

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

Szöveg és táncmozdulat viszonya a színpadon

Doktori Értekezés (DLA)

Blaskó Borbála

DOI azonosító: 10.62395/SZFE.2024.017

<https://doi.org/10.62395/SZFE.2024.017>

2024

Témavezetők: Hegedűs D. Géza egyetemi docens

Dr. Lőrinc Katalin egyetemi tanár

Tartalom

1. Bevezető	3
2. Táncszínház	5
2.1. Az európai / német táncszínház kialakulása, előzményei.....	5
2.2. A fizikai színház definíciója	34
2.3. A táncszínház Magyarországon. A fizikai színház csirái.	41
3. Önálló szerzői attitűd - Koreográfiák, rendezések.	63
3.1. A koreográfia művészetének elmélete és gyakorlata. A komponálás mesterségbeli kapaszkodói és tapasztalati lépcsőfokai.	63
3.2. Az illusztráló és az absztraháló szándék megfigyelése. Láttatni, érzékeltetni és közvetíteni. Egy táncmozdulat jelentéshordozó ereje.	71
3.3. Saját munkák megjelenése: hiányérzetből fakadó alkotási vágy.....	77
4. Megfigyelés, befogadás, önreflexió.	79
4.1. Pedagógiai attitűd és konzekvenciák egy alkotási folyamat kapcsán, magyar nyelvterületen, egyetemi szintű oktatásban, ismerős közegben. <i>Carmina Burana</i> című mű elkészítése a Kaposvári Egyetem színművész hallgatóinak részvételével.	81
4.2. Egy klasszikus dráma feldolgozása, Csehov: <i>Sirály</i> című művének parafrázisa <i>Csajka</i> címmel, mozgásszínházi kontextusba emelve, színészhallgatók közreműködésével. Megkísérelve a beavató jellegű szemléletmód érvényesítését.	85
4.3. Caryl Churchill: <i>Az iglic</i> című műve alapján <i>Hesszelők</i> címmel készített mozgásszínházi előadás. Professzionális színművészek és színészhallgatók színpadi játékának kombinálásával.	92
5. Mestermunka.	107
5.1. Előzmények - José Limón munkásságának inspiráló forrásai.....	107
5.2. Egy koreográfiai alkotás dilemmái.....	122
5.3. <i>Omnia Tempus Habent</i> című alkotás próbafolyamata.....	129
6. Konklúzió, összegzés	138
7. Bibliográfia / forrásanyag.....	140
8. Függelék	147

1. Bevezető

Alapmechanizmusom a mozgás, illetve amióta csak az eszemet tudom, inkább a mozdulatok nyelvén nyilvánulok meg és adok hangot a bennem munkálkodó, olykor őrlődő gondolatoknak. Most viszont megküzdök azzal, hogy megpróbálkozom mindennek verbalizálásával: szavakkal konkretizálni, árnyaltan érzékeltetni az eddigiekben kizárólag a testembe átítatott tudást, a személyesebb hangvételű tapasztalatokat, különböző élményeket és a mindebből levont, szélesebb körben is érdekesnek tekinthető, akár a későbbiekben a művészeti edukáció során felhasználható konklúziókat. Elsősorban szeretném elmagyarázni, mi vezetett oda, hogy egy doktori iskola padjába kényszerítsem magam, az amúgy „örökmozgó Perpetuum mobile”-t.

A fentebb említett “kényszerítés” szó kissé pejoratív csengése abszolút helytálló adott kontextusában és olyan értelemben, hogy ahonnan jöttem - a klasszikus balett világából -, ott szinte majdnem mindent kényszerből és fájdalomtól elgyötörten, lemondások tömkelegével együtt kell végezni és végrehajtani, a befektetett munka végén minimális sikerrel és részeredményekkel. Visszatekintve múltamra, megannyi érdem is társult ehhez a korszakhoz, jellem- és személyiség fejlődésen megy keresztül az ember az évek alatt zajló, magas szintű szakmai képzés során, temérdek pozitív erénnyel is gazdagodik, alázatot, fegyelmet, kitartást tanul. A kérdés csak az, hogy mindezt milyen áron sajátítja el az ember, és valóban, egy életre szólóan megér-e ekkora áldozatot.

Klasszikus előtanulmányaim nagyban hozzájárulnak ahhoz, hogy ma miképpen nyúlok örökérvényű anyagokhoz, milyen minőségben dolgozok fel és alkalmazok színpadra témákat, érzéseket, állapotokat, gondolatokat, problémákat, akár örömteli megéléseket is. A táncművészet origóján, a klasszikus balett megalapozott ismérvein, technikai elvárásain keresztül, később ugyan azt elhagyva, de sosem megtagadva, eljuthattam egy olyan szabadelvű forma megismeréséhez, ami ebből az úgynevezett kényszerből eredeztethető. A klasszikus balett kötött, több évszázada óta fennálló, standardizált, technikailag is tökéletesített formai követelményei mellett vajon megengedett-e a személyes interpretáció artikulációja, a mozdulatok sajátos elképzelése és előadásmódja, az érzelmi szenvedély egyéni megfogalmazásának. A klasszikus balett uniformizál. A modern, a kortárs, a mozgásművészet, a mozdulatművészet, vagy a táncszínház, fizikai színház egyéni hangokat hallató, önálló attribútumokat felmutató, szuverén egyéniség kiállása lehet. Kutatásom alapjai innen indulnak.

A doktori dolgozat megírásához vezető öt évet felölelő úton, a disszertáció - amely gyakorlatias habitusomtól nagymértékben eltérő attitűdöt kívánt meg tőlem -, a tudományos kutatásokat és az elméleti elemzéseket inkább kötelező jelleggel felsorakoztató, végül személyes hangvétellű, szubjektív tapasztalatokat taglaló, túlnyomórészt önreflexív felfogású dolgozattá eszkalálódott. Melyben dilemmákat, eldöntetlen kérdéseket felvetve, kritikai hangvétellel is elemzek mozgásszínházi alkotói gyakorlatot. Előadásokból kiemelt jelenetek során elsősorban azt vizsgálom, hogy a mozgással megcélozhatunk-e extra kifejezőerőt, és az nemcsak a mondanivaló kifejezetten illusztratív szintjét súrolja-e. A test-gesztusok tartalomközvetítő szerepének megfejtésére helyezem a hangsúlyt. Vajon a mozgás megjelenése és alkalmazása egy színpadi műben csak fölöslegesen misztifikálja és túlmagyarázza az alapvetően prózai jelenetet, vagy érzelmileg, gondolatilag, hatásmechanizmusában kiegészíti, esetleg annak mélyebb rétegeit árnyalja és többlettartalommal ruházza fel? A jelenetekhez fűzött magyarázatok és reflexiók a mozgásnak - vagyis a koreográfiának a színpadi kifejezőeszközök közötti kiemelkedő jelentőségét hivatottak kiemelni.

Disszertációm középpontjában ez az állítás és kérdésfelvetés áll pro és kontra érvek mentén. A verbalitás kiegészítőjeként alkalmazott mozdulat, jelrendszer adekvát módon van jelen a színpadi szituációban elhangzott konkrét szavak, direktbe szabott mondatok mellett, a deklarált fix szövegen túl, és a mindenkori kontextus lehetőséget és helyzetet teremthet plusz jelentéstartalom érvényre juttatására. Munkáim során többször tapasztalom, akár önálló, akár alkalmazott koreográfusi munkáról legyen szó, milyen erőteljes befolyásoló tényezővé válik egy-egy mozgás megjelenése adott szituáción, jeleneten vagy előadáson belül. Egészen speciális értelmezést és plusz jelentéstartalmat nyújthat, egyedibb perspektívába vezethet egy mozdulat vagy egyes mozgásmotívumok megjelenése és beékelése a szövegkörnyezetbe, és olyan különlegesen egyedi érzetet kelthet, amely komplexebb gondolatokra, tágabb asszociációs folyamatok felfedezésére sarkallhatja a közönséget. Mindehhez természetesen nagyfokú nyitottságra és érdeklődő, kíváncsi befogadóképességre van szükség a néző részéről. Valamint, hogy legyen elég bátorsága a képzettársításra és absztraháló fantáziájának szabadjára engedésére. Azt szoktam mondani, hogy egy felnőtt néző bátran hívja életre a magában eltemetett és elfeledett gyermeki énjét és merész fantáziáját, és ezzel a látásmóddal tekintszen egy olyan előadásra, amely inkább a szimbólumok befogadására épül, a szöveg pusztá értelmezésén túl. Amely aztán folyamatosan arra készítheti a nézőt, hogy időről időre megpróbálja megfejteni a felfoghatatlan rejtélyét. Ahogyan az *Mejerhold* (1874-1940 orosz

színházi rendező) színházművészeti módszerében is igazolható állítás, amely szerint a rejtéllyel szembesülve a néző arra kényszerül, hogy erőt fejtessen ki annak befogadására, hogy eligazodjon a látottakban. Azaz a néző éber megfigyelővé, ezáltal „tisztánlátóvá” válik.¹ Léteznek azonban olyan színpadi helyzetek is, amikor a narratíva, a már megszólaló és hallható szöveg mást mond, de a hozzá társuló gesztus egészen eltérő jelzésrendszert diktál, vagyis direkt módon ellene megy az elhangzottaknak. Ezáltal vajon milyen összetettebb rétegeket kíván felmutatni egy színpadi szituáció? Ennek kutatói, tényfeltáró rendszerével lehetőség szerint mélyebben is kívántam foglalkozni. Disszertációm ily módon az illusztratív és asszociatív alkotói aspektus kutatásának, valamint a személyes tapasztalati útnak egyes állomásait szándékozik részletezni.

