Maurice Béjart pedig, - és nyomában egyre többen – a távol-keleti (japán, indiai, bali, stb.) kultúrák gesztusai által bővíti koreográfiai szókincsét, sőt a '90-es évek végétől hip-hop és egyéb utcatáncok elemeit is felengedi a hagyományos balett színpadra. A mai balett alkotás jelesei már a balett művészek testére adaptálták a ma gyakran „sport-táncnak” vagy „divattáncnak” is nevezett irányzatok izolációit és ritmikai jellegzetességeit.

Az így színpadra állított balett test-szövege már messze nem azt „mondja”, amit XIV. Lajos akadémiaja idején. *Mert láttatja továbbra is az erőt, az energiát, továbbra is szépséget, harmóniát sugall, de közlendőjét a teljes testtel közli, megszűnik a kezek s a mimika „magyarázó” funkciója, s a lábaknak a törzsmozgástól függetlenített bravúr-demonstrációja. A neoklasszikus balett test-nyelve is felsőbbrendűséget közöl, de immár nem rang, hanem életvitelbeli minőség szerintit!*

Balanchine „küld fel” elsőként balett-művészt balett-színpadra az obligát tüllszoknya nélkül, egyetlen kis nylon, testhez simuló dresszben: a teljes test izomzata látható. A kifejezés a teljes testé, valamint az emberi („érző”, „gondoló” Leib-) testek viszonyulásáé a térben: önnön terükben, egymáshoz viszonyítva a színpad terében, s a nézőhöz viszonyítva az immár bármilyen lehetőségeket felkínáló előadói terekben, gyakran a nézővel azonos szinten, testközelen zajló előadásokon. Béjart szavai szerint az ilyen tánc a látvány útján elnyerhető „dinamikai és érzelmi gyönyörűség; minimális magyarázat, minimális történés, maximális átélhető érzés” (Béjart/ in: Táncpoétikák 2008; 111.)

Ezen a ponton ér össze a két történet: az európai klasszikus, valamint az amerikai modern „táncszöveg” íve: Balanchine, a balett mindenható ura meghívja társulatába koreografálni Merce Cunningham-et, a modern tánc formai és zenei játékainak nagymesterét.

5.1.4. „Poszt”-klasszika: fúziók ideje

A terminus: „posztklasszika” a sajátom. Még nincs kanonizált elnevezése a 80-as évek közepétől a jelenben is virágzó stíluskorszaknak, melyben a kortárs tánc formai és tartalmi eszközei nem csupán termékenyítően hatnak a balett alkotásra, de mélységében változtatják meg annak „szövegét”. Nem azonos tehát a neoklasszikával, mely megbolygatja ugyan a klasszikus balett formanyelvét: gazdagítja, alakítja azt, de nem billenti ki alapvető filozófiai, esztétikai, társadalmilag determinált lényegéből: a szépség, harmónia és bizonyos értelemben továbbra is egy „magasabb rendűség” tartományából.

A 20. század '80-as éveitől William Forsythe⁶⁶, a ma is folyamatosan újító alkotóelme nyomában olyan fiatalok kezdik alkalmazni a klasszikus tánctechnikát, akiknek életélménye meglehetősen eltér azokétól, akik az előző századok során létrehozták és tovább csiszolták. A korszakra jellemző Nyugat-európai és amerikai társadalmi nyitottság (szabadelvűség, a vallás vezérelte életelvek háttérbe szorulása mellett viszonylagos szexuális felszabadultság) egészen

⁶⁶ William Forsythe (1949-), amerikai, de Európában élő, paradigmaváltó balett koreográfus (a Frankfurter Balett, majd a The Forsythe Company igazgatója); ma képzőművészként, valamint digitális tudományos és oktató projekteken is dolgozik

más testi kommunikációt indukál. A klasszikus balettből tehát maradt a technika, mint a test építésének, karbantartásának legkristályosabb lehetősége, a mozgás finomságának, precizitásának leghatékonyabb fejlesztője. Ezek a fiatalok értelemszerűen elvetik a hagyományos balett-színházat, mint műfajt, amely a meseszerűséggel operál, hogy akár arisztokratikus, akár romantikusan elvágódó tartalmakat közvetítsen. Akár a hip-hop életérzéséből szólalnak meg, keményen, nyitottan, akár Édouard Lock⁶⁷ a kanadai „La La La Human Steps” élén, vagy honfitársnője, Marie Chouinard. Ashley Page Londonban egyenesen a királyi balett soraiból avanszál 1984-ben az egyik legkeresettebb „poszt-klasszikussá”. Az út azonban az ellenkező irányban is nyitott: akár a „legvadabb” kortárs tánc alkotókat is bevonzzák a balett társulatok: éppen az az Akram Khan az egyik közülük, aki a balett-sztár Sylvie Guillem-mel 2004-ben nagyhírű művet alkot. De ide sorolható a már említett Matthiew Bourne vagy Wayne McGregor: akik kortárs táncos alapképzéssel a '90-es évektől „robbantották” a Royal Ballet”-t: keményen „szókimondó” kortárs produkcióikhoz annak soraiból szerződtették szólistáikat, mára pedig már belülről erősítik a királyi társulatot. (Hazai példák: a 2000-es évektől: Kun Attila, aki a brit Rambert Dance Company-nál töltött évek alatt gazdagította klasszikus balett alapképzettségét olyanná, hogy itthon markánsan be tudja vezetni az új irányzatot; vagy Lukács András balett-művész, aki szintén Nagy-Britanniában szerzett hasonló tapasztalatokat; Horváth Csaba pedig 2004-2007 között, mielőtt teljesen elvonult volna a színház, a verbalitás felé, ebben a stílusban alkotott néhány remek darabot, klasszikus balettművészek vendégjátékával⁶⁸.)

Többdimenziós lett tehát az energiák iránya: összeadódik a klasszikus balettra jellemző fizikalitás (stabil törzs, lábközpontú virtuozitás) és a modern törzs-kar-fej izolációk, valamint talaj használat: itt tehát a teljes test minden irányban agilis! Klipp-tempóban váltják egymást a mozdulatok, vagy egyik a másikba folyik át egyetlen megállítással nélkül: a koreográfusok a sűrűsége törekseinek.

A test szövege itt tehát csaknem hadarás-szerű, és egyszerre, vagy közvetlenül egymás után fizikális valamint emocionális: a törzs-indítású és végtag-indítású mozdulatok egybefolynak, szinte minden oldalról körüljárható, csaknem egynemű nyitottság jellemzi.

⁶⁷ Édouard Lock (1954-) kanadai koreográfus, zenész, filmrendező: formabontó előadásával a '80-as évek elején sokk-szerűen rázta fel a táncszínházi közeget

⁶⁸ Horváth Csaba (1968-) az MTF néptánc tagozatos diplomájával a néptáncos karriert hamar elhagyja a kortárs tánc és színház irányában. Echo (2006), valamint „A testek felszínének...”(2007) című darabjaiban magam is táncoltam, a 7. fejezetben erre még lesz utalás.

Ennek következtében *a táncos test is megváltozott: már nem különbözik olyan magától értetődően egy balettművész alkata a kortárs táncosétól*: a hiper-törékenységek egyik oldalán, az izomtalanság a másik oldalon már a múlté: egyre homogénebb, sokoldalúan formált testű előadók jelennek meg a táncszínpadokon.

Eddig követtük a balett-színház testértelmezés-történetét; a következő fejezetek azt követik nyomon, milyen irányokból és honnan érkeznek az újabb „testszöveg-értelmezések”, melyek a színpadi táncművészetet tovább árnyalják a 20. században. A vizsgálódást a 19. század második felének nagy szellemi áramlatai, szemléleti paradigmaváltásai tájékán kell kezdenünk.

Munkám közben ezen a ponton megtorpantam: vajon a színházi nyelv változásai felől induljunk el, sorra véve a színházi mozgás, a mozgás-színház, a fizikai színház útját (egészen máig), mint olyat, ami a tánc megújulására hatott; - vagy pedig fordítva: az új táncos-test szemlélettől, mely a klasszikustól eltérő úton értelmezi a test szövegét, de a színházi nyelvezetre több ponton is jelentékeny hatással bírt?

Végül előző mellett szólt az a tény, hogy a modern táncalkotói szemléletváltás közvetlen előzménye nem táncos, hanem egyéb előadó-művészeti (vagy tudományos) területről eredeztethető⁶⁹.

A mozdulat szerepe egy új színházi testszemléletben

5.1.5. A századforduló szemléletváltó sodrásában

A „polgári” színház a 19. században a lineáris történet felmondására fókuszál: kiszolgálva a nézőt minden eszközzel, de elsősorban a verbalitással. Jacques Derrida⁷⁰ (Antonin Artaud⁷¹, az egyik legjelentékenyebb színházi gondolkodó szavait idézve) így mutat rá: „A nyugati színház minden képi, zenei, sőt akár gesztusformája... az esetek többségében nem tesz mást, mint illusztrálja, kíséri, szolgálja, díszíti a szöveget, a verbális szöveget, a logoszt, mely a kezdetekben kimondja magát.”(Derrida/in: Gondolatjel 1994; 6.)

⁶⁹ François Delsarte zenés színész-tanár, Émile Jaques-Dalcroze szolfézs / ritmika oktató... (és többen a festészet, színház, vagy tudományos területek felől indultak el az új tánc irányába.)

⁷⁰ Jacques Derrida (1930-2004) francia filozófus

⁷¹ Antonin Artaud (1896-1948) francia költő, színész, drámaíró, rendező

A 19.-20. század fordulóján indul el az a folyamat, mely során a színház, a zene és a képzőművészet nagyobb aktivitást provokál ki a befogadóból, amennyiben nem szolgálja ki minden vonatkozásban: nem engedi át a passzív, „felhőtlen” műélvezetnek. Az antropológus történelem-szemléletével szólva: az ősi rítusok óta ekkor lép fel újra először a színház - a képzőművészeti non-figurativitás mellett - a nézők részvételéért: „... a szemlélő aktivitásának bevonásával”. (Plessner/ in: Az esztétika vége 1995; 205.) A nyugati világhoz a közlekedés és kommunikáció fejlődése közelebb hozta az Európán kívüli kultúrákat, és a „természeti” népek életének megismerésével az írásbeliséget megelőző szellemi értékeket. A színház számára ez egyértelműen hozta magával a lehetőséget: újra felerősödhetett a mozgás jelentősége.

Egy sor színházi alkotó és gondolkodó gyakorlati és elméleti munkája fémjelzi azt az utat, amely a színházi nyelvet az emberi test mozgásának fókuszba állításával újítja meg a 20. század első felében. Artaud mellett Étienne Decroux, Vszevolod Mejerhold, Bertolt Brecht, később Mihail Csehov, nemcsak a színjátszás szemléletváltásánál bábáskodnak, de tevékenységük, hatásuk a *táncművészet* alakulására is kihat. A felsorolt óriások életművének taglalása nem fér e dolgozat kereteibe, e helyütt kizárólag olyan vonatkozásokat érintünk, melyek egy új szöveg-testszöveg viszonylat keresésekor megkerülhetetlen alapvetésnek tűnnek.

Vszevolod Mejerhold⁷² szimbolizmus által is ihletett, kísérletező színházában az előadás középponti eleme a mozgásban lévő test. Színészeinek pontos mozdulatrajzot ír elő, melyet a verbális szövegnél fontosabbnak tart. Ahhoz pedig, hogy kellő pontossággal tudják a „koreográfiát”: az életben megtörténő automatikus mozdulatreakciók tudatos újraalkotását, elsődlegesnek tartja a színész kellő fizikai képességeinek fejlesztését, és szisztematikus képzést dolgoz ki számára „biomechanika” néven. Mejerhold tehát okkal nevezhető akár a mai „fizikai színház”⁷³ közvetlen nagy elődjének, forrásának.

Artaud – bár máshol és másképpen – szintén olyan színházban gondolkodik, amelynek nem a szó, az írás az alapja, hanem a test „szövege”. A testi elemek pedig nem az – opcionálisan jelen lévő - verbális szöveget illusztrálják, hanem önálló értelemmel bírnak, s így aztán a színen alkalomadtán elhangzó szó szintén más jelentést kaphat, mint az addig megszokott illusztratív gesztuskíséréssel. Színházának célja a hamis felszín alá „benyúlni”, általa „könyörtelenségnek”⁷⁴ aposztrofált gesztussal.

⁷² Vszevolod Mejerhold (1874-1940) orosz színész, rendező, teoretikus

⁷³ „physical theatre”, testi színház: a magyarul elterjedt definíció nem szerencsés

Az általa ideálisnak tartott előadás az előre elkészült szövegtől megszabadulva „többé nem csak ismételné egy *jelen-t (présent)*, nem csak *re-prezentálna*” valamit, ami máshol és más időben történt, tehát egy rögzült, máskori jelent, hanem „az abszolút logosz jelenlétét, Isten élő jelenét” prezentálná minden alkalommal (Derrida/in: Gondolat-Jel 1994; 7). *(Ez az elmélet párhuzamba állítható a kortárs színpadi tánc improvizáció szándékaival is! A visszatérés az ősi reprezentációhoz: az önmagunk bensőjéből és nem „alibiből” – mint: „sztori” és „szerep” – létrehozott megjelenítés lesz az alap.)*

A következő generáció, élén Jerzy Grotowskival⁷⁵, amely a testi jelenlétet tartja a színház központi elemének, már közvetlen előzménye annak az aktuális színházi formának, mely idestova *átfedésbe került a táncszínházzal*.

Grotowski is a törzs belső, „zsigeri” impulzusaiból indít minden gesztust, mintegy leleplezve ezzel megszokott hétköznapi viselkedésünk (és az azt másoló színházi kifejezőmód) sztereotípiáit. Grotowski - Artaud-hoz hasonlóan, de más oldalról közelítve - szintén a felszín alatti felmutatásával tartja az ilyen színházat provokatívnak. A testközpontból induló impulzust több kortársa kezeli lényegi színpadi eszközként, - természetesen a modern tánc úttörői közül is (lásd következő fejezet, Martha Graham). *A 20. század '70-es éveitől a színház és a modern tánc útjai gyakran átfedésbe, szimbiózisba kerülnek*, erre az alábbiakban látunk majd példákat, de talán egyik legszebb pillanat, amikor Bob Wilson a Martha Graham Dance Company számára készít előadást⁷⁶...

Robert (Bob) Wilson⁷⁷ is előbb elkészíti a színészek mozgását, és csak azután helyezi el ebben az erős képi világban a szöveget, amennyiben van, hiszen Wilson színpadán hosszú jelenetek zajlanak szöveg nélkül, rengeteg csenddel, lassított tempókkal. Színházában a színészek nem szerepeket kapnak, hanem saját fizikai mivoltuk (megjelenésük, gesztusaik, hangjuk) a szereplő. Színpadán az elrajzolt, a bizarr, a nem mindennapi majdnem inkább nevezhető költészetnek, festészetnek, mint drámának. Pilinszky János írja Sheryl Sutton-nal, Wilson

⁷⁴ „Le théâtre de la cruauté”: Artaud 1932-ben fogalmazza meg először elveit, melyet a „Le théâtre et son double”(1938) című kiáltványában, az akkori színházi felfogást velejéig felforgató gondolatmenetében tesz közzé.

⁷⁵ Jerzy Grotowski (1933-1999) lengyel rendező, színházújító, nevéhez fűződik a „szegény színház” fogalma. Munkásságának a vasfüggönyön túli megismertetését Eugenio Barbának köszönhetjük, aki éveket töltött el vele tanítványként Lengyelországban

⁷⁶ „Snow on the Mesa” (1995)

⁷⁷ Robert (Bob) Wilson (1941-) amerikai színház újító rendező: a kép, mozgás és zene különleges viszonyát teremti meg színpadán. Első feltűnő sikerét a Philip Glass zenéjével készült „Einstein on the Beach” hozza meg. Jelenleg nemzetközi alkotó, elsősorban európai nagyvárosok legjelesebb színházainak rendez.

egyik színésznőjével folytatott beszélgetéseinek leírásában: „...a költészet jelenléte akkora csönd a színpadon, amit semmiféle szóval nem lehet elnémítani” (Pilinszky 1977; 36.)

Jerzy Grotowsky, Eugenio Barba, Robert Wilson és Pina Bausch: a névsor egy nagy generáció azon tagjait állítja egymás mellé, akik a 20. század második felének színházában visszaadták a testnek az elsőséget. Pina Bausch annyiban „kakukktójás” a felsorolásban, amennyiben ő az egyetlen, aki táncművészi képzettséggel alkot meg egy olyan színházi nyelvet, melynek elnevezésében a szó első tagja a tánc (Tanztheater), viszont ezzel együtt talán az egyetlen olyan táncalkotó, akit színházrendezőkkal egyenrangúként kezel a kortárs színházi szakma.

5.1.6. Táncszínház, „fizikai színház”

a) Pina Bausch: a táncszínház „teste”

Talán a legtömörebben azzal indokolhatnánk Pina Bausch a táncművészet hatásterületén is túlmutató elismertségét, hogy nála *maga a test a szöveg, a tánc* valójában *másodlagos* médium. Azok a modern tánc gesztusok, melyeket beidéz színpadára, (hiszen közvetlen tanítványa, sőt munkatársa volt az európai modern tánc egyik iskolaalapító nagyságának, Kurt Jooss-nak, valamint tanult New Yorkban olyan modern tánc úttörőktől, mint Martha Graham vagy José Limón), csupán részei a többtényezős testmegjelenítésnek.

Pina Bausch kiteszi táncosai testét (hangját, gesztusait, tárgyait, ruháit) egy térbe, ahol úgy léteznek, ahogyan az belőlük a leginkább következik, ő csupán a kereteket adja hozzá. Nála láttam életemben először (26 éves koromban) közel egymáshoz táncost, és zongoralábú táncosnőt. A testi jelenlét nála akkor is lemeztelenített, amikor nem ruhátlan. Többnyire a kiszolgáltatottságról szól, a magányba zártságról, s arról, hogy az életben ránk osztott szerepeknek nem tudunk megfelelni. Fókuszában túlnyomó részt a társadalmi nemi szerepek állnak, de ahogy Nádas Péter fogalmaz: „Nála nem nőket vagy férfiakat, hanem emberi személyiségeket látunk a színpadon, akik egyébként nők vagy férfiak. *Nem a nemek dualitásából indul ki, hanem a személyek pluralitásából.*” (Nádas /in: Bausch, 2000; 16. - kiemelés tőlem.)

Nincsenek válaszai; „csak” megmutat. Gyakran egy szál szakadt kombinéban, férfit is így akár, és ezzel vagy másként finoman jelezve *a férfi kiszolgáltatottságát is*, ami női alkotótól meghökkentően érzékeny megközelítés. Jelképes attribútumokkal (tütü, túsarkú cipő, melltartó, öltöny), a megszokott színpadi kommunikációhoz viszonyítva akár csúnyán, mégis

szépnek látunk itt mindent és mindenkit. Ugyanis, - Simone Weil szavaival - „nincs magasabb rendű szépség a szerencsétlenség hiteles ábrázolásánál.”

Pina Bausch színpadán egyértelművé válhat számunkra, milyen bonyolult, többszólamú szöveg az ember testi jelenlétéé, tehát, hogy nem egy *gondolat* vagy egy *érzés* az, amit a test elmond a színpadán, hanem egy komplex emberi lét *energiái* áradnak felénk. Legtisztábban ez is Nadas Péter szavaival írható le: „Táncosai... nem pszichológiai, hanem inkább antropológiai összefüggésekről vallanak, nem annyira az ember lelkéről, hanem inkább az adottságairól... A pszichikus vagy a nemi csupán részei adottságaik egészének, amelyekből aztán a tulajdonságaik következnek.” (Nadas/in: Bausch 2000; 17.)

Mindehhez Bauschnak elegendő egy testet valamilyen szituációban élénk állítani (akár csak átsétáltatni a színen), és ott látható maga a szöveg. Lényegében úgy, ahogyan Bob Wilsonnál is, azzal a plusszal, hogy az itt látható (táncos) testek egy eszközzel többel rendelkeznek. Nem csupán az jelent számukra többletet, hogy bármelyik pillanatban fergeteges táncszólóba hajszolhatják a testüket (lásd: Dominique Merci, Bausch évtizedeken át hű előadója, a francia balett művész, aki hatvan évesen is néhány mondatnyi súlyos monológ után azonnal át tudott váltani egy elbűvölő, költői és virtuóz tánc szólóra⁷⁸); - a *táncos jelenléte akár „mozdulatlanságában”* is hordozza a pálya során felhalmozott tánctechnikai eszköztárat, fegyelmet és izomtónust.

b) Josef Nadj és a „jel”

Csaknem egy generációval később Nagy József⁷⁹ (Josef Nadj) a következő állomás. Fiatal felnőttként Párizsban, - Étienne Decroux⁸⁰ nyomdokaiban haladva - ismerkedik meg azokkal a módszerekkel, melyek sajátos fizikai színházát megalapozzák. A Decroux által kidolgozott, a test súlypontjának tudatos használatára alapozott pantomimes módszer, valamint az ezzel párhuzamosan elsajátított kortárs tánctechnikák együttesen hatottak nála egy sajátos alkotói nyelv: afféle *színházba oltott kontakt improvizáció* létrejöttéhez. Egyfelől tehát „színházi darabokat” készít abban az értelemben, mely szerint cselekvések sorozatát láthatjuk a színen, szöveg kevés, vagy nincs is, a mozgás pedig – bár táncosi végzettséget nem igényel, de

⁷⁸ látható ez többek között Wim Wenders filmjében is: „Pina” 2011

⁷⁹ Nagy József (1957-) a volt Jugoszlávia magyarlakta területéről került Budapestre, egyetemi évei után 1980-ban Párizsba, ott pantomim és kortárs tánc irányban képezi magát tovább, 1986-ban megalapítja a „Théâtre Jel”-t, 1995-től az Orléans-i Koreográfiai Központ rezidens vezetője, 2012-től a budapesti Kortárs Művészetek Háza igazgatója

⁸⁰ Étienne Decroux (1989-1991), színész, saját stílusú pantomim játékot dolgoz ki, számos nagy követője közt található Marcel Marceau;

akrobatikus, sőt nem egyszer zsonglőri ügyességet igen – fordulatokkal teli, s amellet, hogy virtuóz, gazdag a finom részletekben is, és gyakran groteszk, ironikus. Akár Pina Bausch, vagy Wilson esetében, a nézőnek itt is el kell fogadnia egy a konvencionálistól eltérő értelmezést: nincs lineáris elbeszélés: ott és akkor érvényes *jelen idők* prezentációja a színpadi történés. Esetében azonban fizikailag is nagyobb a rizikó: a kontakt mozgás ugyanis folyamatos nyitottságot követel az előadótól: a testek, mint tárgyak ütköznek, adnak egymásnak és fogadnak egymástól impulzusokat; „...mint erőközpontok és erőátviteli készülékek között egy gravitáció meghatározta fizikai térben”(Rényi 1999; 277.) S ahogyan Pina Bausch is néha lógó, szakadt, vagy bő ruhában, netán öltönyben prezentálja a szöveget hordozó testet, úgy Nagy Józsefnél még inkább állig felöltözött (gyakran kabátos), sőt erősen maszkírozott alakok mozognak, esnek-kelnek, röpülnek, kezelnek tárgyakat és díszletelemeket (vagy csak állnak) a színpadon. Miközben Balanchine és Cunningham egy szál testtrikóra vetköztették a táncost, tehát az egyidejű táncművészet egyre többet mutat meg a testfelszínből, „Szkipe”⁸¹ színpadán a táncos számára nem a látható test képességességének megmutatása a hordozó anyag, hanem a „hétköznapi” módon felöltözött ember mutatja fel testi „jeleit”; nem annak felszíne, hanem mozdulatai által.

Nagy József munkásságában tehát már találkozott és *erős szimbiózisba került az amerikai kontakt tánc technika* (melyet a 70-es évek végén Párizsban első kézből tanulhattak a táncosok: ekkor felgyorsul a csere-mozgás New York, valamint a francia, a holland és az angol kortárs tánc szcéna területén, - de ez a következő fejezet témája), *valamint egy új európai színházi nyelv*. Ennek egyik legerősebb változata a „*physical theatre*”, mely talán abban különbözik élesebben az addigi mozgásszínházi és táncszínházi formáktól, hogy egy erős tánctechnikai képzettségű testből indul ki.

c) *Physical Theatre*

A *physical theatre* első komoly táncos alkotója, Lloyd Newson⁸² pszichológia és szociológia tanulmányok közben kezdett el táncsal foglalkozni, hogy aztán a legjelentősebb kortárs tánc képzési intézmény, a London School of Contemporary Dance falai között hivatásos táncos lehessen. Személyes háttéréből tehát adja magát a szociális érzékenység, mely fémjelzi minden alkotását. Első híres színpadi műveit pár éven belül filmre alkalmazza (*Dead dreams*

⁸¹ Nagy József a hazai tánc- és színházi szakmában elterjedt beceneve, mely már-már művésznévként is rajta maradt

⁸² Lloyd Newson (1958-) Ausztráliából érkezik Londonba, 1986-ban alapítja meg a DV8 együttest, azóta vezeti, számtalan jelentékeny előadást és filmet hozva létre

of *Monochrome Men* 1990; *Strange Fish* 1992); új médiumot vonva be ezzel a test megjelenítésének lehetőségeibe. A film látószögei, kameraállásai és vágási lehetőségei olyan módon szabják át egy táncelőadás „láthatóságát”, amely alapjaiban módosítja a nézői befogadás lehetőségeit is. A finoman kimunkált táncos testével készülnek tehát a DV8 előadásai, amelyek alapja reális, „olvasható” színházi (filmes) cselekmény, szöveggel (vagy anélkül), de annak a táncosnak, aki ebben a munkában részt vesz, elsőrendű színészi képességgel és tudással is rendelkeznie kell. A társulat *ars poeticá*-ja a mai napig ugyanaz: „*taking risk*”: „Esztétikai és fizikai kockázatvállalás; a tánc, a színház és a személyes állásfoglalás közötti határok lebontása; gondolatok és érzések közlése világosan és nagyzolás nélkül”. (Részlet a DV8 társulat honlapjának bevezető szövegéből.)

A test szövege Newson világában nem fordul szembe a jelenet színházi (filmes) dramaturgiájával, az esetenként megjelenő verbalitással. Egynemű, egyirányú szöveget kapunk tehát: a test, a dramaturgia és az írott szó egymást erősítve hatnak: ha a téma például támadás, akkor minden színpadi elem és eszköz egyértelműen a támadásról szól, stb. Mégsem ragad le ez a táncszínházi nyelv a realizmus vagy naturalizmus talaján, mert az egésztest elemeli onnan egy finom költészet, gyakran álomszerű képeivel.

E helyütt ismét hangsúlyozni kell, hogy Newson és nagyszerű alapító társai (Nigel Charnock, Russel Maliphant) által „*testi színháznak*” elnevezett stílus nem feltétlenül fedi azt, amit ma ezzel a névvel illetnek, különösen nálunk, ahol már a szóösszetétel fordítása is félreértésre adhat okot. (Hiszen itthon a „fizika” szó hallatára elsődlegesen az e néven nevezett tudományágra, nem pedig a testre /”fizikum”-ra/ asszociálunk.) Minden színház *testi*, de Newson-ék éppen arra akarták felhívni a figyelmet a 80-as években és azóta is, hogy sokkal nagyobb szerepet kívánnak tulajdonítani a színházban (filmen) a test, mint bármi más színházi elem közvetítő erejének. Ebből a szemszögből természetesen Pina Bausch is „physical theatre”, de a hazai terepen Bozsik Yvette és Horváth Csaba is, sőt Gyöngyösi Tamás⁸³, aki a kontakt mozgást a tornász, akrobatikus irányból közelíti meg, akár a műfaj amerikai elődei. (Lásd következő, 5.5. fejezet.)

Összefoglalásként tehát, a táncszínház és / vagy a physical theatre megfajtott test-szövegeit illetően, ezek az alkotók:

- elsődleges kommunikációnak a testi jelenlétet és nem a tánckombinációkat tartják;

⁸³ Gyöngyösi Tamás (1956-) a hazai színházi és filmes akrobatika, kontakt- és dublőrmunka nagysága

- ez a kommunikáció a DV8 esetében például *erősíti* a többi színpadi jelet, míg Pina Bausch-nál akár „*csatornazaj*”-ként is működhet, (lásd: édes-kellemes dallamra, hat-nyolc férfi szeretve-mosolyogva csipkedí egy lányka arcát, az pedig ebbe lassan „belehal”⁸⁴),
- a hatás mindig erőteljes, expresszív, mert a helyzet, a körülmények kontextusa felerősíti, és/vagy konfliktus helyzetbe állítja a test által kibocsájtott energiákat.

5.2. A táncoló test mint önálló narratíva: a *modern* és *kortárs tánc* nyomvonalán

Elsőként a fogalmak jelentését illene tisztáznunk: mi a *modern* és mi a *kortárs* a tánc történet kontextusában. E kifejezések közvetlen jelentése ugyanis sajátosan módosult a tánc területén a 20-21. század során. Nem kívánva elmélyülni a szakmai álláspontok és viták elemzésében, a legutóbbi és legelterjedtebb definícióknál maradnék.

A *modern* immár az amerikai (a Denishawn iskola táptalajáról induló s onnan elrugaszkodó) táncújitók és tanítványaik védjegye: Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón, de még Lester Horton, valamint - test-technikáját tekintve - Merce Cunningham is: ezek a „forradalmárok” immár a modern tánc klasszikusai⁸⁵.

A *kortárs* tánc az őket követő nagy (természetesen kezdetben szintén lázadó) generáció védjegye, melyet nem csupán az különböztet meg a modernektől, hogy valóban kortársaink (hiszen a 60-70-es évektől kezdve alkotók még ma is aktívak), hanem az eltérő test-technikák vagy módszerek iránt tanúsított nyitottság, de főként a jelenkori problematikákra a kortárs nézői közegre hatni képes módon történő reflexió okán.

A modern majd még inkább a kortárs tánc: elsődlegesen az emberi test mozdulatából indul ki, kevésbé a drámai (irodalmi), szcenikai (képzőművészeti), zenei, vagy egyéb külső rendező elvekből. Teoretikai támasza e téren François Delsarte, aki az emberi test (a Leib!) „szellemi”, „lelki” állapottól függő mozdulatait és helyzetait elemezte, lenyűgöző rendszerének fókuszában kimondottan a test/mozgás áll, semmilyen kívülről indikált narratíva, vagy üzenetközlés. Felszabadította a testi közlést az arc-kéz mimézis egyeduralma alól. Elvei tehát alappillérként szolgálhatnak a testi nyelv minden egyéb „kelléktől” független megnyilvánulásai: a modern és kortárs tánc értelmezési kísérleteihez.

⁸⁴ „Ein Stück von Pina Bausch” 1982

⁸⁵ A 20. század ’70-es éveiben Európában Graham stílusát még kortárs (contemporary dance) néven tanították, ez saját tapasztalatom...

5.2.1. François Delsarte mozdulatelemzése, mint a modern tánc elvi alapvetése

„Minden szellemi működésre válaszol egy testi működés, és minden nagyobb testi működésnek megfelel egy szellemi aktus” (*To each spiritual function responds a function of the body: to each grand function of the body corresponds a spiritual act*) (Shawn 1963; 22.). Tehát: minden, amit gondolunk, megnyilvánul egy mozdulatban, és minden mozdulatnak értelme van. Ez Delsarte felosztása alapján „A megfelelés törvénye” (*The Law of Correspondence*): ezzel a tartalommal hasonlóval már találkoztunk a 2.3.1. „A test mint „kifejeződés” című alfejezetben, amikor a mozgás jelentéséről általánosságban gondolkodtunk. A tánc szempontjából ez akkor kezd izgalmassá válni, amikor az arctól és a kezektől távolabb eső testrészekre irányul az elemző figyelem. Delsarte megfigyelései messze túlmutatnak a klasszikus testbeszéd, a mindennapos nonverbális kommunikáció közismert jelentéshorizontjain. A teljes testet, (tagokat, a végtagok elkülönülő részeit és azok mozgását) osztja fel kifejezési funkciók szerint, mégpedig minden esetben egy általa létrehozott *hármasság* mentén.

A hármasság elve” (The Law of Trinity):

Az emberi test felosztása a hármasság elvén:

fej: *mentális* kifejeződésünk tere, működési minősége; koncentrikus (a bölcsesség kívülről befelé hat);

felső törzs a felső végtagokkal: *emocionális* kifejeződésünk tere, működési minősége: semleges (a szeretetet a központban /vele, körötte/ fejeződik ki);

alsó test az alsó végtagokkal: *fizikai-vitális* kifejeződésünk tere, működési minősége: excentrikus (az erő belülről kifelé manifesztálódik).

Ted Shawn⁸⁶, a tanítvány, akinek a Delsarte jegyzeteket köszönhetjük, a mester nyomán megfogalmaz a táncoló testre vonatkozó olyan törvényszerűséget is, mint: *a testközpont kontrollja és ezzel egyidejűleg a végtagok szabadsága, nos ez az elv szinte minden tánctechnika közös alapelve is lehetne* (alátámasztva a 3.3. fejezetben a testközpont szerepéről leírtakkal).

⁸⁶ Ted Shawn (1891-1972) amerikai táncos, koreográfus, iskolaalapító pedagógus (az első komoly modern tánc központ, a Denishawn társalapítója)

A tagokra vonatkoztatott felosztások:

- A kar: 1.) felkar: *erős, fizikai-vitális*; 2.) alkar: *emocionális* (lásd: ölelés); 3.) kéz: *mentális* („okos, ügyes”: mindenre képes);
- A láb: (megjegyezve: bár a teljes láb vitális zóna, de mivel a lábak a test súlyát viselik, nem olyan szabad a mozgásuk, mint a karoké és kezeké): 1.) comb: *erős, fizikai-vitális*; 2.) alsólábszár: *emocionális*; 3.) lábfő: *mentális*;
- A lábfő ⁸⁷: 1.) boka: *fizikális*; 2.) rüsztr-rész: *emocionális*; 3.) ujjak: *mentális* (lásd: a spicc kifinomultsága!)

A végtagok (karok és lábak) részeit összekötő ízületek hármasság, úgynevezett „hőmérő” felosztása (hozzátéve, hogy a láb ízületei kisebb „hőfokon”):

- váll- és csípőízületek: *szenvedély*, (lásd: leengedett, nyugodt vállal, vagy mozdulatlan csípővel valódi szenvedély nem fejeződik ki);
- könyök és térd: *akarat* (test felé fordító mozdulat: akarat hiánya, onnan kifelé: az akarat megnyilvánításáé);
- csukló és boka: *életerő*

A különböző térirányokba tett mozdulataink hármassága a teljes testre vonatkoztatva (Shawn; 1963; 32.):

- Az előttünk levő teret látjuk, értjük azt, ami ott zajlik: az *előre irányuló mozdulataink* tehát *vitálisak*, bizakodóak;
- A mellettünk levő dolgokat inkább érezzük, *emocionális* nyitottságunk nyilvánulhat meg *oldalra irányuló mozdulatainkban*;
- A mögöttünk levőtől tartunk: *ami mögénk irányul*, az a félelemmel, *tudatalattival* hozható összefüggésbe, vagy tagadhat.

A *mozgásirányokat* a hármasságon kívül a *tér lényegesebb irányai alapján* is értelmezi. A *tenyér* egy a testünk előtt lévő elképzelt kocka 6 lapjára fektetve a következőket jelzi:

⁸⁷ Isadora Duncan (lásd: következő fejezet) egy ide vonatkozó mondata: „Az emberi fejlődés egyik legnagyobb diadala az emberi láb kifejezőképessége és intelligenciája.” (in: Táncpoétikák; Fuchs Livia /szerk./L'Harmattan, Budapest, 2008.)

- 1.) a velünk szemben levő oldal felé: elutasítás; 2.) a tőlünk távolabbi szemben lévő oldal felé: ölelés, védelmezés; 3.) teteje oldal felé: áldó; 4.) az alja oldal felé: támogató, felemelő, segítő; 5.) a külső oldal felé: birtoklás, védelem; 6.) belső oldal felé: eltolás.

A törzs irányai a színpadon:

a) a többi testhez képest: 1.) szentől-szembe: harmonikus, értő kommunikáció; 2.) egyik fél oldalával merőlegesen a másikra: elhatárolódás; 3.) egymásnak háttal: elutasítás;

b) a nézőhöz képest. 1.) szembe: pozitív, erős; 2.) profilban: gyengébb, elhajló; 3.) háttal: erős, és többféle kifejezési lehetőség. (A háttal állás függetlenít a személytől: az arcot nem látva a hát – a végtagokkal kiegészítve – a mindenből áradót, az univerzalist ábrázolja.)

A mozgást is három nagy fajta szerint osztályozza (*The great orders of movement*) (Shawn, 1963., 33.):

- ellentétek (*oppositions*): az ellentétes irányú nyújtások, egymásnak feszülő erő kifejtések, az ellenszegülés: erőt demonstrál, szenvedélyt jelez (az első modern technikák: Graham, Humphrey, Limón egyik alappillére);
- párhuzamok (*parallelisms*): dekoratív, harmonikus (lásd: klasszikus balett);
- egymás utániség (*successions*): az energia átadása testrésztől-testrésze, (központból kifelé haladva: pozitív; 2.) kívülről befelé: agresszív, romboló): evolúció, fejlődés⁸⁸. (Humphrey. Limón, majd a nyomukban fejlődő amerikai kortárs tánc egy másik alapelve. *Succession* minden hajlás, zuhanás-visszalendülés a tánctechnikában.)

Mozgástörvények

Mindezekon kívül megalkotja a *kilenc mozgástörvényt* (*The Nine Law of Motion*), a mozgás tér, idő és dinamikai jellemzői alapján. Ezek, címszavakban:

- térbeli szintek (főnt, lent, zuhanás, emelkedés) jelentései;
- a test erőadagolásának jelentései;
- a mozdulatok volumene, kiterjedése érzelem-függő;

⁸⁸ Ted Shawn szerint a szerelem, gyengédség, extázis a *succession* útján fejeződik ki.

- a kommunikáció sorrendje (gondolat/érzés – kifejeződés – szándékolt gesztus – beszéd);
- az irányulások jelentése (hosszítás, nyújtás, szélesség, ellentétes irányok);
- egyenes, kör, spirál, szögletes formák jelentése;
- sebesség: testtömeg és tempó viszonya;
- reakció-törvény: merre mozdítja el a testet a stimulus;
- felfüggesztés: az energia folytatása a mozdulat csúcspontján.

A zenét is a hármasság alapján láttatja:

1.) ritmus: vitális, fizikai; 2.) melódia: mentális; 3.) harmónia: morális / emocionális.

Ami jelen munka szemszögéből a leglényegesebb: mindez segít eligazodni a mozdulatstílusok rengetegében: mintegy olvashatóvá tesz hasonlóságokat és különbségeket.

A klasszikus balett és modern tánc viszonylatában például lényeges szempont, amit Ted Shawn megfogalmaz: ***a törzs a táncos kifejezés fő eszköze*** (Shawn 1963; 61.). Ez ugyanis a modern tánc szinte általános érvényű alapvetése, míg a klasszikus balettben a lábak és a karok, valamint az arc a kifejeződés fő terepe: ezek a mobilizált testrészek, a törzs itt tartó-funkciót tölt be.

Ted Shawn a modern tánc „forradalom” egyik alapjának tekinti ***a súly, a nehézség, a gravitáció*** szerepét is a klasszikus balettel szemben. Ott a fizikai tényeket mintegy tagadva, azok legyőzésére építenek; (egy király, egy arisztokrata nem ismerheti a nehézséget!!!), míg a modern tánc első nagy úttörői egyenesen a talajon fekvé-ülve kezdik el a táncoló test megmozdítását: az alaptréninget.

Delsarte-tól származtatható a „*tension-relaxation*” kifejezés pár is; (a német: *Anspannung-Abspannung* még pontosabb, mert második tagja a feszítés elengedését jelzi és nem a teljes kilazítást!), amit aztán Martha Graham „*contraction-release*” néven a modern tánctechnikák egyik alapelemévé tesz. ***A feszítés és az eredeti, nyújtott-tónusos állapot visszaállításának dialektikája jellemzi a 20. század első felének modern táncforradalmát.***

Isadora Duncan⁸⁹ – a balett „feszítés”-dominanciájával szemben eltúlozta a „relaxation” elemet: az efféle ellen-reakciók érthetők, - sokáig nem tarthatók, mert feszítés nélkül nincs lazítás sem. Ezért Duncan – bár elveivel, életmű-kvalitású életével forradalmat csinált, „technikája” nem volt, stílusa, munkamódja a valódi alkotásban – változatlan formában - nem volt tartható, és hamarosan teljesen háttérbe is szorult.

5.2.2. Isadora Duncan szabadságeszménye

Isadora példa nélkül álló hódítása nagy valószínűséggel annak a természetességnek és elementáris őszinteségnek tudható be, amellyel felvállalta önmagát, mint alkotó (önmagát prezentáló) nőt, szemben minden korabeli normával. Kisgyermekként azért járt az iskola mellé, hogy mezítláb táncolhasson a tengerparton. Miután tehetsége egyértelművé válik, és édesanyja balett órára íratná be, három alkalom után úgy látja: ami ott történik, annak a tánchoz semmi köze. Huszonöt éves korában találja meg az első nagy szerelem (éppen a magyar színész óriás, Beregi Oszkár személyében, Budapesti turnéja során), de bármilyen mély is az érzés: megtagadja a felkínált szerelmi házasságot, mely az akkori normák szerint a színészszeleség alárendelt, önfeladó szerepét kínálja a számára. A folytatás is ilyen: rendkívüli kapcsolatok, rendkívüli életvezetés jellemzi, legalábbis az akkori elvárásokhoz képest, hiszen ma már a nő, mint életéről önállóan döntő ember és mint alanyi jogú művész: (elvben) evidencia.

Művészte tehát elsősorban élete volt, hiszen tánca sem „szólt” másról, mint kérlelhetetlen szabadságáról. Megengedte magának mindazt, amit évszázadok óta senki: levette a fűzőt és az egyéb kötelező női ruhakellékeket, a cipőt, a harisnyát, ott és akkor táncolt, ahol és amikor jónak látta, - s ehhez a maga ellenállhatatlan emberi tisztasága révén mindig talált egy-két pártfogót, akik felemelték, megóvták a kitaszítottságtól, lehetőségeket kínáltak számára. Nem volt különösebben szép, de – korabeli tanúk vallomásai szerint – sugárzott, amikor táncolt: áradt belőle a teljes, természetes önazonosság, ami egészen addig elképzelhetetlen volt a színház világában, ahol mindenki „szerepeket játszott”. Élete végén kiadott önéletrajza⁹⁰ pedig visszamenőleg is megerősíti mindazt, amit a színpadon, vagy tanítványai körében manifestált.

⁸⁹ Isadora Duncan (1877-1927) amerikai születésű, de fiatal korától Európában (majd később Oroszországban és Amerikában is) terjeszti sajátos táncművészeti hitvallását. Képzésben sehol nem részesül: autodidakta, elsősorban szalon/pódium előadó, valamint tanít, elsősorban kislányoknak vezet tanfolyamokat, egy idő után kiténtetett tanítványai (az „Isadorable”-ok kezébe adva) a különböző iskolák, kurzusok vezetését világszerte.

⁹⁰ Isadora Duncan: My Life; NewYork, Liveright, 1927.