Tézisem lényege, bizonyosságot találni, hogy a szubjektív tapasztalatom hogyan kerül átfedésbe az objektív állításokkal és tényezőkkel. Mozdulatok, mozgáskombinációk demonstrációján keresztül egy laikus számára is érzékelteni, láttatni a nehezen tetten érhető és alig észrevehető, inkább csak érzékelhető jelentéshordozó erőt, az emocionális üzenetet, a rétegzett lelki vagy spirituális mondanivalót.

2. Táncszínház

2.1. Az európai / német táncszínház kialakulása, előzményei.

(A táncszínház, mint műfaj kialakulása és előzményei)

A tánc, mint önálló művészi forma elismerését a néző egészen a reneszánsz udvari gyökerekre is visszavezethető, később azonban már rendszerbe foglalt és intézményesített balettből eredeztethetően fogadta el. A 20. század elejétől kitapintható radikális új táncfelfogásnak az alapjai és újfajta nézőpontjainak érvényesülése eleinte a balett alternatívájaként megszületett színpadi tánc válfajaiként, különböző elnevezéssel illetve hódított. A plasztikus, új mozdulatművészet, más néven a modern tánc, a szabad, kifejező (expresszionista) tánc a 20. század első felének új műfajává eszkalálódott. Európában és Amerikában egyaránt jelen volt a művészeti gondolkodók szellemi horizontján a 19. század közepe óta és bár a 19. század szellemiségéből nőtt ki, a 20. században kezdett virágozni. Azon társadalmi mozgalmak közé tartozott, amelyek a test és a szellem egységéből indultak ki, a társadalom megreformálását

¹ Barba, Eugenio - Savarese, Nicola: *A színész titkos művészete színházantropológia szótár*. Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem - L'Harmattan Kiadó, 2020. 289.

elsősorban az egyéni keresztül kívánták elérni. Az a fajta szellemi mozgalom indult útjára ekkor, amely a mozdulatot tartja szem előtt, azaz a mozgásból indul ki. E sokágú művészeti forradalmat olyan karizmatikus személyiségek készítették elő, akik más művészeti ágak irányából közeledtek a tánc felé. Eleinte zenei, színházi, szociális, egészségügyi vagy életmód kísérleteik előlegezték meg az új tánc kialakulását, a szembesülést a test és a mozgás kifejezőerejének feltáratlan lehetőségeivel.²

A modernitás egyik alapkérdése, a tér - idő - mozgás performatív kísérleteiből épült új művészet az életreform mozgalmak több alaptémáját és művészi elvét egyesítette. A test - természet - természetesség - spiritualitás, önkifejezés - öngyógyítás - értelemkeresés, szabadság - alkotás - élet - művészet - összművészet esszenciája és ennek az élő testben való megjelenítése szükségszerűen feltételezi a test és a nyilvánosság összekapcsolására irányuló törekvést is. A színpadi tánc 20. századi újjáértékelésében kimondottan jelentős szerepet játszottak a struktúrán belül és a szórakoztató színházak körén kívül működő olyan művészek és pedagógusok, akik a saját elképzeléseik és módszereik kimunkálása során a táncművészet újjászületésére is döntő hatást gyakoroltak. Az emberiség egyre erősödő öntudatába újonnan belépő világszemlélet előbb ritmusok és vonalak formájában jelent meg, később sűrűsödött csak képekké és legvégül fogalommá, majd szóvá. Vagyis, testem mozdulataival már érthetően kifejezhetem, amire adekvát szót nem biztos, hogy találok.

Balázs Béla így vall erről:

„A kultúra a végtagokban kezdődik, és az agyvelőben végződik.”³

Nyilván sok mindent szeretnénk egymással közölni, amit szavakkal nem lehet kifejezni. A szó bizonyos fokig erőszakot tett az emberen. Az új, eljövendő mozdulatbeszéd abból a fájdalmas vágyakozásból született, hogy egész testünkkel emberek lehessünk, ne kelljen testünket, mint valami idegen tárgyat, praktikus, használható, de lélektelen szerszámmal magunkkal hordoznunk. Az elnémult, elfelejtett, láthatatlanná vált emberi test felébresztése iránti vágyakozásból. Az emberiség a táncot, mint az önkéntelen emberi ritmus-, és mozdulatigény kielégítőjét századokon át művelte. A 20. század eleje körül jött rá arra, hogy ha lehántják a

² Fuchs Livia: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2007. 14.

³ Balázs Béla: *Művészetfilozófiai töredékek - Mozdulatművészet* (Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből). Budapest, Magvető, 1993. 9.

táncra kívülről ráerőltetett kötelező formákat, előbújnak azok a lelki tartalmak, amelyeknek egyetlen hiteles kifejezési eszköze a mozdulat.

Balázs Béla ezt írta *A látható ember*-ről szóló könyvében: „*A szavakban nem ugyanaz a szellem nyilatkozik meg, amelyet régen a mozdulat fejezett ki.*”⁴ Maguk ennek a megújulásnak a zászlóvivői is úgy érezték, hogy mondanivalójuk a szavak mögötti tartományból tör elő. Dienes Valéria⁵ így emlékezett erre az élményre a *Táncművészet* című folyóiratban: „...*a mezitlábasan röpködő Isadora*⁶ *szótlanul beszélt hozzánk a színpadról, vonalakkal mondott el mindent, amit akart. Amit táncolt, azt nem lehetett szavakba önteni, oda volt az rejtve, odatáncolva az eszmélet szellemvilágának titokzatos útjaira, ahol azok járnak, akik nem mondatokkal beszélnek, közléseikkel szavak mögötti nyelve van.*” Az 1920-30-as években sokan megfogalmaztak hasonló gondolatokat a modern tánc művelői közül, mindezek lényege a lelki tartalmak mozdulatban való kinyilvánítása, céljuk, ezáltal az ember felszabadítása, a világ jobbá tételének vágya volt.⁷



1-2. kép. Klasszikus balerinák képei. Légies, felfelé törekvő, vagy tartott, vezetett mozdulatokat végeznek.

⁴ Lenkei Júlia: *A mozdulatművészet Magyarországon - Vázlatos történet*. Theatron Füzetek, Veszprém, Veszprémi Egyetem Kiadó, 2004. 9-10.

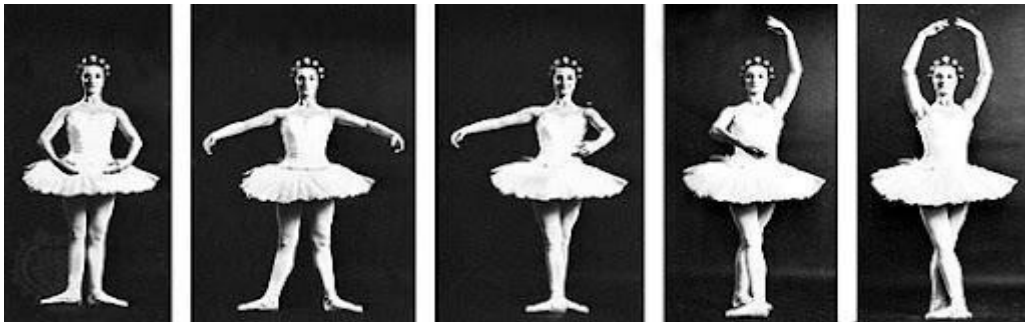
⁵ Dienes Valéria (1879-1978), Szekszárdon született Geiger Valéria néven. Műfordító, filozófus, író, koreográfus, a magyar orkesztika és mozdulatművészet megalapítója.

⁶ Isadora Duncan (San Francisco, Egyesült Államok, 1877. május 26. - Nizza, Olaszország, 1927. szeptember 14.) amerikai modern táncosnő, a táncművészet megújítója, a modern táncművészet alapítója.

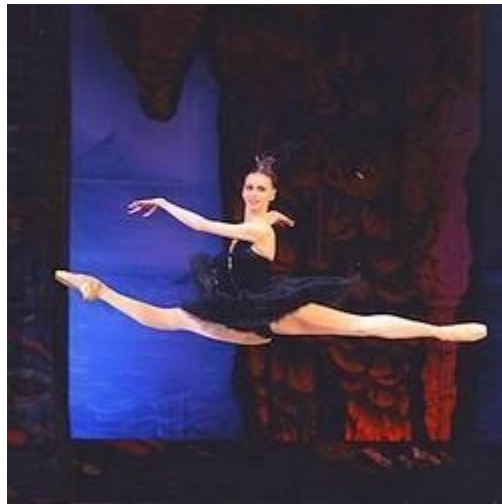
⁷ Lenkei: *A mozdulatművészet Magyarországon - Vázlatos történet*. 10.



3-4. kép. Klasszikus balerinák képei. Légies, felfelé törekvő, vagy tartott, vezetett mozdulatokat végeznek.



5. kép. A klasszikus balett kar és láb alappozíciói.