Számára *szép csak az, ami természetes*, és a mozdulatoknak *ezt* a szépséget kell kifejeznie. Kifejező erejének központját a test „*solaris plexus*” névvel illetett pontjára helyezi: ez a mellkas közepe: *számára itt gyűlt össze, és innen árad vissza a világba minden energia*, amivé gondolatai, érzései lesznek: *innen ered tehát minden mozdulat*. Minőségi zeneművekre táncolt (Couperin, Rameau, Gluck, Chopin, valamint korabeli kortárs szerzők), de a zene ritmusánál is fontosabbnak tartotta az alkotásban a test saját ritmusának érvényre juttatását. „*A valódi táncot... a mély érzelemből fakadó ritmus irányítja*” („*La vraie danse... est commandée par le rythme même de l'émotion profonde.*”)(Duncan 1927; 34.) Talán kevésbé ismertek azok a reflexiói, melyek arról tanúskodtak, hogy nem elszigetelten, önmagába fordultan dolgozott: „*A modern tánccal az a baj, hogy 'kitalál', amikor meg kellene elégedjen a 'rátalálással'*”. („*La...faute de la danse moderne, c'est qu'elle 'invente' quand elle devrait se contenter de découvrir.*”) Olyan alkotók, oktatók ismeretében jelenthetett ki ilyesmit, akik módszert vagy technikát alakítottak, dolgoztak ki, mint: Dalcroze, Laban, Wigman. Minden rögzült technika vagy rögzített mozgássor ellenségeként az egyedi emberit kívánná megfogni. „Újra meg kell találnunk az emberi test formájának szépségét, majd azt a mozdulatot, amellyel ez a forma kifejezhető.” (Duncan 1927; 25.) Ha lehet nála szó technikáról, akkor tehát leginkább ez: a harmónia keresése: az emberi „szépség” feltárása. Módszer ez is, és Delsarte értelmezése nyomán Duncan mozdulatvilága az „egymás utániség” („*succession*”; szukszesszió) elvének felel meg: könnyed, természetes, lendületes lebegő vagy szökellő etűdjeire az egymásból önmaguktól következő mozdulatok jellemzőek.

A 20. század táncreformja, a modern tánc tehát kétféle szilárd alapra építkézhetett. Egyik az új, pragmatikus, tudományos igényű testszemlélet, (Delsarte, Laban és más jelentős szakemberek tevékenységének köszönhetően), a másik pedig a szabadságeszmény, az individuum előtérbe kerülése; különös tekintettel az új női szereplehetőségekre.

E dolgozat tematikus kerete szűkös ahhoz, hogy részletekbe bocsátkozzunk a táncalkotás *gender-specifikus* karakterisztikája terén. Valamennyi azonban érintőlegesen mégis ide kívánczik, ha a táncalkotás / megjelenítés értelmezhetőségét vizsgáljuk annak történeti vonatkozásaiban. Lényeges ugyanis, hogy *Isadora Duncan-t megelőzően a táncalkotás kizárólag férfi privilégium volt, és ha a klasszikus balett technikát (az ő koráig egyedül használatos színházi táncnyelvet) vizsgáljuk, ez annak jellegén is tetten érhető*. A balett nyelvezete pontos, minden eleme – legyen az akár bravúrosan összetett, akár egészen egyszerű - kiszámított és csaknem matematikai alapon bemért. „A férfi racionális, bal agyféltekés, ahol fontos minden, ami objektív”(Bagdy 2010; 146.) „Komplex, áttekinthető

mintázatok, modellek tervezésére a férfi sokkal alkalmasabb” (Bagdy 2010; 153.) A modern pszichológia megfigyeléseinek segítségével relatív összefüggéseket találhatunk a táncalkotás/ előadás gender-specifikumai terén. A tánc történetének legbravúrosabb technikaalkotói jellemzően férfiak, ma is! Nem csupán Balanchine, Forsythe (balett), Cunningham (modern), de a kortárs DV8 vagy Nagy József is pontos mozgásrajzzal dolgoznak. A női, dominánsan jobb-féltekés gondolkodást az emocionális és esztétikai érzékenység inkább jellemzi (Bagdy 2010; 148); a női táncalkotásra általában jellemző a szabadabb, impulzívabb tánc, az emocionális erő. (Lásd: Mary Wigman, Loïs Fuller, Martha Graham, Pina Bausch, Anne-Teresa de Keersmaecker, Bozsik Yvette és sorolhatnánk azokat, akik soha nem a szerkesztést, a formák pontosságát tartották alkotói munkájukban elsődlegesnek.)

Az, hogy a női alkotói jelleg a 20. század fordulóján válik tényezővé, az a nyugati világ általános társadalmi fejleményeinek és tudományos eredményeinek hozadéka, tehát nyilván nem tulajdonítható az áttörés Isadora Duncan-nak, az ő életpályája azonban mérföldkő, mert rendkívüliségében jelkép jellegű is.

5.2.3. A klasszikus moderntánc alapjai: Martha Graham és kortársai

E dolgozat szűkös keretei között a kortárs tánc testhasználatához vezető úton azt a megközelítést emelem ki, mellyel személyesen - gyakorlatban (táncolva) és elméletben (kutatva) egyaránt – évek óta behatóan foglalkozom⁹¹.

Martha Graham⁹² az első olyan amerikai iskolában kezd táncot tanulni, ahol több irányzat is elérhető egy helyben⁹³. A Denishawn⁹⁴ által kínált tudástartalmat a Delsarte alapú gimnasztika mellett etnikai táncok, balett, valamint elméleti diszciplínák árnyalják. Az iskola legjobbjai táncolják Ruth St. Denis népszerű, - gazdagon kiállított és látványos – előadásait, melyekben a művésznő egzotikus és nőies személyisége dominál. Egy-két év alatt kiderül azonban, hogy Graham egyénisége saját teret követel. Édesapja pszichiáter, a családi neveltetés pedig – protestáns vallási alapon – puritán. Graham *első kézből kapja az elfojtásról, testi*

⁹¹ „Martha Graham nyomában” címmel publikáltam életrajzi- és didaktikai kézikönyvemet (Planétás 2007. Budapest), elsősorban a Magyar Táncművészeti Főiskola tanárképzése számára.

⁹² Martha Graham (1894-1991) amerikai táncművész, koreográfus, iskolaalapító, (1927: The Martha Graham School of Contemporary Dance; 1929: The Martha Graham Dance Company; New York), egyedülállóan gazdag pályafutása a 20. század meghatározó művészei közé emeli

⁹². A korra még nem jellemző az ilyen iskola típus: vagy balett iskolába lehetett járni, vagy szalontánc iskolába, vagy gimnasztikára, és így tovább, egymástól független helyszíneken.

⁹³. Denishawn: Ruth St. Denis (1879-1968), az amerikai modern tánc első olyan személyisége, aki rendező-koreográfusként, táncosként és iskolaalapítóként jelentős és széleskörű karriert fut be hazájában; valamint társa, Fred Shawn által 1915-ben alapított, és 1931-ig, különválásukig működő iskola és társulat

kifejeződésről, az elsődlegesen mozdulatban manifesztálódó konfliktusokról és disszonanciákról szóló információkat. *A tánc forrása a vágy*; - írja „Blood Memory” című önéletrajzában⁹⁵, ebben a - korábban taglalt gender-karakterisztikus szempontok mentén - jellegzetesen nőiesnek aposztrofálható hitvallásban, mely inkább líra, mint tudományos konklúzió. Szemben tehát például a kortárs Rudolf Laban-nal, aki a maga részéről szintén megfogalmaz valami hasonló értelműt: szerinte a tánc az életösztön felébresztője, mely zene, sőt szavak nélkül is minden kifejezési eszköznél közvetlenebb kapcsolatban áll az érzékekkel (Laban / in: Táncpoétikák 2008; 164).

Graham mozdulatának eredete tehát minden, ami vágy és ami a vágnak ellenszegül, legyen az belső elfojtás, dac, vagy külső önkény és agresszió. Táncának alapenergiája tehát a feszültség, melyet az emberi „testre/lélekre” („Leib”-ra) ható bármely erő, s az annak ellenfeszülő ellenerő okozhat. Graham, mint alkotó nem elsősorban fizikai képességeket vár el a táncosától, hanem életenergiákat, az élet mohó vágyát. Ennek birtokában a technikai tudás olyan „szerszám”, amely szükség szerint adaptálható. Miközben a hivatásos táncos berkekben nemzetközi szinten előbb vált ismertté a Graham-féle kortárs tánc technika, (melyet nem ő nevezett így, hiszen tiltakozott a rögzítés és kanonizálás minden formája ellen), mint a művészni színpadi alkotásai: Graham elsődlegesen táncosnak, táncalkotónak tartotta magát. Drámai töltetű alkotásainak elemeiből a gyakoroltatás során ő maga építette fel nagyszerű tréningjét. Valójában a helyzet éppen fordított például a klasszikus balett esetével, ahol megadott mozgáselemekre, azok összeállításából épül a koreográfia. Esetében a vitális affektusokból, a legemberibb belsőből adódó impulzusok nyomán alakultak ki a technikai elemek.

Impulzus tehát a „kulcsszó”, ha Graham testszövegét „olvassuk”. Hasonlóan ahhoz, ahogyan már előző fejezetek során (3.3 A mozgás: légzés – törzs – testközpont) megfogalmazódott: az impulzus nála (is) a testközpontból indít, minősége pedig alapvetően összekapcsolódik a kilégzés-belégzés minőségével. Martha Graham a legelemibb vegetatív mozgásnál: a légzésnél kezdi a test faggatását. Tréningjének egyik leglényegesebb alapkőve a ki- és belégzést előidéző izom-összehúzódásra (*contraction*), valamint annak kiengedésére (*release*) épít. A testközpont Graham-nél is körülbelül ott helyezkedik el, ahova Katzuko Azuma helyezi (lásd: 3. A táncos test), és közvetlen kapcsolatban a hátgerinccel: azt mozdítja meg minden egyes *contraction* és *release* impulzus elsődlegesen. A hátgerincet „a test

⁹⁵ Blood Memory, New York 1991, Doubleday

életfájának” nevezi el (Graham/in: Táncpoétikák 2008; 168); *a táncos szerinte a hátgerincével kommunikál.*

A *contraction-release* mozdulatpár, melynek elnevezése 1927-ben jelenik meg tréningjében, s melyet azóta számos technika és módszer átvett (majd alkalmasint módosított); a jóga és a gimnasztikus hagyományok anyagában is előforduló légzésgyakorlatok „radikalizálása”: egy személyes dinamika mentén történő újfajta megközelítés. A *contraction-release* elvonatkoztat a légzés közvetlen élettani funkciójától: azokat az *érzelmi energiákat* jeleníti meg, melyek a légzéssel – vegetatív idegrendszerünk működése folytán – összefüggésben állnak. Amikor zokogunk, szakaszosan, nagy energiákkal préseljük ki a levegőt a testközpont környéki (a rekeszizom mellett a medencecsonton és a gerincoszlop mentén eredő/tapadó izomzattal), de ugyanez történik a fékevesztett kacagás esetén is. Hirtelen fájdalomban felüvöltünk – ilyenkor egyszerre, nagy erővel távozik a levegő, - felszabadultságunk pillanataiban viszont, karjaink széttárással szabaddá tett mellkasunkat mélyen teleszívjuk levegővel. A sóhaj sem más, mint egy bizonyos dinamikájú kilégzés, mely az impulzust adja egy bizonyos mozdulathoz, melynek olyan „olvasata” lesz, amely a sóhaj tartalmához köthető érzelmeket, gondolatokat indukál a nézőben éppúgy, mint alkalmasint az alkotóban is.

Graham technikájának másik lényegi alapköve: a „*spiral*” (spirál). A gerincoszlop mentén, csigolyáról-csigolyára történő szukszesszív rotáció a talajgyakorlatokban a feszültség, a nyújtások fokozását, álló helyzetben a forgások indítását generálják, s a lendületes tovahaladáshoz: futásokhoz és ugrásokhoz biztosítja a testsúly gördülékeny továbbítását.

A Graham-tréning a talajon ülve kezdődik, - akár a korabeli gimnasztikus rendszerek, vagy a jóga -, ahol a test nagyobb felületen kerül közvetlen kapcsolatba a gravitációval. A talajon ülés rítusa azonban többet jelent, mint a lábak tehermentesítését, a nagyobb fizikai stabilitást, a törzs mentén elhelyezkedő, stratégiai fontosságú pontok „precíziós” beidegzését. A talajon ülés „filozófia” is egyben: súlyunkat azért bocsátjuk a talajba, hogy kinőjünk belőle. Fölfelé, merőlegesen a gravitációra, mint minden gerinces élőlény: tudatosan megélve és mintegy szimbolizálva földi létünk egyik alapvető fizikai feltételét.

A térben történő lendületes elmozdulás alapja pedig a spirál mellett: a „suspension” (felfüggesztés), melynek lényege az egyensúlyi állapot rizikója: a súlypont eltolása, felfüggesztése, elkapása, visszaemelése: minden, ami az egyensúlyvesztés – és visszanyerés izgalmét manifesztálja. A táncos számára az egyensúly elvesztésének kockázata még sokkal erősebb, mint a köznapi értelemben mindnyájunknak. *Az egyensúly megtartásáért,*

kifeszítésért, visszanyeréséért folyó fizikai küzdelem legfőbb eszköze pedig az oppozíció: az ellentétes irányú izommunka.

Ezen a ponton Doris Humphrey és José Limón, az úttörő generáció e két fontos láncszemének vezérelvei összeérnek Graham-ével. Olyannyira, hogy a Limón-technika néven elterjedt, ma is egyik alapvető és a képzésben intenzíven alkalmazott módszer elsősorban erre (suspension – opposition) épül. „A mozdulat két halál közötti ív” –fogalmaz Humphrey, aki elméletben is összefoglalja koreográfiai elveit, „A koreografálás művészete” című, magyarul is megjelent⁹⁶ művében. Kétségtől egyensúly és egyensúlyvesztés problematikája kerül a táncos mozdulat fókuszába. Tulajdonképpen minden mozdulat felfogható „*fall and recovery*”-nek: egy szándékolt egyensúlyvesztés a továbbhaladás érdekében, valamint

önvédelemből visszaállított egyensúly. Minél közelebb kerül az egyensúlyi helyzetből való kibillenés a veszélyeshez, annál nagyobb izgalmat képes generálni, és annál élvezetesebb lesz az egyensúly visszanyerésének látványa. Az élet folyamatosan kerülni igyekszik ezt a veszélyzónát, a tánc azonban ebben a veszélyzónában létezik leginkább.

A két dimenziós látvány és a szimmetria élettelenségével szemben a minden irányban és minden szinten lehetséges elmozdulás élettől tölti meg a tánctechnikát. „A táncmozdulatok kombinációi tükröt tartanak az emberiségnek”- írja Humphrey egy tanulmányában (Humphrey / in: Vision 1998; 63).

E nagy generáció tagjai ugyanakkor elsőként hangsúlyozzák azt is, hogy a tánc nem illusztrál, nem ír le történetet („*Dance is not representaion!*”⁹⁷ hangoztatja Graham tanítványainak, Anna Sokolow pedig így fogalmaz: „*we are not representational, we are imaginativ*”⁹⁸).

E nagy generáció legifjabb tagja Merce Cunningham (aki sokáig táncolt Martha Graham partnereként is), és akit mozdulat-technikája a klasszikus modernek közé sorol, ám előadás-szerkesztői, rendezői szemlélete radikálisan eltérő, s mint ilyen, a posztmodern táncművészet apafigurája.

5.2.4. Posztmodern és kortárs

Merce Cunningham test-technikájában erősen ötvözi a Grahamtól, valamint a klasszikus balett módszerből elsajátított elemeket, s létrehozza az egyik legvirtuózabb, legnehezebb

⁹⁶ Budapest, 2000, Planétás Kiadó

⁹⁷ A tánc nem ábrázol

⁹⁸ Nem ábrázolunk, hanem elképzelünk

modern tánc technikát, mely azóta is a hivatásos tánc(képzés) egyik nélkülözhetetlen alaptechnikája. Nem úgy használja a gerincoszlopot, mint a koordináció központi helyét, maga *a testközpont nem játszik nála elsődleges mozdulatindító szerepet*, elsősorban azért nem, *mert nem az emocionalitás a kiindulópontja*. Nála nem a *contraction-release* vagy a *spirál* mozdítja meg a gerincet, hanem egyszerre hajlítja, nyújtja vagy dönti azt, és a balett ismeretében nagyobb hangsúlyt fektet a virtuóz lábtechnikára, mint Graham vagy Limón, megsegítve ezt egy szikárabb törzshasználattal.

Cunningham a saját tánctechnikai szikárságával megy frontálisan ellentétes irányba az alkotás terén. Minden olyan szabályt felrúg, amit klasszikus (vagy klasszikussá avatott modern) elődei magától értetődő szabályként éltek meg: kezdve a térhasználaton, a zenekíséret terén, folytatva a táncos alkat, nemiség, szerep kérdésein, egészen a dramaturgiáig. Nyilván komoly része van ebben annak, hogy még diákkorában megismerkedik *John Cage* zeneszerzővel, későbbi állandó munkatársával, akinek formabontó művészeti szemlélete óriási hatást gyakorolt Cunningham életművére. A képzőművészet terén is határokat feszegető személyiségekkel dolgozik együtt már az 50-es évektől (például: Robert Rauschenberg), valamint ultramodern technikai eszközökkel (lézerek, mobilok, fotocellás zeneindítás, digitális tervezés stb.) kísérletezget haláláig.

Előadásainak egyik alapeleme lesz a *véletlenszerűség* („*by chance*”), melynek lényege, hogy az előre elkészített mozgássorokat tetszőlegesen más-és más sorrendben adhatja elő a táncos. Turnéin nem egyszer a repertoárból véletlenszerűen kiválasztott darabrészeket adnak elő, a különböző jellegű helyszíneken, a tér adta lehetőségekhez alkalmazva (*Events*).

A táncot függetleníti a zenekísérettől; nem egy előre adott zenére koreografál, hanem párhuzamosan: egyidejűleg és egyenrangúan működik nála a két médium. Táncában a hosszan tartó mozdulatlanság váratlanul váltakozik gyors és szubtilis mozdulatminőségekkel, azt tehát semmilyen zenei irányelv nem strukturálja kívülről. Függetleníti az irodalmiságtól is (tehát: nincs cselekmény, narráció, verbálisan kifejezhető gondolat, érzelm vagy jellemábrázolás). Nem használ díszletet, és decentralizálja a teret (vagyis: jó néhány művét akárhonnan nézhetnénk, és nem feltétlenül a középen álló szereplő lesz a lényeges, hanem valamely kevésbé központi helyen is kaphat hangsúlyt a koreográfia), és darabjaival kimozdul a hagyományos színházi térből. Minden táncosa egyenrangú: ugyanúgy szólista, mint csoporttáncos, darabbeli létezésük nemüktől teljesen független: öltözetük unisex kezeslábas testtrikó.

Az amerikai „posztmodern” művészeti mozgalomban - a '60-as évektől - jelentős szerepet kaptak a test művészei. A tánc lázadó nemzedékének legjelentékenyebb képviselői szinte egytől-egyig Cunningham műhelyéből kerültek ki, azzal haladva (sőt tagadva) megmesterüket, hogy a tánc minden addigi formáját és jelentését megkérdőjelezzék. Ezen az alapon teljes mértékben elutasítják a hivatásos táncos képzést, a hétköznapi, képzetlen testből indulnak ki, és elutasítják a színházat, a színpadot mint helyszínt. Ilyen célra addig nem „hitelesített” térben (utcákon, közösségi helyszíneken) végzik tevékenységüket, nem egyszer a kívülállók aktivizálásával, bevonásával, újszerű közönség fogalmat teremtve ezzel, hiszen így egyúttal megszűnik a néző és a művész hagyományos viszonya. Játékmódjuk, a „happening”: hétköznapi cselekvésekkel, színpadon amúgy nemigen használatos kellékekkel, spontán adódó terekben zajlik.

Ahogy Cunningham előkészítette a talajt az improvizáció, mint előadás-strukturáló módszer térnyerésének a *by chance* szerkesztésmóddal, az új generáció már magát a mozdulatot is szívesen bízza a *test* „saját” tudatára (tehát: amit az „magától” tesz), s a szabad asszociációkra.

Yvonne Rainer, aki nemcsak gyakorlati, de elméleti vezéralakja is a Judson Church alkotóműhelynek⁹⁹, az új mozdulatalkotás elveiről készített elemzéseiben leglényegesebb változásként az addigi koreográfiai gyakorlathoz képest az energia-befektetés elosztását (zenei ihletésű kifejezésével: „*phrasing*”) említi. Eszerint: a mozdulatsorok végrehajtása során nem az a lényeges, hogy melyik testrész milyen irányba mozdul, hanem, hogy miként váltják egymást a test belső energiái által diktált dinamikai színek. (Rainer /in: Vision 1998; 159)

A jelenlegi kortárs tánc alkotás- és előadás szempontjából a 70-es évek generációjának szemlélete alapvetés, mivel: ***az emberi test természetes koordinációját veszi alapul jóval inkább, mint kanonizált mozgásformák ismeretét, és ezzel más energiákat láttat az előadás során, mint amelyeket az általunk áttekintett táncirányzatok. A továbbblépés Isadora Duncanhoz képest viszont lényeges: ez a generáció előadásokat strukturál, nem „önkifejez”: kevésbé jellemzi az az emocionális indíttatás, mely a modern táncművészet úttörőit magától értetődően motiválta.***

Európában (elsősorban Franciaországban) szintén az itt aktív amerikai (vagy tanulmányaikat Amerikában végzett) művészekre jellemző az újszerű előadás-strukturálás. Szabad mozgás, de

⁹⁹ itt kezd vele egy nagy nemzedék: Trisha Brown (1936-), Steve Paxton (1939-), Lucinda Childs (1940-), Meredith Monk (1943-), akik ma már szintén „klasszicizálódtak”: ki-ki a maga útján markáns új vonalat alakított ki és képvisel ma is, amikor szemléletük már szintén kanonizálódott...

társadalmi érdeklődéssel számoló „tartalom”, - és Európában – a hagyományok okán – nyitottabb a néző a narrációra is. Angelin Preljocaj¹⁰⁰ a balett alapjaira Amerikában Cunningham tréninget szerez, jelentékeny új táncszínházi nyelvet létrehozva ezzel Franciaországban, de sorolhatnám hasonló aktivitású francia pályatársait. A generáció szempontjából talán leglényegesebb személyiség azonban Carolyn Carlson¹⁰¹, aki Nikolaïs-tanítványként egy keményen férfias, szikáran formai világból alakított ki a nőiesen emocionális (Mary Wigman stílusára emlékeztető) szabad mozgással vegyített stílust, erősen meghatározva ezzel a fiatal és meghatározó francia nemzedék aktivitását.

A korszak technikai újításai is nagymértékben alakítják a kialakuló színpadi test-képet: a videó technika kibontakozása ezen a területen például óriási jelentőségű. A testet és mozgását olyan módon képes így a nézővel láttatni (hátról, alulról, felülről; lassítva, sokszorozva, megszállgatva, és így tovább); ahogyan azt az „élő” előadást nézve bajosan lehetne, - nem egyszer az élő előadás színpadán, szimultán, a realitást a virtuálissal kiegészítve.

¹⁰⁰ Angelin Preljocaj (1957-) albán/francia koreográfus

¹⁰¹ Carolyn Carlson (1943-) finn származású amerikai modern táncművész, 1974-től a Párizsi Operaház vendégalkotója, 1980-tól a velencei Fenice együttesét vezeti, majd további európai vezető-koreográfusi karriert fut be.

6. A jelenkor (- amennyi abból „belülről”, itt és most látható)

Egységesülő nemzetközi trend

Mára már alig különböztethetők meg egymástól egyes kortárs tánc(színház)i előadások Európában és Észak-Amerikában (de a világ más kontinenseinek egyes pontjain is).

Az eddig külön-külön (három ágról indított) fejezetben tárgyalt vonulatok és azok hajtásai a következő módon látszanak összeérni:

a) az előadás bázisa egy erős társadalmi (legújában ismét: politikai) tematikából indító táncszínházi / fizikai színházi narráció, gyakran élő szöveggel, énekkel, zenével; s nem csupán a legkülönb digitális hanganyagok montázsával, de a különleges fényeffektusok mellett videó- és film anyagokkal, egyéb technikai apparátussal is ellátva. Sematikus egyszerűsítéssel szólva: a globalizáció hatására, valamint a modern kommunikációnak köszönhetően („világháló”) ezek a tartalmak már nemzetközi szinten hasonlóképp kódolhatók.

b) az előadásban színre lépők erős (klasszikus balett technikára és kortárs módszerekre alapozott) testi képzettség birtokában álló, improvizációra folyamatosan nyitott és képes előadók, akik vagy énekes, zenész, színművész előadó társakkal dolgoznak együtt a produkcióban, vagy pedig az előadónak a többi művészeti / műfaji ágat egy személyben szükséges prezentálnia. A legutóbbi 4-6 évben a harcművészeti és akrobatikus tudás is beépült a szükséges képesség-repertoárba¹⁰². Ugyanígy részét képezi az előadásoknak és a táncos képzésnek a régi és új testtudati technikák és / vagy harcművészeti ágak beemelése, valamint ezek hozadékaként ismét reneszánszát éli a 70-es évek nagy vívmánya, a kontakt technika. Konkrétan ezek közül a test megismerésére, másféle láthatóságára és értelmezhetőségére fókuszálja a táncost Feldenkrais és Alexander (a 19-20. századforduló szakembereiről van szó!) önvizsgáló, öngyógyító módszere, mint ahogyan a Body-Mind Centering, vagy a Skinner Releasing technikák, melyeken új táncos generációk tanulják a mozgás-indítás legorganikusabb, legszemélyesebb lehetőségeit. Másfelől pedig a tai-chi, a jóga és egyéb távol-keleti módszerek is beépülnek a táncos képzésébe, a buttoh, valamint a virtuóz harcművészeti formák pedig a kortárs koreográfiát inspirálják.

¹⁰² Az „új cirkusz”, mint műfaj meglehetősen fizikai színház jellegű (Csak egy jellemző hazai példa: sok hivatásos végzettségű fiatal táncosunk kerül például a Cirque du Soleil produkcióiba)

Ezek az elvek kiszélesítik, társadalmivá is teszik a táncot: az „ész-központú” társadalomban szükségszerűen újra a testre irányul a figyelem, és a mindenki számára elérhető mozgás-módszerek kiszélesítik a tánc(olás) elérhetőségét.

Egységesítik és szélesítik a tánc, mint előadás elérhetését a virtuális (tehát elsősorban az interneten elérhető) előadások is. A digitális technika az alkotásban is óriási reform: újradefiniálja idő és tér fogalmát, de erre az óriási témára sem tudunk itt bővebben kitérni.

Nehéz lenne pontosan meghatározni tehát az új, *fúzionális* kortárs előadás műfaját, *ahol már nem táncosról beszélünk, hanem előadóról (mint performer).*

Itt és most épp ők

6.1.1. Világszerte

A kortárs alkotás néhány jelentékeny egyetemes műhelye például – messze a teljességtől, de még talán a méltányos kiemelésétől is: DV8 (Nagy-Britannia); Ultima Vez; Les Ballets C de la B (Belgium), La La La Human Steps és Compagnie Marie Chouinard (Kanada), Ballet Preljocaj (Franciaország), Sascha Waltz (Németország)...

A DV8 legutóbbi darabját 2012 februárjában hazai nézők is láthatták a Trafó Kortárs Művészetek Házában. Rövid ismertetésem célja, hogy e ponton kicsit konkrétabb képet adjak a nemzetközi „listavezető” trendről. A „Can We Talk About This?” gerincét tudósítások, hírekben megjelent szövegek, bírósági jegyzőkönyvek adják: tehát nem dráma, nem költészet: száraz dokumentumok sorozata. A díszlet funkcionális: néhány térelválasztó, könnyedén mozdítható síklap, melyeket maguk a szereplők mozgatnak, így alakítva át szükség szerint a játékteret. Az elemek némelyikére digitális képernyőt applikáltak, mely archív videó-dokumentumok megjelenítésére alkalmas.

Az előadók ruházata egyszerű, hétköznapi „utcai” holmi, a mozgásnak még szabad utat engedő, azt jól láttató, - ezúttal a lemeztelenítés igénye nélkül. A zene, valamint az emberi hangok, zajok egymásra montírozva is tiszta, homogén egységet adnak. Az előadók szakmai tudása zavarba ejtő: amikor már magabiztosan azt állítjuk valamelyikükről, hogy színművész, és feladata a produkció során végig a szöveg (mindazonáltal virtuóz, nonverbális kísérőelemeiben bőséges eszköztárú) előadására fog szorítkozni, - váratlanul egészen bravúros szintű táncművészi feladatokat kezd végrehajtani... S teszi ezt nem egyszer a szövegmondással egy időben, korra és nemre való tekintet nélkül kiváló fizikai formában,

hibapont nélkül. (Nincs „baki” a szövegben, nincs megingás a táncban, vagy pontatlanság bármely egyéb fizikai akcióban.)

Olyan „szövegtömeg” írja tehát felül a tiszta testmegjelenítést, olyan sok a párhuzamos képi és hanginformáció, mint amikor sokan egyszerre beszélnek. A test szövege hol itt, hol ott hallik ki az összművészeti arzenálból, hol teljességgel átveszi a vezérszólamot, hol többszörösen bújtatva érzékelhető csak, hol pedig kapkodjuk a fejünket, mert egymást kioltó, egymással ellentétes impulzusok is érhetnek a színpad felől.

6.1.2. Itthon

Az egyetemes példákhoz legközelebb álló (bár egymástól is eltérő műfaji hangsúlyokkal, és hazai képzési hagyományainknál fogva inkább csak közelítő) alkotók és társulatok: Bozsik Yvette Társulat, Forte Társulat (Horváth Csaba), Frenák Pál Társulat, Gergye Krisztián Társulat, Szegedi Kortárs Balett (Juronics Tamás), Közép-Európa Táncszínház, MU Terminál. Valójában a jelenlegi hazai szakma legaktívabb, köz- és elismert szegmensét sorakoztattam fel: így dolgozik ma, aki „számít”.

Szabó Réka „Tünet Együttesét” azért nem sorolom ide, mert túlnyomóan színházi jellegű produkcióiban a klasszikus táncstudás nem elsődleges követelmény. Ezen az alapon Horváth Csaba utolsó 3 évének alkotásai alapján szintén ki kellene kerüljön a felsorolásból, de azért hagyom benne, mert jómagam 2007-ben olyan előadásában játszottam, amely még beleillett a felvázolt profilba, és elemzésemben támaszkodni fogok az itt megélt tapasztalataimra.

A társulati jellegű működés mellett ma az előadó-művészeti élet jelentős szegmensét teszi ki az egy vagy néhány fő által generált előadás-projekt.

Ez a forma, melynek keretében folyamatosan eltérő összetételben és céllal állnak össze művészek egy-egy produkció létrehozataláért, elsősorban anyagi (kényszer)helyzet eredője, ugyanakkor rugalmassága, bizonyos értelemben szabadabb mozgástere művészi szempontból is más lehetőségek felé nyit teret. Sok az improvizációs projekt (Budapesten például: a „Willany Leó”, a Gangaray Táncszínház „G.I.T.T.”-je, vagy a kávéházi „Jövőtánc”), melyeken egyeztetett időpontokban, fakultatív jelleggel gyűlnek össze az érdekelt művészek (táncosok, zenészek, énekesek, színészek), hogy egy szintén többnyire *ad hoc* közönség előtt improvizáljanak.

Ennél egy fokkal kötöttebb egység az olyan produkció, mely egy koreográfus / rendező és alkotótársai szándékai mentén hoz létre olyan – többnyire azonosan nem megismételhető

előadást -, amelyben pontos és rögzített sarokkövek között számtalan az improvizatív, előadásról előadásra változó elem. (példa erre: Gergye Krisztián előadásai az elmúlt 3 évben, de Frenák Pál is gyakran „vesz elő” régebbi darabokat, melyeket újraadaptál változó résztvevők és kontextusok mentén.)

Azonban nem áll módunkban egy ilyen munka alkalmával túlzottan elmélyülni a jelenkor művészet-politikai és strukturális jelenségeiben, fontosabb immár áttérni a konkrét vizsgálódásra: hogyan tapasztalható meg a jelenben a mozdulat (az előadás) létrejötte, mit mond a test itt és most: hogyan illeszkedik az egyéni (saját) tapasztalás az eddig elmondottak sorába.

7. A mozdulatot előadó / alkotó ember gondolatai

A mozdulatot előadó / alkotó ember viszonya az elmélettel

Mint az már korábban említést kapott: az *elméleti tevékenység* a képzett, aktívan táncoló táncosok közt kevésbé jellemző. Érthető: a pálya első szakaszának (a tanulóéveknek és a pályán való beilleszkedésnek) centrális fókusza a „csinálás”, különös tekintettel a gyakorlandó médium non-verbális voltára.

A *hagyományos* (balett-centrikus) tánctechnikai képzési intézményekben a mozgás beidegzés és rögzítés a fő cél, s az, hogy a testet erre minél alkalmasabbá alakítsuk. Már Michail Fokin is arról panaszkodott „Az ár ellen” című önéletrajzi írásában, hogy a 19.-20. századforduló cári balettiskolájában semmiféle intellektuális, szellemi nyitást nem pártoltak: órákon át tartott a test „edzése”, a közismereti tantárgyakat pedig a lehető legrövidebb módon tudták le. (Ismerős. Nem volt ez másként a későbbi balett-művész képző intézményekben sem: konkrétan akkor, - az 1970-es években -, amikor e sorok írója a budapesti Állami Balett Intézet növendéke volt...¹⁰³)

A táncmozdulat létrejöttén, az alkotás mikéntjén elgondolkozó balett táncosok tábora tehát sosem volt különösen népes, az arányt a táncművészet terén bekövetkezett 20. századi változások módosítják némileg. Elsőként (1910-1940) a német,¹⁰⁴ majd (a '40-es évektől) az amerikai táncművészet új irányzatai hoznak olyan szemléleti nyitottságot, amely megnyitja az utat a táncalkotó reflektív megnyilvánulása felé is. A '60-as évektől kezdve pedig (elsősorban Amerikában) jó néhány táncos, koreográfus saját előadói és / vagy táncalkotói munkájának tapasztalataiból kiindulva építi gondolatait a táncról, a mozdulatról és annak kifejezéséről. Legtöbbjük meglátásai interjúk, újságcikkek által válhattak közkinccsé, néhányan azonban – jóval kevesebben - saját írásban rögzítették azokat, már kellő érettség, tapasztalat és rálátás birtokában.

Szellemi izgalmat jelent számomra nyilatkozataikat, írásaikat e munka során saját tapasztalataimmal egybevetni!

¹⁰³ 2007-ben a Magyar Táncművészeti Főiskolán írt, „A kreativitás lehetőségei a klasszikus balett pedagógiában” című tanári szakdolgozatom külön fejezetet szentel annak, hogyan hat a sok éves, zárt intézet-szerű képzés az önálló gondolkodásra.

¹⁰⁴ Mivel a német szakirodalom (elsősorban R. von Laban, 1879-1958) mozgásanalízissel foglalkozik, jelentéssel kevésbé, Laban – a szakmában egyébként vitathatatlanul a legjelentékenyebb – elméleti munkáit e helyen csak utalás jelleggel idézem.

Gondolkodás és tánc-intelligencia viszonya

„Ne gondolkozz, csináld!”- mondta (kollégák elmondása szerint) a balett teremben Balanchine, a „problémázó” táncosnak. Nem arra célzott, hogy a táncos legyen csak agyatlan, végrehajtó robot, hanem spontaneitását kívánta ezzel kiprovokálni, szemben a kiszámíthatósággal. „Azt akarta elérni” - meséli Matthiew Bourne, két generációval fiatalabb koreográfus kollégája - „hogya a táncos lépjen át egy szakadékon ahelyett, hogy drámaian előadná, amint épp átlép egy szakadékon”. (Macaulay 1999; 77)

„A táncról való gondolkodást és magát a táncot a vízhez hasonlítanám. Egy könyvről beszélni sokkal könnyebb, mint a vízről. Mindenki tudja, mi a víz, és mi a tánc, de folyékonyága mindkettőt megfoghatatlanná teszi.”(Cunningham/in: Dancer 1985; 27). Cunningham haláláig aktív alkotóként és tanárként mutat rá a táncértelmezés fogalmi nehézségeire.

Szintén Macaulay meséli az utolérhetetlen angol balerináról, Margot Fonteyn-ről: Amikor Fonteyn-t megkérdezték arról, mire gondol, mielőtt a Giselle című darabban (annak címszereplőjeként) belép a színpadra, így válaszolt: „...a kunyhóajtó mögött várom a zenei jelet, amikor be kell lépnem, és ekkor belépek.” Fonteyn eközben igazi értelmiségi volt (amikor színpadi pályafutását befejezte, ismeretterjesztő filmsorozatot, majd könyvet készített a táncról); mégis a „ne gondolkozz, csináld!” érvényesül nála is az adott pillanatban, (és erről a saját színpadi tapasztalatom alapján sem tudnék másként beszélni, lásd: 9. fejezet).

A *táncintelligencia* kifejezés alatt olyan tulajdonságot értünk, melynek birtokában okosnak mondunk egy táncost (holott esetleg matematika, nyelvtan, vagy egyéb tudományterületeken nem jeleskedne), aki valójában egy olyan speciális nyitottság, érzékenység birtokában van, amely *az érzelmi intelligenciával rokonítható*. „A táncintelligencia arról a magától értetődőségről szól, ahogyan egy mozdulatot előadnak: a mozdulat őszinteségéről. Amikor az egész személyiség ott van, nem csak a felszíne, a kizárólag testi.” (Macaulay 1999; 135.) Amikor tehát a „*Leib*” teljességgel kitölti a „*Körper*”-t...

A táncintelligencia lényege leginkább úgy fogható meg, hogy: **a táncos érzéki úton érti, ami történik vele**. Szorosan hozzátartozik a térhez történő érzékeny viszonyulás és kimagasló minőségű ritmusérzék (ezekről később még lesz szó); - ezek belső kontrollja, „tudása” a táncintelligencia.

Önmagamat önmagamon, mint táncoson kívül helyezni, onnan látni mindezt: a lehetetlennel határos nehézségű feladat. Ezért hívtam segítségül munkám során oly sok jelentékeny „külső” gondolkodót, általuk remélve hitelesíteni saját tapasztalataimat.

8. Az önreflexió mint kutatási eszköz

Saját szakmai múltam során a táncművészet irányzatainak elég széles skáláját: technikák, módszerek és stílusok egész sorát tapasztalhattam meg. Kezdve a klasszikus balett technika (ezzel párhuzamosan néptánc és társastánc alapok) elsajátításán, valamint a balett-színházi repertoár alapos ismeretén (11-20 éves korom között), folytatva a Graham technika tanulással, és párhuzamosan Limón technika, jazz-technika és improvizáció/kompozíció tárgyak megismerésével (20-24 éves korom között), valamint a modern – kortárs nemzetközi táncszínházi repertoár alapos ismeretével (21 éves koromtól a mai napig). A közelmúltban – pedagógiai tevékenységgel párhuzamosan – új (és régi) testtudati rendszerekkel ismerkedtem meg, ezek: a Feldenkrais módszer, az Alexander technika, a jóga egyes szegmensei és tai-chi alapok. Kritikusként pedig (19 éves korom óta írok táncról, és 1997 óta ezt újságírói végzettséggel teszem) hivatásos szemlélőként elemzem mások mozgását.

A színpadi táncmozgást tehát számtalan módon megtapasztaltam ugyan a saját testemen, de a saját tapasztalat tartalmait kielemezni még sosem kíséreltem meg.

A munka tudományosságát akadályozza a tény, hogy *érzéki jelenségekre nincsenek egzakt, mindenki számára egyformán érvényes jelzők*, s az olyan „objektív” tényektől eltekintve, mint: hányan voltak a színpadon; hány percig tartott a produkció, vagy milyen színű volt az előadó jelmeze; - a leírást nem tudjuk definíciókba rendezni.

Ezt elfogadva törekszem mégis valami általános értelemben „használhatóra”: a mozdulat tettenérésére, az alkotó/előadó és a befogadó élményének összevetésére.

8.1. Az alkotó/előadó és a megfigyelő azonosságának paradoxonja

Valami olyasmivel szerettem volna próbálkozni, amit Samuel Beckett a „Stirrings Still”-ben (1989-ben kiadott, utolsó prózai írásában) ábrázol, ahol a hős saját maga testi aktivitását belülről látja, érzékeli, mintegy kamera módjára.

Amikor jelen munka megírásába kezdtem, tervbe vettem egy mozgásnapló vezetését, tehát egy olyan jegyzet készítését, melyben megpróbálom tetten érni, majd rögzíteni a táncom közben regisztrált érzeteket és gondolatokat. Nagyon hamar rá kellett jönnöm, hogy ez nem lehetséges.

Azt tapasztaltam ugyanis, hogy minden rögzítési próbálkozásom már utólagos reflexió csupán: gondolat arról, ami megtörtént. Hiszen ott és akkor a színpadon nincs mód a reflexiók azonnali rögzítésére, csak emlékfoszlányok idézhetők fel utólag valamiféle szubjektív viszonyulásról. Olyan ez pontosan, mint az álom, melyet ott és akkor nem rögzíthetünk, s csak felébredés után próbálunk felidézni még fellelhető kép- és érzetmaradványokat.

Van azonban jó néhány elem, amely utólag is elég pontosan felidézhető.

Utólag is regisztrálni tudom például, hogy hiába léptem ilyen vagy olyan lelki / testi állapotban színpadra, az előadás közben nem az állapotomra figyeltem, hanem a konkrétan adódó „tennivalókra”. Például, hogy ott egy akadály (szög, bucka, kellék) a színpadon, vagy, hogy begörcsölt a jobb nagylábujj-feszítő izmom, vagy: itt most nagyon ki kéne nyújtani a térdem, csak akkor érvényes ez a mozdulat.

Markánsan kiemelkedik a pillanatnyi „tennivalók” közül az egyensúlyvesztés közeli veszélyének konstatálása. Az azonnali mentés szükségessége, az azonnali feladatmegoldás létfontossága itt hívja elő a legerősebb mentális reflexet: belép valami nagyon is tudatos.

Számomra is meglepő volt annak a megállapítása, hogy a vészhelyzetektől eltekintve valójában nem gondolok a mozgásra mozgás közben, és főként az, hogy ez egyaránt érvényes megkötött koreográfia interpretálására, mint improvizatív, kötetlen mozgáselőadásra. A betanult mozgáskombináció is automatikus lesz ugyanis: a színpadon már nem kell az egymásutánt sorolni: az előadás idejére - s persze már jóval előbb: 4-5 próba során - „beépült”.

A különbség talán a mozgásindításnál jelentkezik: a kötött koreográfiát külső jelzésekre indítom (zenei jel, képváltás, egyéb hang- vagy vizuális jelzés), a szabad mozgást – mindezek mellett – saját belső impulzusom is indíthatja.

Vekerdy Tamás szerint tudósok számára is gyakran olyankor születik meg, „pattan ki” intuitíve „A” nagy megoldás egy problémára, amikor valami egészen másra koncentrálnak. „...egy dologra (pontra, stb.) kell figyelni, az gátolja az agykéreg többi részének aktivitását, így felszabadul a tudattalan” (Vekerdy 1988; 94.) Ehhez nyilvánvalóan a koncentráció igen magas foka szükséges, és ebből a szempontból sokat köszönhetek erős klasszikus balett képzettségemnek, ugyanis e technika komplexitásának elsajátítása nagyban fejleszti a koncentrációs készséget.

Előzetesen felhalmozott tudásanyag, felszabadítás, automatizmusok: volt már ezekről szó bővebben a 3. fejezetben, e helyen személyes tapasztalataimat kapcsolom a témakörhöz.

Élményem tehát, hogy ami a színpadon velem, mint táncossal történik, az egyfelől automatikus mozgástörténet, másfelől pedig annak (energiáinak) rezonanciája úgy az előadó, mint a befogadó érzelmi / értelmi mezőin, - minden egyes személyen, és minden alkalommal eltérő: kontextuális és szubjektív módon.