6. kép. Grand jeté, az egyik legtöbbet használt nagy ugrás a klasszikus balettelőadásokban.

Lényege, hogy a két láb, az egyik előre, a másik hátra irányba is vízszintes síkot érjen el. Lendületes ugrás, tempóvétellel és egy nagyfokú dinamikus haladás, lendületvétel után az első láb kirúgásával kezdődik, miközben a hátsó lábról elrugaszkodik a balerina a földről. A határok feszegetése, az extremitás jól látható példája.

Miközben minden feszes és tartott, a gravitáció meghazudtolása.



7. kép. Orosz balerina klasszikus balett pozíciójának képe. Egy oldal irányú developpé, vagy relevé lant.

A szabad láb sarka minél jobban kifelé fordítva látható, annál szebb a pozíció kivitelezése.

Itt is érzékelhető a határok feszegetése a minél magasabbra emelés céljával.

A nyugati civilizációt meggyengítő kóros állapot gyógyulása az életreformerek szerint az egyes emberek életének megváltoztatásával érhető el. Miként azt a reformmozgalmak közös eleme - az önreform, a saját élet megreformálására törekvő individuális igyekezet - is jelzi: ezek a reformtörekvések a korszak pszeudo szemérmessége és az iparosodás kapcsán kibontakozó urbánus életkörülményekben kialakított, kényszerektől megszabaduló test

fontosságát hangsúlyozzák. Ennek jegyében hirdették meg azt az egyes emberek életét megváltoztató, átfogó, egyéni indíttatású reformot, amely kiterjedt a táplálkozásra túl a higiénia, az öltözködés, a szabadidő, a férfi- és női szerep, továbbá a nemek megváltozott szexuális, illetve erotikus kapcsolatának átalakulására is.

A saját testükhöz fűződő megváltozott viszony részének tekintették a természetes testápolást, fürdést, masszázst, gimnasztikát, sportot, valamint a mozgást nem korlátozó ruházatot. Így szakítottak a hagyományos ruhadarabokkal, a fűzővel, a keménygallérral, a szűk lábbelivel, minden, a természetes mozgást akadályozó ruhadarabbal. Ezt követően a természetes mozgását akadályozó ruhadaraboktól megszabadított emberi test új mozgásba lendülhetett. Az emberi test felszabadítását, harmonikus kiművelését középpontba helyező különböző testkultúra-, gimnasztikai és sportmozgalmak szoros kapcsolatban állnak a 19-20. századforduló új szemléletű táncműveivel is.

A tánc, mint autonóm művészeti forma fejlődését a nyugati kultúrában a reneszánsz óta egyre inkább a folytonos mozgás képességével azonosították. A tánc a reneszánsztól kezdve önálló művészeti ággént jelenik meg, párhuzamosan a Nyugat egyik meghatározó jelenségének megerősödésével, amelyet modernitásként ismerünk. A tánc és a modernitás tehát egymásba fonódnak a világban - benne - lét kinetikus módozatában. Amikorra a romantikus balett hagyománya megszilárdul, a tánc már egyértelműen az áramló mozgásképesség látványosságaként értelmezi önmagát, és ennek színrevitelével azonosítható. Számos tánckutató rámutatott, hogy a romantikus balett premisszája szerint a táncot folyamatos mozgás jellemzi, lehetőleg felfelé irányuló mozgás, mely egy könnyedén a levegőbe törekvő testet elevenít meg. Ennek a felfelé törekvésnek egyik elengedhetetlen kelléke a spicc cipő⁸, amely ugyancsak a légiességet, a nem evilági létezést, a földtől való elrugaszkodást hivatott érzékeltetni és megjeleníteni.

⁸ Spicc cipő: egy nagyon kemény papíryanagból, enyvvvel összeragasztott kemény orrú, általában rózsaszín táncos (kellék)cipő, aminek a csúcsára felállva, azt a sztereotíp, elérhetetlenséget tükröző, vágyott képet illuzionálja a viselője, hogy a balerinák repülnek, szinte alig, vagy egyáltalán nem érintkeznek a talajjal, tehát éteri, légies, könnyedséggel teli világot jelképeznek. Képesek másik dimenzióba helyezni és ekképpen érzékeltetni egy, a kifinomultságra és az arisztokratizmusra apelláló nézetet. A valóságban azonban még akár kínzóeszköznek is mondanám. Fájdalmas, gyötrelmes, kegyetlen használati tárgy, ami viselőjét csakis a szenvedésre *kényszeríti*.



8. kép. A balettcipő felépítése.



9. kép. Ez a kép azt prezentálja, ahogyan a több számmal kisebb lábbelibe még sérülések, deformáció árán is, de bele van kényszerítve a lábfej.

Az európai kultúrkör tánc történeti hagyományai a 17. századtól fontos dokumentumokat őriznek a táncoló test kialakításának céljáról, mikéntjéről és kínjairól. A játszó test másságát, az antropológiai azonosságtól való tudatos és jelzett elhasonulást, a valós test valószerűtlenné alakítását a tánc, a klasszikus tánc testértelmezése formálta erőteljesen. A néző a sanyargatással irracionális képességűvé változtatott hétköznapi test nézésében legális örömet lelhetett. A tánc történet kemény korszakai a test hajlékonyságát, légiességét, fürgeségét fejlesztették, míg a rugalmasság és a teherbírás együttes követelménye építette a klasszikus balett testrituálóját. Ez a színpadi mozgásforma erős kinezikus hierarchiára épül, a mozgásvektorok egyetlen táncos, a balerina levegőben tartására irányulnak: ez a táncforma olyan színpadi testet szándékozik mutatni, amely legyőzi a gravitációt, kívül áll az egyébként mindenkit érintő nehézkedés törvényein. A balerina színpadi (virtuális, mutatott) teste olyan játék- és nézési konvenciókat sűrített maga köré, melyek éppen a valós testtől történt leválását igazolják. A balerina teste annál tökéletesebb, nézése annál több örömet okoz, minél kevésbé kötik a földi, a valós test kötelékei. A balett, mint minden testművészet a cirkuszi akrobatától az ökölvívóig, a produkciót megelőző képzésre épül. A klasszikus balett maradt az európai kultúrkörben az egyetlen mozgásművészeti forma (a dinasztikus cirkuszi akrobatákon kívül), amely kora gyermekkori képzést igényel és így a test természetes koordinátáit folyamatos, kemény évtizedeken át tartó gyakorlással képes megváltoztatni. A klasszikus balett a test dimenzióit hajlítja irracionális (artisztikus) ívre és letagadja a gravitációt.⁹

Ez, a súlytalanságot érzékeltető ideológia alakította az egyes stílusokat, határozta meg a technikákat és formálta a testeket is. A tánc ontológiailag megalapozott eredetét csakis a modern tánc megjelenésével találta meg: „ez a kezdet pedig annak a felfedezése is volt, hogy a tánc valódi szubsztanciája a mozgás”.¹⁰

A romantikus és a klasszikus balett koreográfiai újításai, sőt, a test expresszivitásának balettellenes felszabadítása is - Isadora Duncan neve fémjelzi ezt a forradalmat - mind figyelmen kívül hagyták a tánc valódi lényegét. A tánc csakis a mozgáson kell, hogy alapuljon. Martin szerint a balett szorosan összekapcsolódott a narratívával, és koreográfiai szempontból túl nagy hangsúlyt fektetett a szembeötlő pózra, a vizualításra, spektakulumra. Ezzel szemben Isadora Duncan tánca nagyon is kiszolgálta a zenét és az individuum öntörvényű szenvedélyességének letéteményeseként ért el élményszerű hatást. Egészen Martha Grahamig és az amerikai Doris Humphrey-ig, illetve Mary Wigmanig, valamint az

⁹ Jákfalvi Magdolna: *Avantgárd-színház-politika*. Budapest, Balassi Kiadó, 2006. 14-15.

¹⁰ Martin, John: *The Modern Dance*. New York, Dance Horizons, 1972. 6.

európai Lábán Rudolfig a modern tánc, amely „első ízben vált független művészeti ággá”¹¹, saját belső lényegeként azonosította a mozgást. A tánc John Martin (amerikai tánckritikus 1893-1985) által hangsúlyozott mozgással való azonosítása valójában nem más, mint annak a modernista ideológiának és vágynak a logikus következménye, amely elméleti szempontból is biztosítani akarta a tánc autonómiáját, ezáltal egyenrangúvá téve azt más magasművészeti ágakkal.¹²

Az európai, vagyis a keresztény kultúra hatására, mely megkövetelte a test háttérbe szorítását, mint a bűnök eredendő forrását, a test használatának elfojtása következtében a táncot elfelejtette, hogy mint az önkéntelen emberi ritmus-, és mozgásigény kielégítőjét századokon át művelte, de kifejezési eszközként nem használta.

A húszas évek avantgárdja a színházi test alakításának lényeges fázisait változtatta meg. A klasszikus balettel szemben fellépő mozgásművészeti iskolák a tánc inspiratív karakterét hangsúlyozták, a tényleges táncos test és a színpadi, virtuális test azonos voltát a befogadói folyamatokban. A mozgó test visszanyerte formáját, a mozgás irányultságát, az energia természetes forrásait, ezért lényeges, hogy Isadora Duncan mezítláb, Mary Wigman fűző nélkül kezdett táncolni. Az avantgárd színház felszabadította a testet a játék előtti képzés gyötrelmei alól, és a test gyöttrésének folyamatát a színpadra helyezte.¹³

A mozgás egyes formái a 20. századig megmerevedtek és társadalmilag is elváltak egymástól. Merev rendszerré kodifikálódott a klasszikus balett és nem a természet diktátumaként aposztrofálták. Dienes Valéria nézete szerint a balett egy álságos, hazug rendszer, azáltal, hogy nem a természet diktátumát képviseli. A balett régi korok táncmestereinek ízlése szerint kialakult mozdulatsorozat, amely intézményessé és egyben rendszerré vált, s mindig ugyanabba a konvencionális irányba fejlődött. Minden vonatkozásában, társadalmi, művészi, egészségügyi tekintetben frissítésre várt az emberi mozdulat bedohosodott világa. Bár a színházakban is megnyilvánult a balett ellenes hangulat, a mozgás új lehetőségei a tudomány, az egészségügy és a zenetanítás felől indultak el.¹⁴

Európában a mozgás új, művészi lehetőségeit kutató táncosok - akik saját irányzatukra hol az Ausdruckstanz (kifejező tánc), hol a Bewegungskunst (mozgásművészet) elnevezést

¹¹ Martin i.m. 6.

¹² Lepecki, André: *A tánc kifulladás: A performansz és a mozgás politikája.* (ford. Czirák Ádám), Budapest, Kijárat Kiadó, 2014. 11-20.

¹³ Jákfalvi i.m. 15.

¹⁴ Lenkei: *A mozdulatművészet Magyarországon - Vázlatos történet.* 11.

használták, főként Németországban és kulturális vonzáskörzetében, Ausztriában és Magyarországon tevékenykedtek. Az önkifejező tánc a test természetes mozgásformáit hangsúlyozta. Ez azt is jelenti, hogy az irányzat szembefordult a klasszikus balett fegyelmezett, virtuóz mozgásvilágával és annak művészideáljával. A mozdulat művészei Európa-szerte, világszerte nem kisebb célt tűztek ki maguk elé, mint a mozdulat felszabadításán és megreformálásán keresztül az ember és környezete teljes megváltoztatását. A téma a levegőben volt: megmozdult a fénykép, az ember mozdulataiban láthatóvá vált, ettől megváltozott a képzőművészek látása is. Az új látás, az új mozgás új korszak hírét hozta.¹⁵

Az európai új tánc első nemzedékének tevékenysége középpontjában eredetileg nem a tánc állt, de a modern, nagyvárosi életmód ellen lázadva megkerülhetetlennek látszott a test és a mozdulat vizsgálata, mely különböző forrásból táplálkozott. A mozdulatművészet alapvetően a testhez való megváltozott viszonyt fejezi ki. Jóllehet a 19. század testkultusza és testkultúrája nélkül a modern tánc nem születhetett volna meg, a mozdulatművészetben ennél többről van szó. A mozdulatművészet vonzereje abban rejlett, hogy sokféleségében egyaránt reprezentálta a testét éppen felfedező ember szépségeszményét. A mozdulat nem a testből ered, a testi kifejezést - Kandinszkij¹⁶ fogalmával - a belső szükség mozgatja. A mozdulat Dienesnél híd a test és a lélek között, ennek egységét szolgálja, egyszerre hordozza a múltat és a jövőt, vagyis jelentéssel telített. A mozdulat arra való, hogy a múltat és a jövőt jelenné tágítsa. Egyszerre mesél és jósol.

A 19. század elejének kritikai elitje a romantika által megfogalmazott eszmék jegyében fordul a múlt, illetve annak tovább élő rekvizitumai, a kapitalista viszonyok által még meg nem rontott archaikus közösségi társadalmak, a nép romlatlan világa felé.

A kultúrkritikai alaphang feltűnik a 19. századi német kritikai munkákban is. Ez a század első felének német romantikája mellett legmarkánsabban Schopenhauer (1788-1860) filozófiájában jelent meg, akinek gondolatai majd a század utolsó évtizedeiben Nietzsche (1844-1900) és követőinek életművében nyernek új aktualitást. A nép lesz az éltető közeg és a követendő példa, amely irányt mutat a kapitalizmuson, illetve a szocializmuson túlmutató harmadik utat kereső gondolkodók számára. A korszak kultúráját bíráló patetikus alaphangú kiáltvány - a materializmussal, intellektualizmussal a kor művészi, erkölcsi hanyatlásával vitatkozó szózat - a becsület, igazság, szépség ősi értékei, az egyéniséget kifejező művészet

¹⁵ Lenkei: *A mozdulatművészet Magyarországon - Vázlatos történet*. 16.

¹⁶ Vaszilij Vasziljevics Kandinszkij (Moszkva, Oroszország, 1866. december 4. - Neuilly-sur-Seine, Franciaország, 1944. december 13.) orosz absztrakt festő, író.

mellett foglal állást. Az igazi művészet felismeri a természet misztériumát. A művészet fontos népnevelő, emberformáló eszköz, képes arra, hogy az esztétikai hatás eszközeivel megváltoztassa az életet. Az életreformerek körében is nagyon népszerű megközelítésben nem csupán az ember és természet kapcsolatának új formáját, hanem az ember természetes tulajdonságaira való odafigyelés igényét is jelentette. A romantika életérzésének toposzait erősítik a 19. század második felében megjelenő kultúra- és társadalomkritikai munkák, melyek felsorolják a történelem kártéteményeit, és választ keresnek arra, hogy miként lehet begyógyítani a modernizáció által az emberi és a természeti világ testén okozott sebeket. Önmegvalósítási utópiaként ennek útját abban látták, hogy az európai kultúra egészének részeseként minden ember új irányba fordulva, maga is megkeresi a gyógyulás, majd a tisztulás útját.

A 19. és 20. század fordulóján kibontakozó mozgalmak háttérében a modernizáció kísérőjelenségei álltak. A nagyvárosi életforma nem csupán a társadalom szerkezetét, hanem az egyes emberek és társadalmi csoportok életmódját, magánéletét is gyökeresen megváltoztatta.

A korszak gyors társadalmi és gazdasági változásai nemcsak a haladás és a töretlen fejlődés biztos tudatát erősítették meg, hanem a századvég művészeti és szellemi-filozófiai áramlataiban is tematizált, majd a különböző politikai-társadalmi mozgalmak által széles körben megjelenített kritikai szemléletmódot is. A társadalom különböző rétegeinek körében érzékelhető válságjelenségek nyomán kibontakozó mozgalmak a századvég és majd a századelő modern művészeti irányzataival gyakran szorosan összekapcsolódva vezettek el a század első jelentős ellenkultúra törekvéseihez. Ezeknek a mozgalmaknak korabeli nagy áramlata inkább az egyes emberek mentalitásában, világfelfogásában bekövetkező gyökeres átalakulás árán, az emberi élet reformja útján kívánta az elengedhetetlen társadalmi változásokat kikényszeríteni.

Az új életforma keresésére irányuló romantikus ihletésű utópiák alapmotívuma tehát az emberiség aranykorához, a természethez, a természetes életkörülményekhez való visszatérés vágya, ami az ember belső világának feltárása és az abban zajló történések kifejezésére irányuló erőteljes individualizációval párosul. Ez az individualizációs motívum ragadható meg az élethez és a világhoz való irracionális viszonyulásban, az emberi kapcsolatok természetességének, a bensőségesség, önálló egyéniséggé válás iránti vágyban, illetve az életmegnyilvánulások természetességére irányuló igényben.

A 20. század felszabadító erejű eszméi, pedagógiai és művészeti áramlatai az emberi mozgulat birodalmát sem hagyták érintetlenül. A 20. század folyamán a tánc elérte rangját a művészetek között, mert egyszerre a legtisztább, legegyszerűbb és legredukáltabb, illetve legkomplexebb és legtitokzatosabb, mert médiuma maga az emberi test. „*A legmagasztosabb dolgokra csak tánccal lelhetek magyarázatot*” - mondja Nietzsche. „*A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus*”¹⁷ című művén dolgozva a görög metrikát és ritmust vizsgálta, ami óhatatlanul - mivel a ritmus egyszerre alkotórésze a táncnak, a zenének és a költészetnek - a táncra irányította a figyelmét. Nietzsche eltérőnek találta a modern és az ókori ritmust, a helyes ókori metrika megtalálása pedig fokozatosan a tánc felé terelte. 1872-ben megjelent írásában Nietzsche - Schopenhauer akarat és képzelet ellentétpárja mentén - a görög lélek kettősségét, az apollóni és a dionüszoszi oldalt vázolta fel. Dionüszoszinak az eksztatikus tánc és zene, míg apollóninak a plasztikus művészetek feleltek meg. Később Rabinovszky Máriusz átvéve Nietzsche apollóni- dionüszoszi fogalompárját, „*A Tánc*” című könyvében¹⁸ a táncművészet lehetőségeit hat ellentétpárba rendezte, amelyek közül az első ellentétpár annak nyomán a dionüszoszi (önfeledt) vagy apollóni (öntudatos) tánc volt.