8.2. A színpadi esemény „belülről”

Az iménti gondolat nyomán alakítottam ki egy vonalvezetőt, melynek mentén nagyjából felvázolható, mi határozza meg színpadi jelenlétemet, mint eseményt: minden egyes pillanatot, melyben testem mások jelenlétében „előad”, „szöveget mond”, - s mint ilyen: „jelent valamit”.

A felsorolást az objektív körülményektől haladva a szubjektívek felé állítottam össze, vagyis az előre meghatározott feltételektől azokig a tényezőkig, melyek csak ott és akkor, az előadás pillanatában derülhetnek ki számomra, mint előadó számára.

Ezek sommázva a következők:

- a) Az előadás létrehozatalának szellemi háttere (narráció; szerep/kör;/ verbálisan előre meghatározott irányelvek; rögzített mozdulatkombinációk),
- b) - Az előadás technikai háttere (adott tér/formák, időtartamok, zenekíséret, kellékek, jelmez);
- c) – Személyem, az előadó életrajzi kontextusa (életkor, aktuális fizikai; szellemi és lelki állapot);
- d) - Az előadás közben alakuló személyközi érintkezések: a színpadon belül, valamint színpad és nézők viszonylatában.

- a) Rögzített produkció esetén már jóval a próbák megkezdése előtt az alkotó ismerteti velem a készülő darab célját, eszmeiségét; történetét (ha van, és amennyit abból előre tud, hiszen van, amikor menet közben alakul a történet), és közli velem szerepem lényegét (amennyi abból előre felvázolható): mindezt mentálisan feldolgozom, beépítem, és „magammal viszem” a színpadra is. Az alkotó a próbák során vagy előzetes elképzelése alapján, vagy helyszíni rögtönzéssel, és / vagy saját rögtönzéseim alkalmazásával elkészíti a mozdulatszekvenciákat, melyek begyakorlásra kerülnek, - korábban már játszott darab esetén a betanító „adja át” a kész koreográfiát. (Ez a fázis

saját produkció esetén áttételek nélkül, bennem történik meg, a mozdulatszekvenciák elkészítése és begyakorlása pedig improvizációs előadások esetén elmarad.)

- b) Sokféle, nagyon eltérő formájú, méretű és funkciójú előadói térben dolgozhattam szakmai aktivitásom során. A hagyományos „kukucska”-színházon nevelkedtem, majd táncos pályafutásomat is ilyenekben kezdtem. Sokévi kihagyás után az utóbbi 10 esztendő aktivitása a legkülönb előadási formákkal ismertetett meg. Kiállítási terek, kávéházak, folyosók, aulák, szobaszínház, templomudvar: csak néhány az általam is kipróbált helyszínekből, melyek mind másképpen alakították a mozgás lehetőségeit. A mozgásra kapott időt legtöbbször zenei hosszak és / vagy szöveges jelenetek időtartama határozta meg. Egyes esetekben a koreográfus eleve ebbe a keretbe komponálta mozgássorait, más esetben rögtönözve kellett megtalálni, - esetleg ezektől független impulzusra – az egyes akciók elejét és végét. A zene azonban a szellemi kontextuson túl egy lényeges energia-irányító (tehát: „*testszöveg*”-író) tényező. Vivőereje, hatása rám éppoly szubjektív és kontextus függő, mint bármely más körülmény, de melyet legerősebben az aktuális érzelmi nyitottságom határoz meg. A zene tehát gyakran jelent egyszerre technikai (objektív) és egyéni energetikai (szubjektív) tényezőt az előadások során. A jelmez, smink, haj, kellék: viszonylag állandó technikai körülményei egy rögzített előadásnak, ezek hatása a mozgásra jó esetben már az előadások előtt kiderül, és többé-kevésbé állandósul. Rövid felkészülési idő esetén ez is mind bekerülhet az ott és akkor, az előadás pillanatait magam számára is meglepően alakító tényezők közé. (Improvizáció esetén pedig szükségképpen így szokott történni.)

- c) Ami nem múlik sem a koreográfuson, sem a technikai körülményeken, hanem szigorúan sajátom, mégis objektív tényezők halmazának tekintem: *aktuális* életkorom, testalkatom, test-technikai és szellemi tudásom, valamint szakmai-társadalmi pozícióm. (Az alkotó-előadói viszony itt fordított: ezek a tények a koreográfus / alkotó számára az ő alkotását befolyásoló, azt alakító tényezők. Ez akkor is így van, ha én magam vagyok az alkotó.)

Az aktuális szellemi/testi/lelki állapot természetesen minden pillanatban változhat, és ezek az ingadozások az előadást, mint eseményt folyamatosan alakító tényezők.

Fontos tisztázni, hogy „lelki állapot” alatt – híven e munka korábbi állításaihoz – sokkal inkább testit értek, mint bármi mást. (Ha például felbosszantottak valamivel

előadás előtt, vagy közben, az vitális affektusok szintjén, netán apró remegések, bizonytalanságok, vagy éppen fordítva: indulatosan erős dinamikák formájában van jelen színpadi testi működésében.) Ugyanakkor: különleges élmény megtapasztalni (pontosabban: utólag regisztrálni), hogy ebben a helyzetben az előzetes lelki és testi „problémák” háttérbe szorulnak, sőt néha teljesen felülíródnak. Legyen az egy gyász, egy szerelmi csalódás, vagy csupán egy épp megoldandó feladat sürgetése, éppúgy megszűnik számunkra ilyenkor mentálisan, ahogyan a nátha, vagy egy izomhúzódás észlelése. (E fejezetben már utaltunk az agy ilyen irányú működésére, Vekerdy Tamás segítségével.)

- d) A legtisztábban az aktuális előadás-esemény egyedi, soha meg nem ismétlődő tapasztalata az ott és akkor létrejövő személyközi kapcsolatok. Testem szövegét előre nem látható módon alakíthatja *a Másikhoz, a Többiekhez való viszonyulás a színpadon*. Ez legmeghatározóbb az improvizációs előadásokon, valamint olyan produkciókban kap jelentőséget, amelynek részét képezi partnering, testi kontaktus. Például: ha bátrabban, nyitottabban, kifelé áramló energiákkal mozdulok egy közös mozgássorban, nagymértékben függ a másik test által közvetített biztonságtól, vagy épp bizonytalanságtól, esetleg merev zártságtól.

Amit azonnal regisztrálok, amikor nézők elé lépek, anélkül, hogy szemrevételezzem a megjelenteket: az a ***helyzet, miszerint én magam (a teljes testem): egy történés, egy esemény vagyok a néző számára***. Lát, figyel, vár tőlem valamit, és én semmilyen szinten nem tudom függetleníteni eseményvoltageomat (testemet) attól, amilyennek ezt a figyelmet és elvárást érzékelem.¹⁰⁵

Minden elemzés végén, a), b), c) és d) pontok leírása után kísérletet teszek az akkori élmény felidézésére, valamint összehasonlítására azzal, amit külső szemlélőként (tehát, a *néző, a befogadó* szemszögéből) videóról utólag megnézhettem ugyanerről az eseményről, ebből próbálva képet adni a táncot előadó test szövegének „olvashatóságáról”.

¹⁰⁵ Paul Valéry: „A lélek és a tánc” (1923) című művében Szókratész szájába adja ezt a mondatot: „(a táncosnő) érzi, amint önmagában eseménnyé válik”.

9. Elemzések

A fentiekben elsorolt szempontok alapján következzenek egy összehasonlító elemzés általam táncolt, egymástól alapvető szempontok alapján eltérő jellegű előadások mozdulatélményéről. A felsorolás a kötött és rögzített koreográfiától a teljesen szabad rögtönzésig kronologikus is egyben, ezt az egyéni életpálya kronológiája is így indokolja. E pályán elsőként a rögzített mozgás játszott kizárólagos szerepet: klasszikus balett táncosként (Állami Balett Intézet, diákként Állami Operaház: '70-es évek), majd balett és moderntánc alapokon előre megkomponált, rögzített mozgást tartalmazó előadások szereplőjeként (Cullberg Balett, Pécsi Balett, 1978-1984). Ezek után következett a próbateremben, közösen készített, de a rögtönzéseket még ott véglegesítő munkamódszer megtapasztalása (Tanztheater Wien, 1984-88). Ezt követő független koreográfusi tevékenységem eredménye is néhány olyan (2-60 perc közti időtartamokat végigjáró) darab, melyek a színpadra már egy rögzített formában kerültek. Ezek közé tartoznak saját magam által előadott szólók is (1988-1993). Ha időközben ezeken a darabokon változtatni kívántam, a változtatást is rögzítettem az előadásra.

Hosszabb (és a gyereknevelés mellett elsősorban pedagógiai tevékenységgel pótolta) alkotói / előadói szünet után az első lényeges felkérés számomra olyan alkotótól jött (Horváth Csaba 2000, majd később 2005-től), aki akkori alkotói korszakában rögzített táncnyelvi anyagot állított színpadra. Viszont 2007-ben már olyan darabra hívott meg, - kitapasztalva egyéni nyitottságomat és készségemet – amelyben a többiek számára rögzített koreográfiák mellett nekem saját magam által „megoldandó”, az általam addig ismert tánctechnikákkal nem feltétlenül megoldható, függetlenített feladatokat hagyott. („A testek felszínének esetleges állapotairól”, lásd: 9.3.)

Saját és táncosai improvizációiból indított (és részlegesen rögzített) Frenák Pál („Crush” 2010), és ugyanebben az évben teljesen rám hagyta a kivitelezés módját Árvai György egy rendhagyó műfajú előadásában („Bőrhártya”).

Gergye Krisztiánnal végzett első komolyabb munkánk során („Adaptáció trikolór” 2010) Horváth Csabáéhoz hasonló volt a „képlet”: a másokkal közös részek kötött, rögzített koreográfiával kerültek színre, viszont kettőnk duettje, valamint szólórészeim mozgástörténete egy megadott tematikai keret mentén az előadáson, „élőben” születtek meg. E kettősünk sikere indította útjára aztán a „Honvág” névre keresztelt duett-sorozatot, melyet

2012 óta több változatban az aktualitások mentén, előzetesen lazán kialakított tematikával, *minden egyes alkalommal improvizálunk*: Gergye Krisztián és én. (Lásd: 9.4.)

Emiatt is mertem ekkor, életemben először, önálló improvizációs előadásra vállalkozni. („Jövőtánc” : 1 zenész, 1 táncos sorozat, valamint Willany Leó Improvizációs Táncszínház, 2011-től), ahol gyakorlatilag minden a helyszínen „derült ki”.

Az alább elemzett példák sorrendjét a tánc történet aktuális trendjei mentén is alakuló lehetőségeim alakították ilyenre, de tudásomat, felkészültségemet tekintve akkor sem alakulhatott volna fordítva, ha netán 2-3 évtizeddel később születtem volna, tehát fiatalon nyílt volna lehetőségem egy laza szemléletű, nyitott előadó művészeti közegbe kerülni. Ahogyan ez már a **3. A táncos test** c. fejezetben is hangot kapott: a felhalmozott és beépült tárgyi (gyakorlati és elméleti) tudás birtokában engedhetjük csak meg magunknak az „elengedést”, a véletlenre bízást. Az ismeretek birtokában már nyitva lehetünk bármire. Eugenio Barba szép hasonlatával: ha már ismerjük a hajózás tudományát, akkor a vízen már nem kell ragaszkodnunk az előre megtervezett útvonalhoz (Barba 2001; 215). Kíváncsiságom, „felfedező” hajlamom nem csökken ma sem: folyamatosan új módszerekkel ismerkedem, melyek a tanítás terén is elengedhetetlen minél pontosabb képhez segítenek hozzá.

Következzék tehát néhány kiragadott példa: szakmai életutam néhány jellemző és / vagy emblemikus tánc-megélésének elemzése.

9.1. Csipkerózsika III. felvonás, női variáció



1977, Magyar Állami Balett Intézet, Budapest
Koreográfus: Marius Petipa(1890), zeneszerző:
Pjotr Iljics Csajkovszkij (1889)

2.kép

- a) A mese címszereplőjének szólója a történet boldog végkifejleténél: az őt felébresztő herceggel kötött esküvőjén. A „lírai szende” típusú hősnő felhőtlenül boldog: ezt a boldogságot hivatott illusztrálni a mintegy 2 perces szólóvariáció.
- A balett meséje, a szerep tartalma éppúgy, mint tánctechnikai materiája 123 éve rögzített. Utóbbin apróbb módosításokat eszközöltek világszerte a különböző felújítások alkalmával, de a kristálytisza, „érett-klasszikus” formanyelvi alap változatlan maradt¹⁰⁶.
- b) A Magyar Állami Operaház színpada: hagyományos olasz „kukucska”-színház; óriási, fadeszka borította, kulisszákkal határolt tér. Jelmez: a 19. századvég orosz balettjére jellemző rövid túllszoknyás, vállpántos tütü, testszínű harisnyanadrág, spicc cipő; fejdísz, szoros konty. A variáció zenéjét az Operaház zenekara élőben játssza a zenekari árokban, a tempó tehát – karmesteri diszpozíció függvényeként - nem minden előadás esetében teljesen azonos; a vezérmotívum szólóhegedűn csendül fel.
- c) Életemnek ebben a stádiumában (19 évesen, frissen érettségizve, épp balettintézeti záró dolgozatomat írva esztétikai kérdésekről...), szomorú és befelé forduló voltam. Épp reménytelenül szerelmes (mint éveken át jellemzően), de a szívfájdalom mellett azt is pontosan tudva: nem az én kifejezési formám ez a táncnyelv: az életérzés, ami az enyém, nem egyezik a klasszikus balerina által tolmácsolandó felhőtlen örömmel és hamvas üdeségével. Én csúnyának és szerencsétlennek éreztem magam, s inkább földhöz vágni szerettem volna magam, mintsem spiccen pipiskedve kimosolyogni a közönségre, mintegy frivolán: nézzétek csak, milyen szép és boldog vagyok!... (Amikor ezt, az egyik leghagyományosabb klasszikus balett szerepet megkaptam, már jelentkeztem felvételre Maurice Béjart formabontó tanműhelyébe, a Mudra Iskolába, Brüsszelbe.)
- d) Partnerem, - hercegem – remek fizikai képességű osztálytársam volt, azonban labilis idegzetű, alkoholizmusra, hajlamos... Kedves, de nem teljesen megbízható partner volt, kezei között nem minden pillanatban éreztem magam biztonságban, különös tekintettel arra, hogy a balett irodalom egyik legnehezebb, legtechnikásabb *pas de deux*-je a Csipkerózsika nagy kettőse. Ezért a szólóvariációban szabadabban

¹⁰⁶ A 20. század utolsó negyedében már készültek modern, kortárs táncszínházi adaptációk is, ahol tartalom is, formanyelv is módosult. (Egy példa: Mats Ek Csipkerózsikája, 1996-ból)

érezhettem magam. A nézők (több száz fő) személytelen távolságban, a zenekari árkon túl, sötétben foglaltak helyet, jelenlétük érzékelhetetlen volt. Természetesen, szembe fordulva láthattam, hogy „vannak” a zsöllyesorokban, de egyfelől sosem szoktam előadás alatt (még arra irányuló tekintet esetében sem) a nézőkre fókuszálni, másfelől ebből a távolságból arcvonásokat, tekinteteket már nem lehetett volna kivenni.

Mozdulataim dinamikáját a sok apró és nagyobb ugrással, forgással nehezített lépésanyag, valamint a zene határozták meg. A végrehajtás közben elsősorban a lábmunkára kellett koncentrálnom, ami sokkal nehezebb volt, mint a dekorációt ellátó, és csak némi segítségként funkcionáló karok finomabb mozgatása. Elsősorban a zenére, valamint a térforma betartására figyeltem, ez terelte mozgásomat, s csak a különösen nehéz pontokon figyeltem konkrétan a testet, mint például a „*sissonne fermée*” ugrás utáni pontos *V. pozíció* zárásra...

A lírai középrésznél, ahol lágy hegedűszólóra spicc-csúcson lépegettem körbe (ez könnyedén ment nekem), s ahol a karok finom hajlítgatása kapta a vezérszólámat; máris jobban éreztem magam: itt teljes szívemből adtam át magam annak a szukszesszív mozgásnak, amely belőlem – lelkesültségemből – áradt, hogy az én vívódó-szenvedő epekedésemet a nézők felé a boldog szerelem „érzetévé” szublimálja...

A harmadik, utolsó rész ismét virtuóz, lendületes lábmunkát követelt, de itt már szélesen kitáruló, magas lábemeléseket, haladó nagy lépéseket és ugrásokat, valamint diagonális forgásokat tartalmaz a koreográfia, melyek akkoriban technikailag erősségeim voltak, tehát itt már elememben voltam. Kivéve a legutolsó mozdulatot: egy „*degagé*” forgást, melynek helyből indítása egyensúlyi rizikóval járt, csúnyán fel lehetett borulni belőle, - ezért ettől a befejezéstől már az előadás elején szorongtam...

Ami tehát a nézőnek az én testemről – ezúttal minden történeti, narratív kontextust kihagyva – olvasható volt, az a klasszikus balett formanyelvének az 5. és 6. fejezetben már tárgyalt szövege: pozitív, vitális energiák (lábak virtuozitása), elegancia (tartás) és harmónia (karok finom ívű, párhuzamos, vagy tükröjellegű, folyamatos, szaggatás-mentes mozdulatfűzése). Azt a képzetet a néző számára, hogy én ott és akkor a felhőtlen örömet, a beteljesülés boldogságát táncolom el, „társ-szövegek” segítik. Elsősorban a mese, melyet jól ismer, s melyet a szereplők az előadás korábbi fázisaiban pantomimikus kéz-arc gesztusnyelven „elmutogattak” számára; valamint a finom érzelmeket kiváltó, melodikus muzsika, a csillogó fények, s egyéb vizuális jelek, mint: szép, könnyed ruhák, strasszok.

A videóról visszajátszott kép megfelelt a klasszikus balettről (az 5. fejezetben) leírt „szövegjellegnek”: magabiztosság (a gravitáció felsőbbrendű uralása), pozitív (a karmozdulatok által emocionálisan lágyított) életenergiák, a lábtechnika révén okos, rafinált, átgondolt jelenlét.

9.2. Winterreise (női szóló a 19. „Tauschung” c. dalra)

1987, Tanztheater Wien, Bécs (Ausztria)

Koreográfus: Liz King (1987), zeneszerző: Franz Schubert (1827)

3.kép



- a) A koreográfust Schubert híres, azonos című dalciklusának dalai ihlették tánc-szvit megalkotására. Minden dalra egyenként egy-egy különálló jelenet készült, mely az adott dalszövegekkel nem állt tartalmi összefüggésben, vagy csak egészen laza, elsősorban hangulati szálon. Az alkotó inkább a zene (és az énekhang) dallamát, ritmikáját hagyta magára hatni, képzelete mindenféle elvont vagy konkrét helyzetet varázsolt a színpadra, de kiindulási alapja: a forradalmi szellem (romantika, álmodozás, jobbítani akarás, küzdelem) fellángolása és szükségszerű elbukása. A híres „*Lindenbaum*” dallamára például szintiszta, minden narrációnak ellenálló

csoporttáncot koreografált, a „*Gute Nacht*”-ra viszont forradalmi – a 30-as éveket idéző – mozdulatkórust alakított. Szólóm, alakom a forradalom jelképe; Jeanne d’Arc – szerű: lelkes és eltökélt figura.

Technikai nyelvezte ennek a szólónak alapvetően klasszikus balett; - szemben a társulat repertoárjával, mely klasszikus alapokon ugyan, de modern és kortárs mozgás technikák alkalmazásával, valamint színészi gesztusokkal operál, hasonlóan az akkor német nyelvterületen elterjedt, és legjelesebben Pina Bausch által képviselt irányzathoz (lásd 5. fejezet). A koreográfus bevallása szerint az én – a társulat tagjaihoz viszonyítva kiemelkedő - balett technikai tudásomat kívánta felhasználni arra, hogy valami nagyon tiszta, erős és egyértelmű jelenjék meg velem a színen, kiemelve a darab kortárs mozgásvilágának közegéből, ugyanakkor meg-megtörve a klasszikus nyelvet nagyon más (durva, kemény), eredetileg oda nem illő gesztusokkal.

- b) A bécsi Künstlerhaus Theater viszonylag szűkös színpadán, emelkedő nézőtér előtt (megközelítőleg a budapesti MU Színház méretei és adottságai), a színpadteret fekete díszletfal-elemekkel és dobogóval is szűkítve került színre az előadássorozat. (Rendszerint egy bemutatót szezonszerűen egymás után 6-10-szer játszottunk le a bécsi bemutatók – változó – helyszínein, saját játszó helyünk nem lévén). Alacsony költségvetésű, a város által finanszírozott, 10 fős kistársulat lévén diszkrét díszlet- és jelmez lehetőségeink voltak: ennek megfelelően a jelmeztervező a lányoknak finom, egyszerű hosszú ruhát készített (azt a fazont, melyet a 20-as évek modern nagyszonyjai, elsősorban Martha Graham vezettek be, majd a 70-es évektől az európai modern társulatok is átveszik), nemes szabással és kellemes anyagból.

Puha vászon tánc-cipő a meztelen lábon, hosszú, sűrű hajam kibontva, - kellékem ebben a jelenetben nincs, de előtte és utána egy óriási vörös zászló az attribútumom...

A zene felvételtől (magnóról) szólt: A szóló időtartama tehát minden előadáson pontosan ugyanannyi kellett legyen, miközben ugyanolyan ritmika és zenei dinamika szolgáltatta a test ritmikáját és dinamikáját.