A művészetkedvelő ember, aki iparművészeti szépségekkel szereti körülvenni magát, talán levetkőzi vele csúnyaságának gögjét, mellyel a szépséget csak vásárolta és saját mivoltának esztétikájáról megfélekezett. Egy lépéssel közelebb jut ahhoz, hogy a művészi környezetben az ember maga is értékes műtárgy legyen.¹⁹ A test a lélek lakóhelye, a mozgulat a lélek kifejeződése, maga az eleven élet. A tiszta mozgás átformálja, felszabadítja a testet - a test magasabbrendűsége megteremti a mozgulat magasabb rendű művészetét.²⁰ A testkultúra megújítása, a test felszabadítása, új formák meghódítása hitük szerint belülről is újateremti az embert. A test összeszedettségével és őszinteségével járó lelki és jellembeli átalakulás fel kell, hogy keltse az elégedetlenség szellemét elsősorban önmagunkkal szemben. A test magasabb rendűsége és szabadsága végső fokon követeli az élet magasabb rendűségét és szabadságát.²¹

A nagyobb német városokban sorra alakultak táncközpontok - Berlinben a Koreográfiai Intézet, Essenben a Folkwang Schule -, országos tánckongresszusokat, táncfesztiválokat

¹⁷ Nietzsche, Friedrich: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. (ford. Kertész Imre), Budapest, Magvető, 2007.

¹⁸ Rabinovszky Máriusz: *A tánc. Tanulmány egy újraszülető művészetről*. Budapest, Anonymus Irodalmi és Művészeti Rt, 1946.

¹⁹ Dienes Valéria: *Művészet és testedzés*. Magyar iparművészet, 1915/5. 225-237.

²⁰ Lenkei: *A mozgulatművészet Magyarországon - Vázlatos történet*. 17., illetve Madzsar Józsefné - Jászi Alice: *A női testkultúra új útjai*. Budapest, Medicina Könyvkiadó, 1977. 8.

²¹ u.o.

tartottak. Ez a művészeti pezsgés azonban 1933-ban, Hitler hatalomra kerülése után megtorpant, a tánc értékelését már nem elsősorban esztétikai, hanem kultúrpolitikai szempontok vezérelték.

Az 1920-as évektől fellendülő, a német tánc virágkorát jelentő években két jellegzetes irányzat kristályosodott ki. Az egyik élén a korszak legjelentősebb figurája, a koreográfusként, pedagógusként és teoretikusként egyaránt kimagasló Lábán Rudolf (1879. december 15. - 1958. július 1.) állt, aki a modern táncot már annak korábbi periódusában, az életmód-kísérletek világháború előtti időszakában is - a táncot mintegy világnézetként fogta fel. Lábán hozzálátott, hogy a lehető legszélesebb tömegek számára elérhető legyen a tudatosság, a testiség és a lelkiesség harmóniáját jelentő tánc misztikus és eksztatikus élménye. Elméleti, pedagógiai és alkotói aktivitása a húszas évek végétől olyan széles körű méreteket öltött, hogy a német táncmozgalomban betöltött vezető szerepe megkérdőjelezhetetlenné vált.

Lábán Rudolf szerint a színpadon való létezés, a színpadi játék utánoszthatja vagy ábrázolhatja a köznap cselekedeteket, a szó pedig kifejezhet érzéseket, lelki vagy szellemi állapotokat. A tánc nyelve azonban - amely szerinte a tér, a súly, az idő, az áramlás és a dinamika dimenzióiban ragadható meg - az értelmes rendbe szervezett mozgás-szekvenciákban tárja fel magát. A színpadi mozgás szemlélője pedig azért érti meg mégis e köznap cselekedeteket és viselkedéseket közvetlenül nem utaló jeleket, mert a tánc rendelkezik az előhívás, a felidézés képességével: *„nem jelent, hanem szimbolizál...és a szimbólum képek tömegét képes előhívni a nézőben.”*²²

A korszak másik nagy jelentőségű művészi pólusa Lábán egyik tanítványa, Mary Wigman (1886-1973) volt. A nagypolgári családból származó lány szakított a társadalmilag tőle elvárt női szereppel és önálló művészi pályára lépett. A Lábántól megtapasztalt szociális és művészi szabadság eszményétől egész életére kiható, döntő élményt kapott: az egyéniség szabad vállalásának öröme. Mary Wigman igazi művészi terepe a szóló volt, mely műfajban egyetlen témát járt körül, a magányos hős küzdelmét a Sorssal, a Halállal és a Gonosszal. Lenyűgöző energiákat sűrített néhány feszes és kemény mozdulatba, hogy megmutassa a lélek mélyén lapuló démoni erőket. Energikus, dinamikus és patetikus stílusa miatt mindenütt a német tánc reprezentánsának tartották.²³

²² Fuchs: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe.* 90-95.

²³ Mary Wigman, *Hexentanz.* (<https://www.youtube.com/watch?v=AtLSSuFIJ5c>) Utolsó letöltés 2023.12.26.
Heretic (1929). (<https://www.youtube.com/watch?v=IgscJaDUM9w>) Utolsó letöltés 2023.12.26.

1933-tól azonban neki is szembesülnie kellett a náci vezetés új kívánalmaival, s így ő is, mint mindenki, alkalmazkodni kényszerült az új helyzethez. Wigman eleinte a náci ideológiában saját korábbi elképzeléseinek - az emóció és az intuíció egysége, valamint a karizmatikus, erős vezető egyéniség - megvalósulását látta. Lenyűgözte az a fegyelem és szervezés, ami a náci tömegrendezvényekből áradt. A hatalom azonban 1937 után csakis a tánc szórakoztató formáit pártolta. Wigmantól megvonták az állami támogatást, mert szólói túlzottan tragikusnak, önmarcangolónak és „ködösnek” bizonyultak a kor kívánalmaihoz képest. Egy igazi német művésztől nem a lelki vívódások ábrázolását, hanem a jövőbe vetett töretlen hit megjelenítését várta el a kultúrpolitika.



10-11. kép. Mary Wigman expresszív táncmozdulatai, amelyek a “lélek belső vívódásait” hivatottak ábrázolni.



12. kép. Mary Wigman “önmarcangoló és tragikus” táncmozdulata.



13. kép. Mary Wigman “önmarcangoló és tragikus” táncmozdulatai.



14. kép. Mary Wigmannak köszönhetjük például olyan filozófiai gondolatok táncszínpadon való megjelenítését is, mint az egzisztencializmus - modern polgári idealista filozófiai és irodalmi irányzat - jegyében megfogalmazott tapasztalatok, felismerések egyéni felvetése, melyeket Wigman is bátran alkalmazott művészetének gyöngyszemeiben.



15-16. kép. Wigman konstruált, szögletes és karcos képet megjelenítő, erőteljes kifejezőerőt láttató mozdulatai. Groteszkségében is elementáris erővel ható, félelmekkel küzdő, mindezek merész felmutatását sem nélkülöző, a művészi átlényegítésbe sűrített önarckép tör utat magának és felvállaltan kerül nyilvános felületre.



17. kép. Lábán Rudolf irányítása alatt egy csoportos koreográfia próbája

Mary Wigman később Lábán Rudolf táncteoretikus asszisztense lett, akinek az élete során kidolgozott ikozaéder²⁴ alakzatán alapuló táncelméleti téziseit nemzedékeken átívelően tanította és ennek felhasználásával juttatta kifejezésre kompozícióit - a kifejlődött és lefektetett kanonizálás mai napig gyakorolja hatásait -, valamint gyökeresen meghatározta az egész 20. századi mozgásművészet modern irányzatait.

A modern tánc kialakulásának első lépcsőfokai a Lábán-féle alapos analízissel operáló, mozgáselemző látásmódhoz vezetnek. Lábán munkásságában kiemelkedő jelentőségű a táncelmélet alapjainak és a koreográfiának kinetografikus dokumentálása, a tánc szakszerű leírásának kidolgozása. Táncelméletéből fejlődött ki az a Lábán-féle mozgáselemzés, amely egy pszichológiai diagnosztikai módszer, mely annak a meghatározására irányul, hogy az erő milyen szerepet tölt be abban a mozgásban, amit a súllyal, az idővel, a térrel és az áramlással jellemez. Feszítés és lazítás váltakozása és váltakoztatása a térben, szinte a tér minden pontját érintő, vagy arra utalást tevő kompozíció megnyilvánulásaként. Lábán Rudolf a táncművészet meghatározó alakja, a modern táncművészet megalapítója volt. Neve és tevékenysége örök érvényű alapja lett a mindenkori modern táncnak, a koreografálásnak és a táncjelírásnak.

²⁴ Ikozaéder - 'húsz szabályos háromszög által határolt mértani test'. Az ikozaéder egyedülálló a szabályos testek közül abban, hogy lapszöge nagyobb 120 foknál: (Tudományos szakszó a latin icosader nyomán; ez a görög eikoszi ('húsz') és hedra ('alap') elemekre megy vissza.) Az ikozaéder felfedezését Theaitétosznak, Platón kortársának tulajdonítják.

Mary Wigman mellett Lábán Rudolf másik meghatározó tanítványa az a Kurt Jooss volt, aki némileg ugyan szembehelyezkedve, újra hangsúlyozni kezdte a klasszikus alapok fontosságát, de mégis színházi jelleget öltve alkotta meg műveit. Egyik leghíresebb műve az 1932-ben született *Der Grüne Tisch (A Zöld asztal)* című táncdráma, mely megdöbbentő erővel állítja elénk a háború borzalmait és szatirikus színekkel képes megfesteni a Népszövetség komikussá fajult elvhűségét, „állatfarmját”. A mű a háború szörnyűségein túl annak az emberre és a világnézetre mért hatásait hivatott feldolgozni. 1927-ben megalapította Folkwang Hochschule nevű iskoláját - ebben az intézményben Pina Bausch (1940-2009) vezetői irányításának ideje alatt nekem is volt szerencsém tanulmányokat folytatni és diplomázni, 1996-tól 2002-ig -, egy évre rá pedig a kísérletező szándékkal létrejövő Folkwang Tanzstudio-t, hogy intézményes keretek között adhasson teret a kísérletezésnek, mely aztán a progresszív művészek alkotóhelye és megnyilatkozási lehetőségeinek terepe lehessen.

A korszak alkotásainak félreismerhetetlen jegyei nem egyedül az ábrázolt műalkotás anyagában és témájában rejlenek. Sokkal inkább azon a tudat mögötti síkon alakultak ki, amelybe beleszólhat a személyes élmény, ahol átformálódik, hogy a személyek feletti mondanivaló végleges formában ismét megtalálja útját az emberekhez. Az új német tánc jeles személyiségei szakadatlanul küzdöttek tartalom és forma egységéért. Ebben a harcban a lényegről, az emberről és a sorsról, az örökkévalóról és a mulandóról volt szó.²⁵

²⁵ Fuchs: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe.* 95-98.

2.1.1. Az esseni Folkwang Hochschule

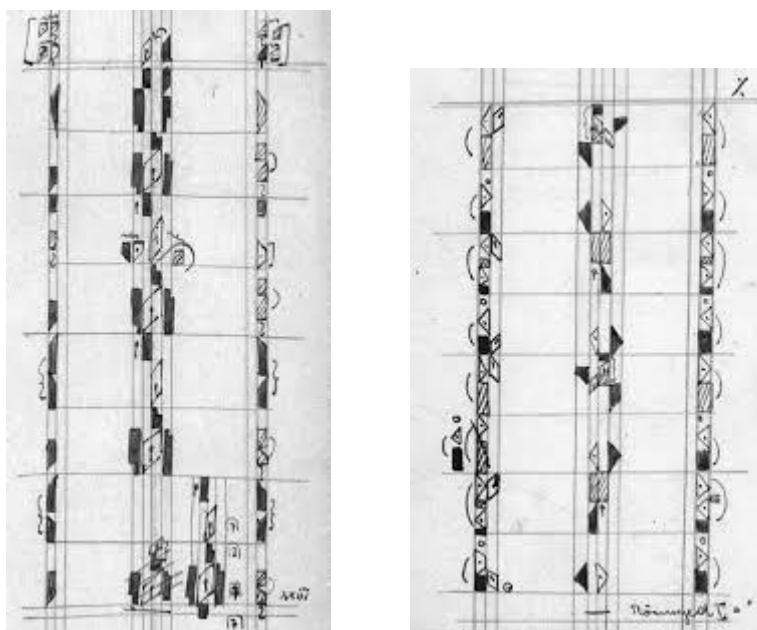


18. kép. Az esseni Folkwang Hochschule belső udvarának fényképe

Lábán Rudolf tanítványai közül Kurt Jooss (1901-1979) játszott úttörő szerepet abban, hogy már az 1930-as években kísérlet történt az éppen alakuló modern tánc és a nagy hagyományú balett ötvöztetésére, s ezzel a két ellentétes gondolkodásmód és mozgásvilág közelítésére. Zenei és színészi tanulmányait hagyta ott a Lábánnal való találkozás hatására, hogy életét a táncnak szentelhesse. Önálló útra lépése, koreográfusi és pedagógiai munkája közben ismerte fel, hogy a korabeli expresszionista tánc középpontjába állított szubjektum önkifejezése művészi-formai fegyelem és tánctechnikai alapozás nélkül kevés. Sigurd Leederrel (1902-1981) - szintén Lábán tanítvánnyal -, közösen 1927-ben megalapították a két karral (formatervezés és kifejező művészet) induló esseni Folkwang Schulét.²⁶ Jooss itt megvalósíthatta korábbi elképzeléseit, amelynek alapja a Lábán-féle tánc-hang-szó egység ideája volt. A mozgás, a

²⁶ 1996-tól 2002-ig, amíg táncművészeti tanulmányokat folytathattam és részévé váltam az akkor már felsőoktatásúvá vált esseni képzésnek, ez idő alatt sem működött másként a képzési módszer, mint hogy az egyén mércéjének tágítását és annak határátlépéseit ösztönözték és nem egy követelményrendszer által felállított dogma kritériumait, elvárásait forszírozták.

beszéd és a zene, vagyis az előadóművészetek oktatása nem elkülönülten, hanem integráltan zajlott. Jooss azt vallotta, hogy a zene, a dráma és a tánc történetileg egy töről fakad, így a leendő művészek tanítását is együtt képzelte el. A Jooss által kimunkált táncos tananyag a térbeli viszonylatok és energiák elmélete és gyakorlata, improvizáció és kompozíció, kinetográfia (táncjelírás) és anatómia, zene és tánc történet mellett a klasszikus balett egyfajta módosított változatát - rúd-, adagio- és allegro gyakorlatokat - is tartalmazott.²⁷



19-20. kép. Lábán féle kinetográfia, azaz a táncjelírás képei

Ahhoz, hogy színházi közegben is eredményesek legyenek tanítványaik, komoly technikai alapokat kellett szerezniük. Ezért megkerülhetetlennek tűnt a színpadi nyelvként általuk kiüresedettnek tartott balett testképzési alapjainak átvétele az esseni iskolába. Jooss emellett egy kísérleti Táncszínházi Stúdiót is szervezett, mert a célja már első pillanattól a táncszínház volt, a színházi koreográfia formai és technikai értelmében egyaránt, beleértve a szövegkönyvet, a zenét és mindenekfelett az előadóművészetet. Az iskolában és a stúdióban is általános eszközzé fejlesztette a színházi tánc technikáját úgy, hogy rendszerszinten fokozatosan beemelte a képzésbe a klasszikus balett hagyományos technikáját. Ezzel Jooss heves elutasítást váltott ki kollégáiból, mert elsőként adta fel az új tánc elkötelezettjei közül a balett-ellenességet. Azért tette ezt, mert felismerte annak egyetemes értékeit, amely

²⁷ Fuchs: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe.* 100.

kiindulópontként szolgálhat a tánctechnikai megalapozáshoz és a hiánytalan, fejlett képzettség eléréséhez.



21. kép. Kurt Jooss tanítás avagy koreografálás közben

Jooss később ellenszegülést tanúsított a regnáló náci hatalommal szemben, így 1934-ben szinte a teljes essenai tanári kar Nagy-Britanniába emigrált. Letelepedve, a továbbiakban már ott folytatták Leederrel pedagógiai és művészeti munkásságukat. 1949-ben visszatértek Essenbe, így Jooss oktatói tevékenységével megteremtette a világháború előtti és utáni német modern tánc pedagógiai folytonosságát. A táncszínház Jooss elgondolása szerint olyan drámai művek színpadra állítását jelentette, amelyekben - a kor balettjeihez hasonlóan - a zene, a színjáték, a képzőművészet sajátos eszköztára szerves része a tánckompozíciónak. Jooss társulata, az első európai modern táncegyüttes, hasonló összművészeti és színházi célokat tűzött ki és valósított meg, mint korábban az Orosz és a Svéd Balett. Jooss együttesét, Jooss Balettnek definiálta a szakma és a nagyközönség, holott jellegzetes expresszionista repertoárral járták a világot. Egyfelvonásosaiban a nézők saját kortársaik, nagyvárosi és köznapi emberek történeteit látták megelevenedni drámai vagy szatirikus formában, költői vagy humoros hangvétellel.

A Jooss Balett tagjainak művészi teljesítménye egységes színvonalat képviselt, Jooss személyisége azonban kiemelkedett közülük koreográfusi és rendezői tehetségével. A koreográfus, mint szellemi gondolkodó és alkotóművész, tehát Joosznál újból jelentősebb

szerepet kapott. Művészi teljesítményét, műveinek költőiségét és filozófiáját a korabeli újtó színházi rendezőkéhez mérték.²⁸

Kurt Joos tanítványai és a Sigurd Leeder-rel közösen kifejlesztett pedagógiai módszerének továbbörökítő letéteményesei között megtalálhatjuk többek között Hans Zülliget és Pina Bauscht is. Jooss halála után Hans Züllig vezette tovább, mint intézetvezető a Folkwang Hochschulét. Bausch Wuppertalban megalapította világszínvonalú és világhírű táncszínházát, amelynek meghatározta korszakalkotó és színházi értelemben is egyedülállóan értéktérítő stílusjegyeit. De a Folkwang Iskola olyan, a német táncszínházi platformon a későbbiekben jeleskedő nagy alkotókat is kinevelt, mint Reinhild Hoffmann (1943) vagy Susanne Linke (1944).