- c) Megint egy reménytelen - de a 10 évvel korábbihoz képest „életyszerűbb” - szerelem „biztosította” a próbafolyamat, majd az előadási időszak érzelmi háttérét. Ekkor már 3 éve dolgoztam Bécsben, nagyon szerettem ott élni, (előzőleg 1 év Brüsszel, 3 év Stockholm, 3 év Pécs), de már terveztem, hogy – inkább személyes, mint szakmai okokból – elhagyom a társulatot. Erős voltam, kellő szakmai tapasztalattal a hátam

mögött, s egyszerre úgy éreztem, független művész szeretnék lenni, saját koreográfiákat készíteni, jönni-menni, magánéletemet is rendbe tenni: családot alapítani. Ennek a stabilitásnak és egyidejű bizonytalanságnak a dinamikája tartott egy bizonyos érzékenységi szinten ebben az időszakban. Emellett a koreográfus által rám rótt feladatot túlméretezettnek éreztem: már évek óta nem csiszoltam a klasszikus technikát (napi tréningjeink nem voltak túl nehezek), a koreográfia egyes nehezített elemei meghaladták akkori kondíciómat.

- d) A színpadon négy szereplő a nyílt szín hátsó emelvényén helyezkedett el, de a jelenet interakció nélkül zajlott: a négy táncos itt a forradalmi szóló élő háttereként szolgált. Tekintetük nem feltétlenül rám, inkább – némi pátosszal – a „pozitív messzeség felé” irányult, de mindenképpen serkentő, pozitív energiákat éreztem irányukból, és ez egyértelmű töltést, biztatást jelentett számomra akkor is, ha a kommunikáció szükségképpen egyirányú maradt. (Nem tudhatom, hiszen akkor ez a kérdés nem érdekelt, és nem tettem fel közülük senkinek: vajon mennyire hatott rájuk, milyen energetikai hatással volt ott, abban az állapotukban, feladatuk közepette az én táncom...)

A nézők viszonylag közel ültek, (ha rájuk fókuszáltam volna, tekinteteket és arckifejezéseket is kivehettem volna egyes, jobban világított jelenetek alatt), de a markáns világítás, a mindent kitöltő, áradó zene és a darab belső világa valahogyan „kívül tartotta” őket, nem jött át jelenlétük a színpadi térbe. Az is lehet, hogy koncentrációm szinte kizárólagosan befelé, az adott feladat terébe és hangvilágába irányult, tehát, a kapcsolatot a nézőkkel (a feladatra koncentrálni) magam zártam ki az alkalom adta lehetőségekből.

Koncentrációm fókusza tánc közben elsődlegesen a zene volt. Ez hajtott: valamelyest hajsolt, de jótékonyan vitt is magával. De nem csupán tempó és dinamika technikai szempontjából, hanem a dallam (a *Tauschung* az alapjaiban szomorú dalciklus egyik ritka pozitív, lendületes darabja) érzelmi reakciókat is kiváltott bennem. Egyszerre pozitív, vidító jelleggel, s egyszerre fájós-érzelmesen... Figyelmem közben gyakran irányult a tér érzékelésére is: a sötét és asszimmetrikusan leszűkített színpadon nehéz volt olyan mozdulatsort (például: manézs-szerű: körbeháldó ugrássorozatot) végrehajtani, amilyeneket eredetileg nyílt, szabad teremre vagy színpadra terveztek. Néha vissza kellett tartsam a lélegzetemet: ez leginkább a nehéz egyensúlyi helyzeteknél segített, de az erőgyűjtéshez is alkalmaztam, amikor lendületet

kellett venni egy olyan ugráshoz, amelyet számomra szinte megvalósíthatatlan elemekkel nehezített a koreográfus. (Például: visszafeszített /flex/ lábfőre: teli talpra érkezni „*jeté entrelacé*”-ból, 3-szor egymás után, összekötő lépés nélkül, kihagyva ezzel a lábujjak és a haránt fékező- és ellökő funkcióját...) Természetesen nem gondoltam sem forradalomra, sem küldetésre, tehát szerepem „tartalma” mint egy beépült információ, csak a háttérben létezett valahol, érzetben ebből csak annyi munkált bennem ott: győzni kell! Kettős értelemben tehát: győzni a testi követelmények felett, és az eszmei diadal hordozójaként...

Ami a néző számára ebben a jelenetben testemből olvasható volt, az elsődlegesen a vitalitás, fizikalitás. A konszenzusos nonverbális kommunikációs jelek közül az ökölbe szorított kéz jelenthetett számukra konkrétabb „kapaszkodót”, az elszántság jeleként, - de a karok átnyújtott, feszes, a szokásosnál merevebb és az emocionális hajlítottságot mellőző használata a testi jelentés energetikai síkján is a fizikai erőt hangsúlyozta a líraival, emocionálissal szemben. Ezt a hatást gyengítette alapvető testi megjelenésem: a kicsi, vékony testalkat és a viszonylag lágyabb izomtónus. Összességében tehát testemről inkább valami, tiszta – a zenével harmonizáló – rendezettség, rendesség jöhetett le a néző felé (és számomra az erről készült videó sok évvel későbbi megtekintése után). A néző „test-szöveg-olvasását” – összevetve a Csipkerózsikával - itt sokkal kevésbé segítette bármi egyéb. Nem volt egyezményesen közismert sztori, csak valamilyen vízió-sorozat, az előadás első pár perce után érthették azt is, hogy itt nem a dalszövegek illusztrációjáról van szó. Az inkább szikár, monokróm jellegű képi jelek semleges háttért nyújtottak (szövegük – mondjuk így: „halk” volt). Talán a zene melódiája és lendülete nevezhető olyannak, amely teljes összhangban ugyan az alkotói- előadói szándékkal, de talán épp áradásával túl is szárnyalta azt: érzésem szerint jobban, magasabbra „lendült”, mint én....

9.3. A testek felszínének esetleges állapotairól...

2007, Fortedanse Társulat Koreográfus: Horváth Csaba (2007), zeneszerző: Pusztai Gábor (2007)

4.kép



- a) A mű létrehozatalának fő motivációja a sokoldalú ütőhangszeres zenész, Pusztai Gábor élő, színpadi muzsikájának és azt szolgáltató performanszának integrálása egy táncműbe. A Leonardo da Vinci mondatával „címkézett” előadásban Horváth éppúgy kereste a sokféle tánctechnika (elsősorban klasszikus balett és kortárs tánc) az emberi képességek határait feszegető kihívásait (vezető operaházi balett művészek vettek részt a produkcióban), mint a mozgó test ütköztetését a zenész aktivitásával. Zenész és táncos interakciója mellé képi „beavatkozást” is tervezett, elsősorban a testek és hangok egymást erősítő, vagy felülíró drámaiságát kívánva ezzel is árnyalni; (mozgó

háttérkép kísérte volna az előadást, ez végül nem jött létre, csak az utolsó 10 percet erősítette – immár csaknem főszereplőként – vetített effekt).

Szerepem a darabban a színpadi történésektől függetlenített, kívülálló, szó szerint szinte mindig magasabban, az események fölött elhelyezkedő enigmatikus alaké. Egy állványra feltett olajoshordó volt a „főhadiszállásom”, és a közel kétórás darab során ezt csak a legvégén, az utolsó 15 percre hagytam el. A mű elején 20-25 percen át kellett annak tetején teljesen mozdulatlanul, szobor gyanánt állnom, a későbbiekben megmozdultam, ilyen-olyan jelleggel mozogtam, táncoltam, akcióztam a hordón (festettem is az oldalára), miközben azt a táncosok átvitték az egyik hátsó sarokból a másikba. **Horváth egyetlen szóval sem magyarázta el a figura jelentését, és azt, hogy mire gondoljak, vagy mit érezek.** Kérte, próbáljam ki ezt vagy azt a mozdulatot, többnyire hagyta, az általam felkínált mozgásokból némely jelenetnél választott, és rögzítette azt. Más pontokon hagyta, hogy a mozgás előadásról előadásra eltérően alakuljon. Valójában munkám a keresésből állt, és csak a teljesítés végén, utólagosan tudtam megállapítani, hogy „miről is szól”. Valami felsőbb hatalom felügyeletéről, a hatalom végtelen magányáról, amely a végén meg is törik: a hordóról való önkéntes leugrás után szárnyaszegett, elesett szülő következett (ennek koreográfiáját viszont szigorúan rögzítette), majd az első és utolsó társas interakció: egy duett a zenésszel: közös játék a lábbal hajtandó öreg harmóniumon, miközben a színpadon (a vetített videó-trükk segítségével) szép lassan minden és mindenki porrá ég.

Elemzésem céljából azt a különleges - a későbbi előadások során tömörítések miatt 20, de eredetileg - 25 percet választottam ki, amelyben mozdulatlanul állok. Ehhez a rezzenéstelenséghez sem kaptam semmilyen instrukciót, indoklást. Próbáljam ki, álljak oda egy olyan szoborpózba, amely kellően szigorú, de van olyan egyszerű, hogy akár félórán át tartani tudjam...

- b) A Trafó óriási, kulisszák nélküli terének bal hátsó traktusában állt a nyílásával lefelé fordított olajoshordó, némileg bizonytalan állványon; a hajlékony bádogfelület, amin állok, csaknem két méter magasán a talajtól. Tűsarkú cipőben (életemben akkor viseltem először színpadon ilyesmit, az életben amúgy szinte soha); és egy szál testszínű bikiniben, ami a meztelenséget, annak csillogása, valamint a testemre, cipőmre kent csillámpor pedig a kegytárgyszerűséget sugallta. Hajam Horváth kívánságára félig kibontva a vadságot, félig magasra feltűzve: a fenséget közvetítendő. Az idő tényezője végtelenül relatívvá vált, mert bár jegyezte azt zenei partitúra,

amelyre a többiek mindez idő alatt folyamatosan és sűrűn táncoltak, de egyfelől az élő zene és a közbevetett cselekvések az időtartamot rugalmassá alakították, másfelől ott fent a „talapzaton”, tekintetemet szigorúan elfordítva az eseményektől néha óráknak éreztem, néha viszont csodálkoztam (meghallva az adott zenei cezúrát), hogy vége.

- c) Életpályám csúcán: 3 szép gyermek boldog anyjaként, szakmai elismertségben, mint sikeres tanár, szakíró, szaktekintély, - ért ez a szokatlan felkérés. Épp egy éve, hogy szintén Horváth Csabának köszönhetően oly sok év kihagyás után visszatértem a színpadra, mint táncművész. Akkor, 2006 elején még az volt a kérdés: fogom-e győzni, meg tudok-e felelni a technikai kihívásoknak a többi táncosnál 20-25 évvel idősebb testtel? Akkor, az „*Echo*” produkció során kiderült, hogy igen, gond nélkül. Itt az újabb kérdés, hogyan tudom kezelni a kétféle életet: a „fiatal táncosét”, és a felelős anyáét és szaktekintélyét. De a képet terhelve: ebben a kritikus életkorban, annyi év után ismét egy reménytelen szerelem is a képbe lépett, melynek megtapasztalása ugyan csodával volt határos, megélésének lehetősége életrajzi helyzetemnél fogva enyhén szólva is kétséges, de mindenképp veszélyforrás. Ez a feszültségig telített energiamező szolgált a szerep megformálásának háttéréül.
- d) A többi táncos és köztem – alapkonceptió szerint – közvetlen, testi érintkezésre egyáltalán nem került sor. A darab során érintették (vitték, ütötték, leterítették, stb) a hordómat, de hozzám senki nem ért. Tekintet fókusza is csak engem ért, én nem viszonzozhattam, sőt kimondottan kerülnöm kellett a szemkontaktust. Ezzel az egy helyben állással kezdődött a mű, ekkor még a táncosok egyáltalán nem vettek rólam tudomást, kivéve a szekvencia utolsó pár percét. Azt, hogy mi történik a színen, nemigen érzékelhettem, de természetesen az aktuálisan elhangzó zenéhez tudtam rendelni a próbákon látott mozgásjeleneteket. (Sajnos sosem kérdeztem meg a táncosokat, hogy számukra mit jelentett az én – ilyen módon való – jelenlétem a darab során, pedig ez nagyon lényeges információ lenne jelen írásomhoz!) A nézők végképp kikerültek fókuszomból, de a csaknem meztelen kitettségben automatikusan „éreztem” a tekinteteket, ez stimulálta a „helyes” tartást, és főként a kitartást.

A legfontosabb ügyelendő az egyensúly megtartása volt: a hordó bizonytalan, a mozdulatlanság pedig részegítő, a magasság elbizonytalanító. Ehhez azt a módszert választottam, hogy a fekete falon, melyet meredten nézmem kellett, találtam valami kopás-

szerűt, és ebbe „kapaszkodtam” szememmel mindvégig. Fontos volt, hogy ez a pont ne legyen túl magasan, mert akkor hanyatt estem volna, de túl mélyen se, mert ott már az utcalámpák vakítottak, egyenest a szemembe. Testközpontom tartására ügyeltem erősen, kontrollálva a nyugodt légzést (mely távolról alig érzékelhető). Nem fáztam, nem volt melegem, nem éreztem semmi fájdalmat, különösen, mivel még a próbák során megtaláltam egy viszonylag tartható testhelyzetet. A nézettség, a kitettség stimulusa tartotta életben az állapotot, melynek látványát kívülről inkább a porcelán-figura jelleg dominálta, mint folyamatos erődemonstráció. Közben alakult ki bennem az az érzés (tehát nem előzetes szándék, hanem a fizikai állapot következményeként!), hogy testem létezése ott hidegséget, idegenséget, vagy éppen burkolt vágyakozást, szenvedélyt / szenvedést árulhatott el. (Nehéz volt a belső élményt később a DVD felvétel nyújtotta benyomással összehasonlítani, mert az csak olyan távolságból láttat engem, ahonnan inkább csak egy porcelánszobor képét nyújtom.) Néhány nézői reflexiót azért kaptam: ők azt az izgalmat érezték, hogy vajon mikor mozdulok meg, meddig tart ez a „*készenléti állapot*” – bár ők ismerősök voltak, akik tudták, hogy engem nyilvánvalóan nem fog a koreográfus egy teljes darab erejéig „biodíszletként” otthagyni...

9.4. Honvágy duett

2013. február 6.

Koreográfus: Gergye Krisztián és Lőrinc Katalin (2011-13); rendező: Gergye Krisztián;
zeneszerző: Górecki (1976)

5. kép



- a) A ciklust a közelmúlt „kultúrtörténete” provokálta ki. Támogatási késedelmek miatt a Gergye Krisztián társulat működése hónapokra lenullázódott, a fellépések teljesítése csak redukált üzemmódban volt lehetséges. A 2012/13 évadban tehát az eredetileg a *Passió Reversible* című előadásnak a kőszegi zsinagóga udvarán bemutatott kettősével (annak különféle adaptációival) turnéztunk, a jelen munkában elemzésre kiválasztott részek (és a DVD illusztráció) a zalaegerszegi, 2013. február 6-i változat tanúsága.

A kettős két alkotói szándék / gondolat / érzés réteget hordoz egyidejűleg: egy társadalmi és egy egyéni. Haza és egyén viszonyát (konkrétan az aktuális kultúrpolitikai helyzet fényében, de általánosságban is), valamint két, egymástól a lehető legszélsőségesebb okokból és módokon függő emberét.

Szerepem szerint Gergye Krisztián alakjához viszonyuló „jelenés” vagyok: személy(eke)t és allegóriá(ka)t „jelentek” a duett sorozatban. Az anyáét, aki életet

lehel belé és húzza-vonszolja, ha kell, - s akit ő húz-vonszol, életben tartani próbálva, mikor már csak azt lehet. Akit imád, gyűlöl, akinek a hiányát nem viseli, de akit bánt; - és végeredményben lehet ez akármilyen társ, egy szerető, egy szerelem: bárki, akivel kölcsönös függési viszony alakulhat ki. Allegóriaként az otthon, a biztonságérzet, aztán meg épp az elesettség, a meghurcoltatás, a kiszolgáltatottság, vagy megtörhetetlenség megtestesítője is.

Kettősünk közös fizikai nyelvezete leginkább a *kontakt improvizáció* elvén alakult ki: az érintések, tolások, húzások, dobások, emelések mind testeink egymásra hatásának dinamikájából születnek meg ott és akkor a színen. Szóló részem technikája vegyes: a klasszikus balett, a Graham technika, az izolációk, a „*fall and recovery*” Limón-alapú elve és lendülete, valamint hétköznapi gesztusok (járás, futás, tárgyak kezelése, arc- és kézjáték) mind megtalálhatók benne.

- b) A darabot a legkülönb terekben előadtuk már. Az első változat a romos kőszegi zsinagóga udvarának csomagolópapírral lefedett kövén zajlott, a jelmez akkor egy fekete kezeslábas trikó volt, sárga övvel, piros melltartóval, fekete vászoncipővel. Ez megegyezett azzal a jelmezzel, melyet legelső kettősünk alatt viseltem, az *Adaptáció Tricolór*-ban, 2010-ben. A Merlin Színházban 2012 áprilisában, a Tánc Világnapja alkalmából rendezett „Táncmaraton”-on ugyanebben a jelmezben, de üres, sötét színpadon, egyetlen mikrofonállvánnyal adtunk elő kb. 10 percnyi részletet. Az önállósított, *Honvág*y címet viselő (mintegy 40-50 perces) duett bemutatója egy bécsi színházban volt 2012. novemberében, (G. K. szövegkíséretével), már abban a fekete vállpántos, szoknyás ruhában, mely a későbbi előadásokon, Egerben és Zalaegerszegen megmaradt. Az egri előadás különlegessége a helyszín volt: a Földszint 2. nevű szobaszínház, gyakorlatilag egy polgári lakás parkettás nagyszobája...

A zalaegerszegi előadás terét a Hevesi Sándor Színház emeleti aulája adta: a nézőtéri közösségi helyiség falain és oszlopain egy aktuális fotókiállítás képei, amúgy függönyös ablakok, - első benyomásra nagyon távol attól a hangulattól, mely ezt a produkciót jellemzi. A piros szőnyegpadlón végigfektetett fekete balettszőnyeg-sáv elsősorban jelképes: a „pástot” jelöli ki: itt zajlik az előadás, a nézők körülállják, mindenholnan szemlélhetik, valójában nem tudhattuk előre, hogyan fognak a térben

elhelyezkedni, nem is kaptak erre senkitől semmilyen útmutatást. (Az előadás egy pontján azonban G. K. készakarva összetereli, sőt behozza őket a szőnyegre.) A kellék egy mikrofon, valamint egy szál virág, de Krisztián egy levetett ruhadarabja is azzá lesz egy váratlan pillanatban. Itt is lemegy Henrik Górecki híres III. szimfóniájának teljes I. tétele (26 perc) hangfelvételtől, ahogyan az első változatban. Ehhez társulnak még a Gergye által írt és felolvasott szövegek, az adott alkalomtól függő terjedelemben. A zenei mennyiség adott, az azon belüli váltások viszont mindig más és más dramaturgiai pontokra esnek: attól függ, hol tartunk épp közös belső történetünkben, amely változó, hiszen improvizálunk. Az eredeti szöveg egy 15. századi ima, melyben egy anya halott fiát siratja. A zalaegerszegi előadáson ez a tematika még erősebb jelentést kap, mivel a színházban repertoárra került egy színdarab, melyben ez a zene egy adott ponton konkrét témája miatt megszólal... Az előadásunkat megelőző lejárópróbán mindössze megmutattuk a technikusoknak, milyen jelre kell elindítania a zenét. Egymással csak annyit beszéltünk meg, hogy milyen pályákat járhatunk be, ezen kívül a darabindítás dramaturgiáját, valamint a befejezés lehetséges formáit.

- c) Sokrétű szakmai tevékenység és maximális elfoglaltság mellett dolgoztam Gergye Krisztiánnal, gyakorlatilag passzióból. Erre az előadásra rendkívül szomorú állapotban utaztam: egy engem nagyon megviselő magánéleti történet kellős közepét éltem akkor. Az előadás legizálóbb pontja számomra az volt, amikor a sirató dal legfájdalmasabb hangjai közepette – két oszlop között mintegy „elbújva” – hangos zokogásra fakadtam, kezemben a „fiam” levetett ruhadarabjával. Szándékolatlan volt a sírás, utólag kicsit meg is szeppentem, hogy ilyesmi megeshet velem színpadon. Mindenek ellenére fizikai erőm teljében voltam, sem fáradtság, sem gyengeség, sem letörtség nem jellemzett (mindezt pedig előmozdíthatta volna a tény, hogy aznap utaztunk le hózáporban személykocsival, s azonnal a színházban el kellett kezdeni a szerelést, berendezkedést). Az előadáshoz közeledve teljességgel át tudtam magam adni az ott és akkor követelményeinek, és megfelekedni minden másról: nem csak a problémákról, de aktuálisan sürgető elintézendőkről, egyebekről is. Ugyanakkor izgalommal töltött el – mindkettőnk -, hogy néhány nagyon régen nem látott (színész, táncos, rendező és újságíró) ismerős is megjelent az előadáson (némelyikükről tudtunk előzetesen), és ez külön stimulust jelentett.

d) Az egymásra hangolódás Krisztiánnal mindig csodával határos. Az ő testalkata, testsúlya nagyon eltér az enyémtől, ilyen „erőviszonyok” között az egészen váratlan mozgásreakciók bizony életveszélyesek is lehetnek. Mégsem történt soha egyetlen baleset sem: se megbillenés, sem elejtés (néha szó szerint hajigál engem a színpadon). Szinte minden testi kontaktus anélkül zajlik, hogy néznénk egymást, vagyis: szintiszta érzékelés és ritmika az egész... A nézők eleinte nem ott helyezkedtek el, ahol vártuk (azt reméltük, a balett-szőnyeget állják majd körül, de ehelyett kihúzódtak a falak, oszlopok mentén oldalra – ami persze természetes nézői viselkedés). Pedig előzetesen a falak mentén képzeltem el bejöveteletem a térbe: ez így nem volt megvalósítható, s ezt már csak akkor láthattam, amikor beléptem.... Krisztián azután több ponton tettel, vagy verbálisan is közelebb vonta őket. A DVD felvételen jól látható a nézők reakciója is: bár végig kellett állniuk a produkciót, nagy részük rezzenéstelen figyelemmel tette azt végig, és nem vonakodtak a fizikai közeledéstől sem. Én legtöbbször nem is láttam őket, (mint említettem, játék közben nem fókuszálok a nézőkre), kivéve az olyan szituációt, amikor teljesen közéjük kerültem. Amikor - az ominózus sírást megelőzően – Krisztián eltűnt a közelemből, kezemben maradt a felsőruhája, a szorongatottság nagyon erős kölcsönhatást jelentett köztem s az ott, immár a játéktérben szorosan köröttem álló nézők között. Csupán utólag, a videó felvételtől láttam meg, hogyan kerültek olyan szorosan a közelembe: Krisztián gyakorlatilag odarángatta őket, anélkül, hogy láttam volna...