2.1.2. Pina Bausch táncszínháza

Pina Bausch (1940-2009), mestere, Kurt Jooss koreográfusi munkásságának tradícióit követte és vette kiindulópontnak saját munkáiban is, amelyek Bausch legbátrabb koreográfusi időszakában egyre szélesebb spektrumon mozogtak. Egy-egy előadás témáján belül egyszerre ötvözték a különféle előadóművészeti stílusokat. Műfajként megjelent a kabaré, az esztrád, az opera, a sanzon, a revü, a One man show jelleg, a Stand up comedy, a klasszikus balett elemeit vegyítette a kortárs föld-technikával, érzékelhető volt az akrobatika hatása, és olykor vetítést vagy videótechnikai megoldásokat is alkalmazott. Bausch szemléletmódja megalapozta, megreformálta és átértékelte a táncról, a mozdulatokról alkotott nézeteinket. Hogy egy-egy mozdulat milyen sokrétűvé válhat, többféle értelmezést nyerhet és mennyi szélsőséges érzelmi állapotot képes tükrözni.

Pina Bausch professzionális táncművészeti tanulmányait 15 évesen, 1955-ben a Folkwang Iskola táncszakán kezdte meg. Esseni tanulmányai végeztével egy német ösztöndíjnak köszönhetően Bausch kijutott New Yorkba, hogy ott tovább szélesítse művészi látásmódját. New Yorkot ekkortájt a táncművészet Mekkájának tartották. A New York-i Juilliard Schoolban olyan tanárai voltak, mint az amerikai José Limón (1908-1972) vagy a brit Antony Tudor (1908-1987). Az eredetileg egy szemeszterre tervezett tanulmányút végül két és fél éves hosszúságúra nyúlt. Amely már nemcsak a tanulmányok folytatásáról szólt, hanem szakmai szerződéssel párosult. Bausch az Új Amerikai Balett és a Metropolitan Opera

²⁸ Fuchs: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe.* 101.

társulatának a tagja lett. Végül nem telepedett le New Yorkban, mert hazatérével egyidőben Kurt Jooss a Folkwang Iskola mellett, az iskolához kapcsolódóan megalapította a Folkwang Táncstúdiót, amely egy modern balett együttes volt, elsősorban a Folkwang Iskolából kinevelt táncosok részvételével. Bausch is itt lett tag, majd a későbbiekben hiányérzetből fakadóan kezdett el koreografálni. Mindezt az üresség érzésének kiküszöbölése miatt tette, mivel a felszabaduló energiáit nem tudta megfelelően kamatoztatni, sem mint táncos, sem mint előadó nem volt eléggé leterhelve, kihasználva és kielégítve. Majd 1969-ben az *Idő szelében* című darabjával megnyerte a Kölni Koreográfus Versenyt, amely akkoriban Európában az új nemzedék legbefolyásosabb és legfontosabb fóruma volt. Kurt Jooss után Hans Züllig lett a Folkwang Iskola tánc tanszékének vezetője, Bauscht pedig a Folkwang Táncstúdió irányításával bízta meg. Ekkor kezdhett el igazán kísérletezni és a saját elképzeléseinek koreográfiai szempontból is teret adni.

Pina Bausch az esztétikai határokat nem egyszerően átlépte, hanem lerombolta, miközben Németország legkeresettebb kulturális exportcikke lett, sőt a tánc legnépszerűbb képviselője szerte a világon. Szokatlan álláspontból fogalmazta meg a céljait: „*Engem nem az érdekel, hogyan mozognak az emberek, hanem hogy mi mozgatja őket.*” Ez az elhíresült mondata mindenkori érvényességét megtartva, a német táncszínház egyfajta hitvallásává is vált.²⁹

Bausch művei olyan dolgokról szólnak, amelyekhez mindenkinek köze van, amelyek az emberi lélek legrejtettebb területeit érintik. Bausch olyan dolgokról mesél az emberi természet kapcsán, amikről a nézők egyáltalán nem akarnak tudni, mert munkássága olyan rétegeket érint és sebez meg, amelyek létezését egyesek még önmaguk előtt is tagadják. Bausch művészete legtöbbször arcul csapja és megdöbbenő hatást gyakorol nézőjére. Ennek két jelentős oka van. Az egyik, a témaválasztás, mert szinte minden darabja az emberi létezés leglényegesebb kérdéseit feszegeti, melyeket időről időre saját magunknak is fel kell tennünk, ha többre tartjuk az életünket a pusztá vegetálásnál és beletörődésnél. Bausch művei a szerelemről és félelemről, a vágyról és magányról, szorongásról és elnyomásról, emlékezésről és felejtésről, gyermekkorról és halálról, egymás kizsákmányolásáról, a nők kihasználásáról szólnak egy patriarchális rendszerre berendezkedett és irányított társadalomban. A másik ok, amiért Bausch darabjai mellbevágó hatást érnek el közönségénél, az a könnyörtelenség, ahogyan Bausch felteszi a létezésre, a társadalomra és az esztétikumra vonatkozó kérdéseit. Nála nem kerülgetik és nem szépítik a konfliktusokat, hanem teljes mértékben megélik.

²⁹ Schmidt, Jochen: *Pina Bausch Félelmek alagútján át*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2011. 17.

Senkit sem kímél, senki számára nem léteznek kifogások. Az emberi tökéletlenségre emlékeztet minket, pellengérre állítja az emberi gyarlóságot, a szellemi és fizikális restséget, a torz beidegződéseket, és feladhatatlan törekvésével arra ösztönöz minket, hogy kölcsönös bizalommal, kölcsönös megértéssel közeledjünk egymás felé.

Ha megpróbáljuk egyetlen szóval definiálni és jellemezni Bausch műveinek működését és azt, hogy ezen művek mit hivatottak elmondani és közvetíteni, akkor ez a szó nem lenne más, mint a félelem. Bausch életének és művészetének legfontosabb mozgatórugója a félelem lesz. Ez nem a tipikus bénító félelem, ami meggátolja és tehetetlenné teszi az embert a cselekvésben. Ez a félelem produktív, mert ez a félelem vezeti végül Bauscht a színház világa felé. Abba a színházi világba, ahova végül stílusikonként eljut, de mindeközben kiismeri saját képzeletét, és a tánc új nyelvének kutatásán át, új mozdulatok, új formák és struktúrák kitalálásán keresztül, az esztétikai határok átlépésével és a művészi falak lerombolásával egészen a táncművészet újraértelmezéséig vezet az út. A félelem, mint korunk egyik legfőbb problémája, Pina Bausch életművének legfontosabb toposza, amely egyszerre jelenti és magában foglalja az alkotó és a színpadi alakjainak félelmét is. És a félelem párként ott lebeg az intenzív szeretetéhség. E két érzés ambivalenciájából ered Bausch darabjainak alapkonfliktusa, amely egyben, különösen nála, a komikum forrása is lehet. Pályája kezdetén a szeretetéhséget két ellentétes erőként - fék és ösztönzés - értelmezte, mely együttesen hatott rá és a munkájára. „*A szeretetéhség minden bizonnyal motorként működik az emberben. Ha egyedül lennék, minden máshogy lenne. Hiszen a szeretetnek mindig köze van más emberekhez.*”³⁰

Pina Bausch wuppertali alkotó évei alatt legfontosabb művészeti tervei között, a kísérletező kedv térhódítása mellett a klasszikus balett átértelmezése szerepelt. Vagyis a közönséget beavatni a nem pusztán klasszikus baletten alapuló kortárs tánc világába. A társulati működésbe bevezette a kettős tréninget, azaz a napi szintű klasszikus és kortárs tréninget. Átvariálta a klasszikus értelemben vett színpadi hierarchiát, azaz elmosta a szólisták és a tánckar közötti határokat. Valamint egy olyan újfajta szemléletmódot vezetett be, amely a táncost, kiemelve addigi pozíciójából, nemcsak végrehajtói és így kissé alárendelt minőségében, de önálló gondolatait érvényre juttatható, alkotói partneri státuszba emelte. Táncosainak megadta a lehetőséget arra, hogy egy-egy új, készülő darab próbafolyamatában szellemileg is megnyilvánuljanak, és bátorította őket arra, hogy a koreográfia kialakításakor

³⁰ u.o. 18-19.

ne szégyelljék elmondani a véleményüket, a kritikájukat vagy a tanácsaikat, hanem aktívan vegyenek részt az alkotófolyamatban. Ebből aztán nem csupán egy teljesen új fajta, addig sehol máshol nem tapasztalt munkafolyamat és munkamódszer bontakozott ki, hanem új típusú darabok is születtek, és a korábban még nem létező színházi struktúra is kiforrtta magát.³¹



22. kép. Pina Bausch a *Café Müller* című darabjában

Pina Bausch nemcsak a megfelelő táncos nyelvezetet kereste, amellyel áthidalhatná az egyének és csoportok közti kommunikációs szakadékot, hanem a színpadi elemeket is egyéni, új színekkel bővítette. Új nézőpontból mutatta meg az általánosan elfogadott törvényszerűségeket, a banálisan berögzült szabályokat és a trivialitást, ezzel mintegy szuverén olvasatú, de annál érvényesebb művészi közeget teremtett a társadalmi jelenségek kritikai ábrázolásához. Tette mindezt olykor szürreálisan, olykor vitriolosan, olykor “kitett”