9.5. „Midnisszázs” improvizáció: Tranzit Art Café

2012. október 18., Tranzit Art Café, Budapest

„Koreográfus”/előadó: Lőrinc Katalin; zene („szerző” / előadó): Lőrinszky Attila



6.kép

- a) A „megrendelés” egy fotókiállítás „midnisszázs”-ára szólt. A kifejezést maga a kiállító, Kincses Gyula „ötlötte”: ugyanis technikai okokból nem szerveződött a kiállításához sem „vernisszázs”, sem „finisszázs”. Mivel a kifüggesztett képek egyikén szerepeltem (a „Jövőtánc” sorozatban első fellépésemet, 2011. júniusában, a Jedermann Kávézóban fotózta Kincses); valamint Lőrinszky Attila nagybőgőst korábbról jól ismerte: a Jövőtánc mintájára szeretett volna kiállításának közegében egy 10-15 perces improvizációs eseményt.

Elvben tehát az eszmei alap egy képi környezet és egy társasági helyzet, minden más ránc, az alkotó/előadó művészekre bízva, akik számára az esemény semleges, de alapvetően örömteli, tematikailag elsősorban a játékos jelleg kínálkozott. Ezt a tematikát azonban 3 nappal az esemény előtt egy hír radikálisan átalakította. A kiállító művész édesanyja meghalt, viszont az eseményt mégsem szerette volna lemondani. Az új kontextus újabb kihívás elé állított, mert amellet, hogy az önfeledt játszadozás tervét mindenképpen visszafogta, nem tudhattam, hogy majd az adott pillanatban ez a tény mennyiben fogja befolyásolni a produkciót.

Ami az előzetes technikai/stilisztikai matériát illeti: sem Attila, sem én nem készültünk előzetes anyagokkal, - ráadásul azelőtt sosem dolgoztunk együtt: nem tudhattam, milyen zenére számíthatok majd. Pár nappal a rendezvény előtt a helyszínen találkoztunk, beszélgettünk. A midnisszázs kezdése előtt pedig „kitaláltuk”, mivel indítunk, és mi lesz a jel a befejezésre.

- b) Helyszín: a volt lágymányosi autóbusz pályaudvar csupa-üveg várójából kialakított, „retró” hangulatú presszó, sűrűn tele asztalokkal, nehézkes bőr ülőbútorokkal, sőt (gyerek-barát vendéglátóhelyről lévén szó) még egy óriási járóka köré kialakított gyerek-„dühöngő” is nehezítette a terepet. Az asztaloknál aznap este részben a véletlenül épp akkor ott tartózkodó vendégek, részben az eseményre elhívott barátok, ismerősök. Az általános presszó-zaj azonban a szervező/kiállító néhány csendes bevezető mondata közben némileg csökken. A zenész a bárpult mellett áll hangszerével: megbeszélésünk alapján ő indítja el a „történet”. Jelmezem: eredetileg piros trikóban szerettem volna játszani, összhangban a bútorzat piros („NDK-jellegű”) műbőr kárpitjaival, de a megváltozott körülmények miatt semleges színt választottam, valamint egy indiai kendőt. Úgy terveztem a kezdéskor, hogy azzal takarom be a fejemet az elején, lassan bontva magam ki belőle, aztán majd hozza magával a dolog, hogy még mi történjék a kendővel menet közben. Kicsit, mintha a számomra ismeretlen elhunyt személy jelképe lenne: éppúgy nem tudhatom, hogyan „viselkedik” majd a tánc során, mint ahogyan nem tudhatom, hogyan élt és hogyan halt meg a személy, akinek a táncomat dedikálom. Díszletnek, kelléknek ott volt a teljes berendezés: asztalok (telve poharakkal, edényekkel persze), székek (szinte mindegyiken ültek); növénycserepek, felszolgáló pult, járóka, ajtók..., a pincérek fel-alá járkálása pedig mozgó díszletként gazdagította a lehetőségeket.
- c) Bár az eseményt az imént tárgyalt „Honvág” bemutatója megelőzte, a zalaegerszegi előadás viszont néhány hónappal ez után zajlott, mindenesetre ugyanabban az életrajzi kontextusban: azonos szakmai/társadalmi, valamint családi helyzetben. Apróbb traumák tarkították ugyan a hétköznapiakat, de alapvetően pozitív, és a zalaegerszegi Honvágéhoz képest sokkal pihentebb állapotú, de mindenképp valamivel nyugodtabb szakasról beszélhetünk, melyet csak erősített a rendkívül enyhe, napsütötte őszi szépsége.
- d) Előadó társamtól, a zeneművésztől elég távol, de mindenesetre végig úgy helyezkedtem el, hogy sosem néztem őt, tehát *vele, személyével* nem, csak *a zenéjével* alakítottam ki a „személyközi” kapcsolatot. Az esemény közben folyamatosan változott a „vezetés”: ki kire mozdul: ő követi-e épp az akcióimat, vagy én kapaszkodom bele a tőle hallott motívumba, dinamikába. Izgalmas játék volt ez,

hiszen sosem próbáltuk azelőtt. Kettősünk alatt folyamatosan bár, de váltakozó erővel és váltakozó irányban hatottunk egymásra, erőltetett szándék nélkül.

Rajta kívül azonban a nézőket is *érezkelnem kellett*, mint a „darabban” jelenlévő játzókat, hiszen közöttük jöttem-mentem, folyamatosan benne voltak az én mozgásteremben, nem volt egyetlen szabad négyzetméter az egész helyiségben, ahol ne lett volna rajtam kívül még valaki, - különös tekintettel a folyamatosan jövő-menő pincérekre. Mindazonáltal vigyáztam arra, hogy senkivel ne kerüljek konkrét viszonyba, nem volt bennem semmi késztetés a nézőt a játékba bevonó, aktivizáló viselkedésre: alapvetően magányosnak éreztem/gondoltam ezt a táncoló alakot. Arcokat nem is láttam, - kerültem a szemkontaktust bárkivel – mintha valami sűrű erdőben kellene átvágnom magam, eljutni valahova: így „alakult át” a presszó vendégsége az én díszlet / kellék arzenálommá...

Valami szomorú/izgatott érzelmi állapot jellemzett a kezdés előtt. A szokásos izgalom mellé a gyász, az ismeretlenségek, valami még meg nem tapasztaltnak a sejtése. Az eredetileg játékosnak tervezett indítást, mely szerint egy virágcserepbe álltam volna, s onnan „majomkodtam” volna magam be a térbe, megváltoztattam. Egy elfordított bőrkanapé támláján keresztül terveztem bekúszni a látótérbe, s már bekészültem volna, mikor az ehhez szükséges helyet épp abban a pillanatban elfoglalta egy gyanútlan vendég: odatámaszkodott... Így azonnal borult az a kevés tervezettség is, ami volt... Türelmetlenségemet segített visszafogni az arcomat teljesen eltakaró védelem: a szinte fájdalmasan rászorított kendő. (Nem tudtam, hogy csak az arcom van takarva, akár a bújócskázó gyermek, aki azt hiszi, mindene takarva; - ezt utólag a DVD-n láttam.) Gondolataim közül a formára vonatkozóakra emlékszem csak az elejéről. Arra gondoltam például: fogalmam sincs, hogyan néz ki ez a betakart fej: milyen a forma és mennyire fed, miközben fél kézzel szorítom a csúszkáló nylon kendőt, és másik kézzel a térben való haladást/kapaszkodást/egyensúlyozást kell megoldanom. Azután: fogalmam sincs, hogyan nézhet ki ez a csúszás-mászás egy kanapé tetején-oldalán (a vendég elhúzódott, mikor látta, hogy „eseménybe” helyezkedett). Lehet érdekes, de lehet nevetséges is. Egy idő után azt is megéreztem, hogy a kendő (a „kellék”) nem tematizálhatja az egész számot. Segített az, hogy újabb „díszlet” akadt utamba: egy asztalra kellett felmásznom a tovahaladáshoz. Azon véletlenül csak egy pár apróság volt (sótartó, hamutál), melyet egy jót akaró vendég gyorsan és diszkrétan elkapkodott róla, (kicsit bántam, mert tudtam volna ezzel játszani, tehát a tárgyak kerülgetésével), ám segítségemre sietett a tény, hogy az asztal iszonyatosan billegett, újabb izgalmat és figyelmi fókusz

teremtve. Ekkor történt az első igazi erős összjáték köztem és L. A. között: az asztal remegtetése és az ő drámai fokozása esetén már nem is tudom, melyikünk generálta melyiket... Innen már nagyon adta magát, hogy tudok a zenére is figyelni a számtalan tárgyi tényező között. Az „asztaltáncot” követően éreztem, haladni kéne a térben, futni valahova: mindenütt akadály; az italos pult felé volt a legszabadabb a tér (de éreztem: nem szabad színházzá tenni az akciót, márpedig a bevilágított pultra, a poharak közé felkapaszkodni túl konkrét lett volna), a dolog azonnal – önironikusan – feladni valónak tűnt... Innen egyetlen menekülés adódott: konzekvensen elindulni az ellenkező irányba, bármennyire is akadályoznak közben: járkáló pincérek vagy vendégek, netán asztalok, vagy bármi. Ekkor tehát új fókusz: a távolodás iránya felé kinyúló mozdulatok adták magukat, s a kendő valahol el is maradt. A menekülés útja egy üvegfal felé vezetett, de ott a járóka állt útba, s egyben kínálta magát mászó eszközként. Mint a legtöbb esetben, melyet nem próbálhat ki az ember előzetesen, két ellentétes erő hatott: az egyik a rizikó vonzása: a ki nem próbált „kunszt” bevállalása (pl: fejest ugrani bele), másik a racionális kontroll: inkább kevésbé érdekes, de ép bőrrel megúszható legyen a mutatvány... A kettő közt lavírozva tehát nem különlegesen érdekes, de az addigi mozdulatoknál lendületesebb, szélesebb, erőteljesebb lett a repertoár, hiszen kikerültem az asztalok közül, a „dühöngő” rész pedig néptelen volt. De innen már nem volt visszaút, és a figurámnak, aki épp voltam, menekülés-vágya egyre erősödött, az iránynak határozottan „elfelé” kellett alakulnia, és mivel a mozgásteret itt már bővíteni, fokozni nem lehetett, egyetlen megoldás a teljes megszüntetés volt: egyszer csak lenyugodva, kilassítva, lábujjhegyen kiegyensúlyoztam az ajtón a budapesti éjszakába. (Amikor előzetesen ezt a befejezést megbeszéltük L. A-val, tehát, hogy ő is abbahagyja a játékot, ha én kimegyek, még fogalmam sem volt, hogy milyen úton-módon, milyen *tartalommal* jutok majd el eddig az aktusig.)

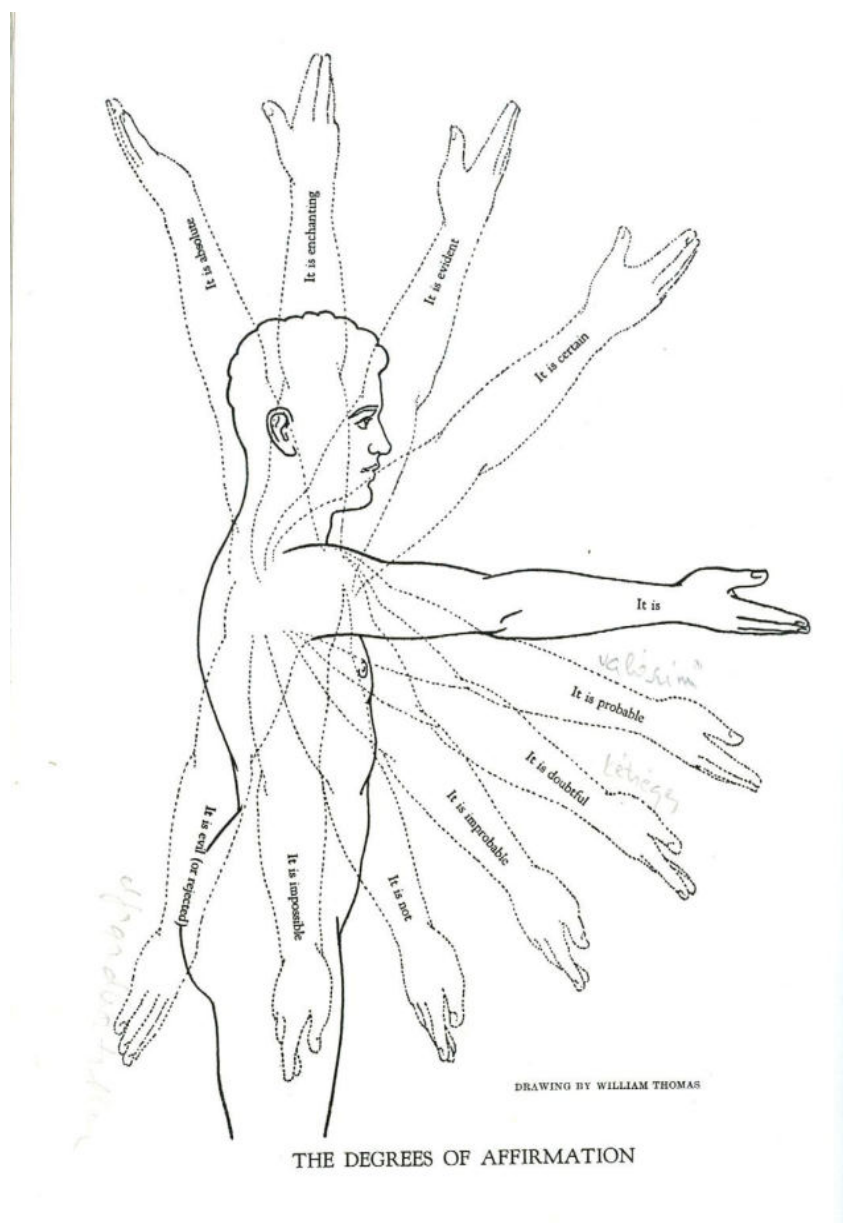
Az eseményről készült DVD utólagos megtekintése alapján: a kezdéskor visszafogottabb és határozatlanabb benyomást nyújtottam, mint gondoltam. Igaz, a felvételen nem látható a „helyfoglalós” malőr, (a zenészre fókuszált az operatőr, aki nem ismerhette a forgatókönyvet), de mikor már látszom, az külső szemmel olyan, mintha „csak úgy, magamnak” csinálnám az egészet, mintegy motyogva. Azt is most vettem észre: a zene a kezdettől olyan erős érzelmi szintet ütött meg, ami valahogy mégiscsak „piszkált”, „idegesített”: sokkal erősebben hajsolt, mint ahogy ott annak tudatában lettem volna. Ennek nyilván az volt az oka, hogy olyan mértékben kellett a tér és a helyzet adta kihívásoknak ott azonnal megfelelni, hogy az teljesen felülírta a zenére történő testi reakcióm tudatosítását.

Érdekes volt kívülről követni, hogyan alakult át az alattam váratlanul megbillenő asztal miatti egyensúlymentő reflexem valódi érzélemmé (félelem); hogyan érzékelte ezt a zenész azonnal, és erősített rá úgy, hogy az még fokozódhasson.

Arra is csak a DVD-n utólag látva emlékeztem vissza, hogy a gyerek-részlegben leborult az üvegfalnak támasztott matrac, mert a lábam hozzáért, és egy pillanatra megfordult bennem, hogy azt, mint eszközt, valami szokatlan/váratlan, virtuóz módon is „be lehetne használni”, de ezt az „ingert” azonnal felülírta a helyzet: egyszerűen *tartalmilag* nem következett a pillanatból. Formai játékosságnak ott már nem volt helye, ahol egy éjjeli rovar kereste az üvegfalon át a szabadulás perspektíváját.

És még valami. Utólag és kívülről érzékelek valami szégyent, ami végighúzódik az egészen. Mintha szégyen lett volna a menekülés, sőt – és ez a legérdekesebb benyomás: mintha szégyen lenne a halál. (Milyen mélyen kellett ennek beépülnie, ha akkor végig nem voltam tudatában!)

9.6. A „Honvág”-duett másfél perces részletének mozdulatelemzési vázlata Delsarte elvei mentén.



7.kép

Az 5. fejezetben vázlatosan felidéztünk egy olyan mozdulatelemzési elvet, mely az idő távlatából tekintve is forradalminak számít a táncos mozdulat-értés terén (5.5.1. **François Delsarte mozdulatelemzése, mint a modern tánc elvi alapvetése**); adekvátnak tűnik a munka eme pontján kísérletet tenni e módszer alkalmazására. Ott Shawn közvetítésével idéztük Delsarte elveit, miszerint minden szellemi megnyilvánul egy mozdulatban, és minden mozdulat szellemi közvetít, „értelme van”. (Shawn 1963; 22.) Említést kapott, hogy Delsarte alapelvei azért olyan izgalmasak számunka a mozgás elemzése szempontjából, mert messze túllépik a szokásos arc-kéz gesztuskódokat, a teljes testet vizsgálják, a végtagok elkülönülő

részeit és azok mozdulatainak jelentését, a térirányok használatának kommunikációs tartalmait.

Az általam a 9.4. fejezet részben elemzett előadás videó felvételének adott részletét (mely a 26 perces előadás 01.26 percétől 03.02 percig tart), sokszor egymás után, folyamatosan meg-megállítva játszottam le magamnak, elkészítve közben jegyzeteimet: a Delsarte-fejezetben felsoroltakból alkalmazva itt a látott pillanatokra érvényes elveket. Ez utólag különleges eredménnyel járt számomra is: összevetettem saját, már regisztrált „tartalmaimat” azokkal a jelentésmezőkkel, melyek a Delsarte-elvek alapján akkori, improvizált mozgásomra jellemzők voltak.

Jelen értelmezés utólag, csaknem egy évvel az elemzett előadás után készült. A tánc előtt és közben semmilyen szinten nem fogalmazódott meg az előadóban (jelen esetben tehát bennem) olyan jelentés-képzés, amelyet alább olvashatunk, s mégis: az összképet nézőként szemlélve: teljesen hitelesnek értékelhető!

A „Honvág” alapvetően kettős, és kizárólag az elején táncolok egyedül (a későbbi részletek során csak átmenetiek és véletlenszerűek eltávolodásaink), mégis megoldhatóbbnak tűnt az egyetlen test mozdulatainak követése, mint a két test szimultán mozdulataié...

A duett a zene halk, alig értelmezhető morajlásával indul, még egyik táncos sem lépett be a színre: a zalaegerszegi színház emeleti aulájának szőnyegpástjára. Amikor az öltözőnek kinevezett irodahelyiségből már értelmezhető lesz számomra a „színtéren” felhangzó zene, akkor belépek, s csak ekkor szembesülök a helyzettel: hogyan helyezkednek el spontán a nézők a szőnyeg viszonylatában.

Mintha nagyon keresnék valamit /valakit, elindulok a nézők között, köztük, mögöttük, kicsit terelve is őket ezzel. Pár másodperc múlva elindul a Gergye Krisztián által takarásból, mikrofonba mondott szöveg. Ekkor lépek a szőnyegre, és kezdek egy szóló táncba. Elemzésre a pár másodperccel ezután kezdődő részletet választottam ki.

Hanganyag: a szöveg és a zene, de mindkét materiából csak annyit hagyok a mozdulataimra hatni, amennyi elkerülhetetlen: nem cél ezekre a táncom alapjaként vagy kísérőjeként támaszkodni.

01.26: Háttal, fejet lehajtva indul a mozdulat:

- a **nézőnek háttal** helyezkedés: az egyéntől elvonatkoztatott, egyetemes érzelmek kifejezésének terepe; (- az **arc** az adott személyre vonatkozó érzéseket árulja el. A **hát** univerzálisan, az egész **emberiségre vonatkozó** szenvedést, a mindenből áradót árulja el.)

01.30: hátradőlésből a föld felé ereszkedés, háttal

- *a felsőtörzs és a felső végtagok az emberi test **emocionális jelzői** (az első 30 másodpercben nincs is lábmozgás, tehát kizárólag az emocionális erő érvényesült)*
- *a nézőnek **háttal** végzett mozdulatban **több az erős** kifejezési lehetőség;*
- *hátra, **testünk mögé** irányuló mozdulat: az ismeretlen felé tart: bizonytalan, félelemmel, tudatalattival hozható összefüggésbe;*

01.36: finom előrehajlás, karok lassan, puhán fel, párhuzamos mozdulattal a fej fölé

- ***előre irányuló** mozdulataink **vitálisak**, bizakodók: hisz az előttünk levő tér látható számunkra;*
- ***emelkedő** mozdulat: **pozitív** energia*
- ***párhuzamos** mozdulat: **harmónia***

01.40: újabb hajlással kifordulás a nézők felé, vállból nagy, puha, immár asszimetrikus mozdulat a kinyújtott karokkal

- *a néző felé **kifelé** fordulás: **pozitív nyitás**, **arc megmutatása: személyesség nyitása***
- ***vállzület a szenvedély „hőmérője”**: az innen végzett nagy, heves mozdulatok tehát a szenvedély mozdulatai (ez később is jellemző a mozgásomra az elemzett rész alatt és más részleteknél is)*

01.53: a fej teljesen lefelé indul el, olyan mély a hajlás; karok is lefelé indulnak

- ***lefelé** irányuló mozgás: **negatív irány**, **megadás***

01.58: nagyon nagy, elnyúló karmozdulatokkal visszaemelkedve széles, mély lépéssel előbb oldalazva, majd irányba fordulva, további nagy karvezetésekkel/lendítésekkel elindulok a szőnyegen, annak másik vége felé

- **haladás-irányok** alapján: a nézők **felé** és **tőlük el**: pozitív, **szenvedélyes**; **oldalazó** irányban: akaratosságot, **elszántságot jelző**. Itt a nézők a szőnyeg hosszában két oldalt, valamint a végeinél is álltak, tehát mindkét irányjelentés egyaránt érvényesült;

- itt történik az **első** nagyobb lábmozdulat: az **alsótörzs és alsó végtagok** a test **fizikai/vitális**, **excentrikus** jelzői

- **combbal** végzett széles, erős mozdulatok: a **felső lábszár** a **fizikális/vitális** része a lábnak: ezekkel végzett mozdulatok vitalitást, erőt mutatnak

- **könyökből** lazán hajlítottak a karok (a **könyök** „**hőmérője**” az **akarat** hőmérője), **csukló** mozdulat szinte nincs (a **csukló** ízület az **életerő** „**hőmérője**”), tehát továbbra is **elsősorban** a lelki, emocionális, de szabad, erőlködés nélküli a karmozgás „**hője**”;

- **összhatás** tehát túlnyomóan: **vitalitás**

02.00: az **első**, (spirális energiával indított) fordulat (majd 02.04, futással utánakötve még egy, végén térirányváltással): nagyobb helyváltoztatások, láblendítések is beindulnak

- **körkörös** mozdulat: **kellemes** érzetet nyújt (a szögletessel szemben, míg a **spirális: misztikus**)

- az **erőteljes** helyváltoztatások, láblendítések: az **alsó** törzs és alsó végtagok átveszik a dominanciát: a mozgás **fizikai/vitális** és **excentrikus** lesz ezáltal, az emocionálisról ide áttevődött a hangsúly;

- **magasabb láblendítés csípőízületből**: **szenvedély** („**hőmérők**”: mint a **felső** végtagok esetében: a **felső** a **szenvedély**, a **középső**: **térd**, az **akarati**, **boka** az **életerő**)

02.06-02.18: az **első** magasabb, és térben is haladó ugrások, térirányváltásokkal, fordulatok közbeiktatásával

- a **térben felfelé** törő mozdulat (ugrás): a **föl-le** irány a térben az **intellektualitás** jelzője;

- **oldalazó** futások: **akarat-szerű** megnyilvánulás

- a **lábak kifelé** fordítása **csípőízületből** (térd oldalra irányul): **akarat-jelző** (alsó végtag ízületi hőmérők, mint **felső** végtagéi: **csípő** ízület: **szenvedély**)

- egyre sűrűbb ugrások-futások, tehát a **bokaízület**, a **vitalitás** „hőmérője” egyre lényegesebb;

- sűrűsödő **lábfőmunka**: a lábfej a láb **mentális** része (az alsó lábszár az emocionális, a comb – mint említettük - a vitális); de, a **lábfejen belül a boka a fizikális** (visszafeszített lábfej: virulens **életerőt**, testiséget mutat), a **rüsz** az **emocionális** (amikor egy-egy lábemeléskor tehát lefelé hajlít a lábfej, az emocionálisan lágyítja a mozdulatot).

- irányváltáskor elnyúlás a **testből kifelé**, az energia felfüggesztése, továbbküldése a testen túlra; a testközpontról **kifelé áramló** mozgás pozitív jelű; valamint az **erő kifejezése**.

02.18-02.30: az első ellentétes irányú mozdulatok (karok előre löknek, test központról visszahököl), hátrafelé haladó futással; valamint előrefutással és átugrásokkal

- az **ellentétes energiájú mozdulatok** (oppozíció) az **erőkifejtés forrása**, az **erő kifejezésének módja**;

- **háttal futás**: az ismeretlen, a rizikó, a tudatalatti megnyilvánulása

- vállízületből nagy, **párhuzamos és szukszesszív karkörök**: **szenvedély**, de ugyanakkor **harmonikus** **erőkifejtés** és **emóció** jelzői;

- az **irányváltások** miatt: növekvően izgatott **változtatások a pozitív-negatív** (előttem-mögöttem) **érzetek között** (háttérben a zene erősödik)

02.34-től: lassuló, tisztuló mozdulatok: elnyújtott lépések nyugodtabb lábemelésekkel, lassabb karvitellel

- karok végig: **testközpontról elfelé** irányuló, széles mozdulatok: **erő birtoklása**

- több erős, nyugodt **lábemelés**: **pozitív** irány, **erőbirtoklás**, törzs alig mozdul el: nem uralja el a mozgást az emóció;

02.43: egy erős hátrahajlás-kifordulással irányt és dinamikát vált a tánc

- a **törzs újabb erőteljes megmozdítása** az **emóció hatalomátvételét** jelzi, nézőktől elfordulás, a **szenvedély irányt vált**

02.45-02.53: sűrűsödő, klasszicizálódó ugrások:

- *karok lazán* lendülnek, könyök a testtől gyakran **kifelé** fordítva: az **akarat** jelenlétét és erejét jelzi (a befelé forduló könyök az akarat hiányát), a lábak esetében hasonlóképp: a térdek kifelé fordítása (a **balett technikának megfelelően**, és itt ebben a szekvenciában balett alapú ugrások és forgások is megjelennek) úgyszintén az akarat, akarás jelzője;

02.53: hátráló járás, sok nagy és gyors karlendítéssel: vállak, könyökök egyaránt minden irányban bemozdulnak:

- *karmozdulatok: szenvedély, akarat, miközben hátrafelé haladó hosszú és mély lépések egyaránt a szenvedély és az ismeretlennel szembeni vakmerőség, a tudatalatti vonzása: az arc is megjelenik: a fókusz határozottan egy pontra: kijelöli a mozgás fő irányát (itt megjelenik ekkor Gergye Krisztián, és „élőben” mondja tovább a szöveget)*

03.01-03.02.: egy magas láblendítés (balett szakkifejezéssel: „*developpé à la second*”), majd a felsőtest és karok leejtése előre

- *még egy utolsó pozitív gesztus a jobb láb feldobásával (a **diagonálisan felfelé irányuló** végtag jelentése: egyértelmű, **biztos, elragadtatott**), -*

- *amiből azonnal a test és a karok **előre ejtése**: intellektuális (föl-le) mozdulat a **megadás, feladás** irányában (lefelé), a karok vállból megadóan (szenvedély csökkenés) a föld felé, **párhuzamos** mozdulattal (**harmónia**).*

Ha valamilyen érzelmi grafikonnal, vagy görbével próbálkoznánk, a megtekintett másfél perc valami effélét adna ki: félelem -> pozitív vitalitás -> félelem -> elszántság -> vitalitás -> akarat, szenvedély -> mentális erő -> pozitív és negatív pólusok váltakozása -> megnyugvás.

Utólag összevetve ezt úgy a videó nézőjeként, mint az előadóként megélt *tapasztalattal*: a lehetőségekhez mérten hiteles rajzát adja a történeteknek...

Körülbelül ez az a pont, ahova több oldalról megközelítve eljuthatunk: az alkotó/előadóként megélhető, a nézőként megélhető, valamint néhány objektív „mérő-ely” mentén elemzett előadói test szövegértelmezésében...

10. Összegzés

A munka során három irányból közelítettünk rá *a test által „írt és olvasható” szöveg értelmezésére.*

- 1.) a testről és a mozgásról minden olyan ismeret megszerzésével, mely egy ilyen irányú elemzés alapját képezheti;
- 2.) a saját alkotói/előadói élmény vizsgálata útján;
- 3.) a külső szemlélő, mint befogadó élményének vizsgálata útján, az élmény nézőjeként.

A fentiek alapján tehát alábbi konklúzió látszik kibontakozni:

Testem *kifejez engem* még mielőtt megmozdulnék, még mielőtt bármit is szándékoznék; és ez művészi megnyilvánulásaim során is érvényes.

Minden, ami foglalkoztat minket, (akár, mint alkotót/előadót), megnyilvánul a mozgulatainkban, akár szándékunktól függetlenül; és mozgulatainkban ugyanilyen primér módon kifejeződik saját lényünk, értelmünk, - adott életrajzi kontextusunk.

Abban az esetben, ha az alkotó megadott érzelmeket, gondolatokat célirányosan azzal a céllal szándékozik ábrázolni, hogy a befogadó ugyanazt „értse” alatta, amit ő, (lásd: Csipkerózsika szerelmes a hercegbe); az alapjában narratív kiindulópont, szavakban leírható mankó, a test-szöveg kísérete, tehát *nem* maga a test szövege. Azt csak a nyelven túli tartományokban kereshetjük, és verbálisan csak utólag tudjuk értelmezni (az alkotó/előadó éppúgy, mint a befogadó).

Ha azonban nem az *ábrázolási szándék*, akkor mi indítja el a táncmozdulatot, mi alakítja, „írja” a mozgás szövegét?

I.) Miből „íródik”?

Alapanyagként, anyagkészletként nélkülözhetetlen egy beépült technikai tudás, mozgulatanyag, rutin, tapasztalatok (akár az álomképződésnél, melynek már megélt élményképek szolgálnak anyagraktárként).

II.) Mi alakítja az alapanyagot?

Számos tényező vesz részt a „megíródásban”:

- személyiségjegyek, fizikai energetikai állapot,

- társadalmi normák (történelmi korszak, politikai berendezkedés);
- közvetlen elvárásoknak való megfelelés szándéka;
- előzetes alkotói szándék megléte (hogyan aztán mégis „önmagát írja majd” a mű, akár eltávolodva az eredeti szándékoktól.)

III.) *Hogyan születik meg a „test-szöveg”?*

Maga az alkotás pillanata tetten érhetetlen.

A saját alkotó/előadói élmény vizsgálata közben arra jutottam: a pillanatot nem tudom elkapni, „érteni”: minden rögzítési próbálkozásom már utólagos reflexió csupán: gondolat arról, ami történt. Emlékfoszlányok viszonyulásokról, - akár az álomban, ami nem rögzíthető ott és akkor, csak utólag idézhető fel, az is gyakran csak valami érzet, hangulat formájában.

Ami velem, mint táncossal a színpadon történik, az **egyfelől automatikus** (a „Miből íródik” kérdéskörből), **másfelől energiák rezonanciája** (a „Mi alakítja” kérdéskörből).

IV.) *”Olvasható”-e az energiák rezonanciája, mint szöveg?*

Igen, felébreszthető egy mélyebb, a mindennapi automatizmustól eltérő figyelem.

Ennek készsége a szöveg alapú kommunikáció, tehát az írásbeliség - mint társadalomszervező médium - elsődlegessége óta, de főként az elmúlt néhány száz év során elhanyagolódott.

Az *írott/beszélt szövegről* azt tartjuk, hogy azonos nyelven értők azonos jelentéssel kódolják, (miközben annak funkciója mentén ott is megglehetős eltérések lehetnek abban, ki hogyan értelmez egy írásművet). *Szöveg, szövet*, a latin „*textum*” szó mindkettőt jelenti, vagyis jelzi azt, hogy egykor természetesebb volt, hogy többféle anyagból lehet az, amit olvashatunk: melynek szövevénye számunkra „mond valamit”. A verbalitás azonban egyvalamiben mindenképp előtte jár a többi „szövetnek” (legyen az „textília”, festmény, zene, tánc, sőt, szavakból „szőtt” vers): **tényállást csak beszélt nyelven lehet közölni** (Plessner 1995; 228).

Napjainkban már nem létfenntartási szükséglet a pusztá mozdulat kódolása, tehát ilyen szándékú megfigyelése sem. Ezért ez a képességünk ma kihasználatlan, egyszersmind fejletlen is.

A néző tehát, ha táncmozdulatot lát, energiákkal „találja magát szembe”, és zavarja, ha nem tudja azokat „lefordítani”, verbalizálni: a megfogalmazhatatlanság nem illik bele a beszélt nyelv által kialakult fogalmi rendszerébe. Legfeljebb annyit tud erről megfogalmazni, hogy „érez” valamit. De ez már maga az „olvasás”.

Ha tehát a megfigyelő (legyen az akár önmegfigyelő) nem várja el a táncoló testtől „tényállás” közlését, akkor képes lehet azt „olvasni”: nyitva állni az energiák fogadására.

A néző tehát *tud „olvasni” a feszültségből*, legyen az ellentétes, vagy ideiglenesen visszatartott energiák működése, nézői testünk felismeri az azonosságokat, az ellentéteket, reagál, *rezonál* azokra. (Valójában a fizika tudományterületéről beemelt kifejezés messzemenőig lefedi a jelenséget, melyről beszélünk.¹⁰⁷). Ezek az energiák utólag megfogalmazhatók érzések, érzelmek, hangulatok gyanánt, hiszen megtapasztalásuk eszmélésünk óta gyakorlatunk, s többé-kevésbé képesek vagyunk nevesíteni azokat.

Ezek az energiák „dolgoztatják” a táncos testét, hiszen elhangzott Isadora Duncantól Martha Graham-ig a legnagyobbak tapasztalataként, (saját élmény elemzésem is ezt támasztja alá), miszerint az érzelmi állapot, a mély (más módon nem kiadható) pszichés feszültségek (vágyódás, kudarc, rajongás, szegény, csalódottság és így tovább) mint energia közvetítők: a mozdulatminőség fő tartalmi elemei.

Ezek rezgésszámaint „veszi” a néző (és „ön-néző”), s gyakorlatilag érzékeivel „olvassa”. Ez pedig már nagyon közel áll ahhoz, amire egy nyitott mentális figyelmi állapotban képesek lehetünk: „érteni” is, amit a látott / megélt mozdulatok (természetesen a többi „szöveg-réteg” mellett, - ahogyan ezt e dolgozatban már körüljártuk) jelentenek számunkra.

Vagyis: *olvasni a test szövegét*, megértve azt is, hogy soha nem kaphatunk belőle összefüggő tényszerű állításokat, leggyakrabban annak beszélt nyelvvé történő tükröfordítása sem lehetséges: - „csupán” *jelentést mindenkori állapotunkról...*

Lőrinc Katalin, 2013. december

¹⁰⁷ A **rezonancia** olyan gerjesztett kényszer rezgéseknél lép fel, amikor a gerjesztés frekvenciája a rezgésre kényszerített rendszer sajátfrekvenciájával megegyezik. A rendszer sajátfrekvenciája a meglökött és ez után magára hagyott rendszer frekvenciájával azonos. Ha... ezt a rendszert olyan frekvenciájú rezgésre kényszerítjük, amely megegyezik azzal a frekvenciával, amellyel szabadon ő maga is rezegne, akkor kis gerjesztéssel a lehető legnagyobb amplitudójú rezgésre kényszeríthetjük a rendszert. Ilyen esetben a gerjesztés által a rendszerbe egy-egy kitérés alatt bevitt kis energiaadagok fokozatosan összegeződnek és nagy rezgésamplitudót okoznak. (Wikipédia: rezonancia)

11. Mellékletek

Források jegyzéke

A felhasznált irodalom betűrendes felsorolása. (A jegyzékben vastagított betűtípussal emeltük ki a munkára meghatározó jelentőséggel bíró művek címét.)

Bacsó Béla (szerk): Fenomén és mű

Kijárat Kiadó; Budapest; 2002.

Bagdy Emőke: Hogyan lehetnénk boldogabbak?

Kulcslyuk Kiadó, Budapest, 2010.

Barba, Eugenio: **Papírkenu**

Kijárat Kiadó; Budapest; 2001

Béjart, Maurice : Lettres à un jeune danseur

Actes Sud; Arles; 2001

Craine, Debra & Judith Mackrell: Oxford Dictionary of Dance;

Oxford University Press, Oxford, 2004

Derrida, Jacques: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása;

in: „Gondolat-Jel / 1994. I-II.”; Chiron Kiadó; Szeged-Budapest; 1994.

Duncan, Isadora: Der Tanz der Zukunft (fordítás és lejegyzés: Karl Federn); Berlin 1903; in:

Dr Dienes Gedeon: Remembering – Isadora Duncan – emlékkönyv, Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2002.

Duncan, Isadora: Écrits sur la danse

Édition du Grenier; Paris, 1927.

Ginot, Isabelle; Michel, Marcelle: La danse au XXième siècle

Larousse, Paris 2002

Jákfalvi Magdolna: Avantgárd – Színház – Politika

Balassi Kiadó; Budapest; 2006

Kaán Zsuzsa: Egyetemes tánc történet I.

Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1998.

Lakos Anna, Nánay István (szerk): Pina

OSZMI; Budapest; 2000.

Lifar, Serge in: Revue chorégraphique de Paris 1954 /3.

Richard-Masse, Paris, 1954. (ford: Vályi Rózsi, kiadatlan kézirat feldolgozás alatt:

Macaulay, Alastair: Matthew Bourne and his Adventures in Motion Pictures

Faber and Faber London-New York 1999

Németh Antal: A tánc az ókori népek életében (előadás a Magyar Esztétikai Társaság számára, 1930 körül: a szöveget szerkesztve közreadta: Tóvay-Nagy Péter)

in: Tánc tudományi Közlemények 2010/1. M.T.F. Budapest, 2010.

Pilinszky János: Beszélgetések Sheryl Suttonnal – Egy párbeszéd regénye –

Szépirodalmi Könyvkiadó; Budapest; 1977.

Plessner, Helmuth: Az érzékek antropológiája; in: „Az esztétika vége” szerk: Bacsó Béla

Ikon Kiadó / ELTE; Budapest; 1995

P. Müller Péter: Test és teatralitás

Balassi Kiadó; Budapest; 2009

Rényi András: A testek világlása

Kijárat Kiadó; Budapest; 1999

Shawn, Ted: Every Little Movement / A Book About François Delsarte

Dance Horizons; New York; 1974 (reprint of the II. edition of 1963)

Táncpoétikák / A reneszánsztól a posztmodernig (antológia)

Szerk: Fuchs Livia; L'Harmattan; Budapest; 2008.

The Dancer and the Dance, / Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve

Marion Boyars Publishers Ltd; New York; 1985

The Vision of Modern Dance, / In the Words of Its Creators

Szerk: Jean Morrison Brown, Naomi Mindlin, Charles H. Woodford

Dance Books Ltd; London; 1998

Vályi Rózsi hagyaték: Táncarchívum, Budapest, (dátum nélkül, feldolgozás alatt)

Vekerdy Tamás: **A színészi hatás eszközei Zeami mester művei szerint** (II. kiadás)

Gondolat; Budapest, 1988. (Először: 1974.)

Vermes Katalin: **A test éthosza**

L'Harmattan; Budapest; 2006

Vizuális művészetek Pszichológiája 2.

Szerk: Farkas András

Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1997.

Waldenfels, Bernhard: Der leibliche Ausdruck; in: „**Das leibliche Selbst**”

Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main; 2000

Wenders, Wim: Pina – a film for Pina Bausch;

Bemutatva: 61. Berlinare; 2011. (német, 3D film)

Képek jegyzéke

1. kép;

Belső borító : „Tánc / Test / Tanulmány”; Eifert János felvétele 2012.

2. kép:

9.1. Csipkerózsika alfejezet bevezetéseként:

Lőrinc Katalin a Csipkerózsika szvit címszerepében, 1977. június 27;

Mezey Béla felvétele 1977. Budapest

3. kép:

9.2. Winterreise alfejezet bevezetéseként:

A Tanztheater Wien szólistái, előtérben Lőrinc Katalin, 1987.

a fotó képkivágás a 1987-ben, Peter Taube által készített videófelvétel másolatából;
1987, Bécs

4. kép:

9.3. A testek felszínének esetleges állapotairól alfejezet bevezetéseként:

Lőrinc Katalin „A testek felszínének esetleges állapotairól” előadás egyik jelenetében,
Fotó: Eifert János 2007. Budapest

5. kép:

9.4. Honvág duett alfejezet bevezetéseként:

Gergye Krisztián, Lőrinc Katalin és a közönség a zalaegerszegi előadáson, 2013.
február 6.

A fotó képkivágás az előadásról Sztarenki Pál főrendező által készített videó
felvételtől, 2013. Zalaegerszeg

6. kép:

9.5. „Midnisszás” improvizáció alfejezet bevezetéseként:

A kép „főszereplője” maga a helyszín: a Transzit Art Café és kiállítás részlete, ahol
Lőrinc Katalin látható az improvizáció indításának első pár másodpercében.

A fotó képkivágás az előadásról Kincses Márk által készített videó felvételtől, 2012.
Budapest

7. kép:

9.6. A „Honvág”-duett másfél perces részletének mozdulatelemzési vázlata...
alfejezet illusztrációjaként:

Delsarte elemzés ábra reprodukciója Ted Shawn: „Every Little Movement” című könyvéből, a rajzot készítette: Whilliam Thomas, címe:

„The degrees of Affirmation” (állítások fokai)

A reprodukciót készítette: Halász Tamás (OSZMI Táncarchívum) 2013.

12. A dolgozat mellé csatolt, különálló mellékletek:

13. DVD lemez a 9. fejezetben elemzett előadásrészletek videó felvételeivel:

- 1.) Csipkerózsika: az Állami Balett Intézet balett vizsgaelőadásának részlete (2 perc),
1977. június 27., Állami Operaház, Budapest (Koreográfia: Marius Petipa, a felvételt készítette: Tóth László)
- 2.) Winterreise: a Tanztheater Wien előadásának részlete (másfél perc);
1987 december, Künstlerhaus Theater Bécs (Koreográfia: Liz King, a felvételt készítette Peter Taube)
- 3.) A testek...: A Fortedans előadásának 3 részlete (összesen 6 perc)
2007. április, Trafó Kortárs Művészetek Háza, Budapest (Koreográfia: Horváth Csaba, a felvételt készítette: Oláh László Olivér)
- 4.) Honvág duett: A Gergye Krisztián társulat előadása (26 perc)
2013. február 6, Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg
(Rendezés: Gergye Krisztián, koreográfia: Gergye Krisztián és Lőrinc Katalin, a felvételt készítette: Sztarenki Pál)
- 5.) Midnisszázs: alkalmi improvizáció (10 perc)
2012. október 18. Tranzit Art Café, Budapest (Koreográfia: Lőrinc Katalin, a felvételt készítette: Kincses Márk)

14. Tézisek magyar, valamint angol nyelven ;

Propositions of the These in Hungarian and English language