³¹ u.o. 30-31.

módon illusztrálva. De mindig olyan absztrakt és elvonatkoztatott módon, ahogyan senki más nem lett volna képes megalkotni és színpadra vinni a világ olykor fojtogatóan maró, viszolyogtató realitását. Szatirikus igyekezetével olyan örök érvényű, pályáját és művészetét mindvégig foglalkoztató témára lelt, amely a nemek közötti antagonisztikus, kibékíthetetlen harcot állítja középpontba. Ezzel megint egy új nézőpontot és elgondolást lefektetve, amely az emberi kapcsolatok új meghatározását juttatta megdöbbenő igazsággal érvényre. Pina Bausch bejárta a nem mindig boldog fiatalság birodalmát, műveiben az elmúlással párbajozik és a halandóságot az élethez való ragaszkodással állítja szembe. Küzd a környezetszennyezés ellen, protestál és propagál a természet mérgezése és elpusztítása miatt érzett aggodalmában.³²

„Miről van szó Pina Bausch színházában? Arról a világról, amelyben élünk. Rólunk, akik kínlódunk, lótok-futunk, gyönyörűséget keresünk, izgatottan várjuk boldogulásunkat, közben begyakorolt, mindennapi gépiességeket végzünk, rámolunk, hurcolkodunk, átalakítunk, hogy megint visszarendezhessük magunk körül a világot.”³³

Az idegen országokban és városokban szerzett tapasztalatait rendre beépíti a darabjaiba. Zenei ízlése is színes, széles spektrumon mozgó, a nemzetközi palettáról válogat. Inspirációkat gyűjt és szerez különböző népek különböző kultúrájából. De Bausch visszatérő és mindenkori központi motívuma, darabjainak központi tematikája éveken át a nők és férfiak összezavarodott kapcsolata marad. A férfiak uralta, a férfiak által berendezkedett világban, a női kizsákmányolás és kiszolgáltatottság, a megaláztatásról és megalázottságról, a nők kihasználásáról szól egy, a férfiak által irányított, a férfi elképzeléseknek megfelelően kialakított társadalomban. Látletet, korrajz, társadalmi tükör. Mindezt olyan emelkedetten és elegáns módon teszi és olyan szuverén hangulatú művészi palástba burkolja, amelyen keresztül hatolva meglágyul a nézői szív és önmagunk szarkasztikus köntösbe bújtatott paródiáját látva könnyekig meghatódunk, sírunk vagy könnyfakasztóan nevetünk. Pina Bausch színházát nézve sosem maradunk semlegesek. Érzelmi hullámvasúton közlekedünk és a színpadon táncoló, beszélő, éneklő nőkkel és férfiakkal maximálisan együttérzünk és azonosulunk. Átérezzük, beleélünk, részvétet nyilvánítunk, szánunk, sajnálunk, örülünk, drukkolunk, szurkolunk és mérlegelünk, önmagunkban is számot vetünk. Mindenképpen részesei leszünk a színpadon történt eseményeknek és helyzeteknek. És ez is az a plusz

³² u.o. 35.

³³ Molnár Gál Péter (1936-2011) magyar színikritikus-újságíró meglátása Bausch táncszínházáról Jochen Schmidt könyvének hátsó borítójának ajánló részében. Lásd Schmidt, Jochen: *Pina Bausch - Félelmek alagútján át*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2011.

érdemi érték, amitől Pina Bausch a színházi alapot világszínvonalon megrengette és történelmet írt. Nem magától eltartva kivetít, felmutat és távolságot tart, hanem magába vonz, bevon a játékba, közelít és közösségi élményt teremt. Egyenértékűnek érezzük magunkat a színpadi figurákkal, olyan hétköznapi helyzeteket tár elénk színpadi szituációin keresztül, amelyek velünk is megeshetnek. Közvetlenné teszi és emberivé, esendővé emeli a karaktereket, amelyek nap, mint nap előfordulhatnak, a mi életünkben is gyakran szerepelnek.

A Bauschra egyeduralkodóan jellemző, egyedülállóan új munkafolyamat kezdete a koreográfus és a társulat többsége között kialakult mély konfliktusra vezethető vissza. Az affért követően Bausch már elővigyázatosabb lett: kérdéseket tett föl a táncosainak, de eleinte egyáltalán nem azért, hogy a készülő darabra vonatkozó és értékelhető reakciókat kapjon tőlük. A felderítéses technika lényege a kérdezés volt. Módszerré viszont csak Bochumban vált, amikor Bausch egy heterogén stábbal dolgozott. Őt, saját társulatának táncosa mellett négy bochumi színész és egy frankfurti énekesnő állt rendelkezésére a próbafolyamatban és mindegyikük teljesen eltérő próba- és színházi tapasztalattal érkezett. Ösztönösen megérezték, hogy a munkát nem építheti kizárólag a testi folyamatokra - mint ahogy az a táncnál szokás - hanem az előadóknak a "fejüket" kell használniuk. Csak kérdések segítségével tudott egységet teremteni, ami szerinte a szokatlan anyaggal való sikeres munka alapkövetelménye. Ezért beszélgettek a darabról, a Shakespeare-szövegről alkotott véleményükről, a hozzáállásukról, a jelenetekről és a szituációkról. Az eredmény pedig felülmúlta a várakozásait és visszaigazolta Bausch elméletét. 1978-ban Bochumból Wuppertalba nemcsak egy új darabbal, hanem a majdani, új darabok kidolgozására szolgáló, teljesen új metódussal tért vissza. A bevált munkametóduson, mivel később sem talált ennél jobbat, ezután már nem is nagyon változtatott. Soha nem a lépésekkel kezdte a munkát. „*A lépések mindig máshonnan jönnek, nem a lábakból. És a mozdulatok kidolgozását is mindig menet közben találjuk ki. Mindig kisebb táncos frázisokat csinálunk, amiket könnyen megjegyzünk. Korábban, talán a félelem vagy a pánik miatt, a mozdulatokkal kezdtem, és elmenekültem a kérdések elől. Ma már a kérdésekkel kezdem.*”³⁴

Ha a társulat, Bausch irányítása mellett új darab komponálásába fogott, mindig azokkal a kérdésekkel kezdtek, amelyeket a koreográfus a táncosokhoz intézett. Ha a feltett kérdésekre olyan válaszok érkeztek, amelyek felkeltették Bausch érdeklődését, akkor azokat aprólékosan feljegyezte. Később pedig előkereste a már lejegyzett gondolatokat annak

³⁴ Schmidt: *Pina Bausch - Félelmek alagútján át.* 63.

érdekében, hogy az alkotási folyamat következő szakaszában ezeket tovább fokozva elmélyítse, kibővítse és a saját maga által összeállított kompozíciói számára színpadilag is felhasználható értelemben átalakítsa.

Bausch maga sem volt mindig tisztában azzal, hogy mit is keresett valójában. Vagy nem akarta közvetlenül kiszolgáltatni a keresett dolgot, esetleg nem merte nevén nevezni, mert meg akart védeni valamit, nem pedig idő előtt tönkretenni. Többször azt is megtapasztalta, hogy a közvetlen kérdések sokszor nem vezettek sehova. Meggyőződése volt, hogy kicsit mandinerből, köntörfalazva és kerülő úton kell kérdezni és a keresett dolgot lépésről lépésre, árnyaltan körbejárni, finoman körbetapogatni. Sokszor az is probléma lehetett, hogy a rengeteg kérdésre nem született konkrét vagy felhasználható válasz. Hogy ilyenkor egyáltalán nincs válasz és akkor ezeknél semmi sem jött létre. Ami nem azt jelentette, hogy egymaga képtelen lett volna valamit létrehozni, hanem hogy talán még mi, mindnyájan sem vagyunk képesek rá. Bauschnak arra volt szüksége a kutatásban, hogy végigjárjon egy-egy hosszabb útszakaszt, még ha az zsákutcának is bizonyult. A legtöbb esetben nem volt sem fölösleges, sem hiábavaló megtenni ezeket a plusz köröket - ahogy ez az alkotások folyamatában más alkotóknál is lenni szokott -, mert ez alatt a kerülőút alatt végül mindig találtak valamit, ami azért hasonlított vagy rávilágított a keresett dologra. Gyakran előfordult az is, hogy a darab végső verziójába nem a táncosok szellemi teljesítményeinek közvetlen eredményei kerültek bele. Nem volt ritka, hogy a próbák olykor mellékesnek tűnő észrevétele, megnyilvánulása, egy-egy lényegtelen aprósága vált egyszer csak fontossá és a darab szempontjából is használhatóvá, beépíthetővé. De ha egy ilyen mindennapi helyzetet egy az egyben jelenítenénk meg a színpadon, az unalmassá, érdektelenné válna és hatástalanul kipukkadna. Ahhoz, hogy hatásosak legyenek, változtatni kell rajtuk, felnagyítani, eltúlozni és intenzívebbé tenni.

Hogy Pina Bausch hogyan jutott el bizonyos ötletekig és dramaturgiai megoldásokig, hogy mit tett azért, hogy egy mellékes cselekvésből vagy megjegyzésből színházi jelenet lehessen, azt igazán csak saját maga tudta. Az ízlésének, meglátásainak, örökös, körültekintő figyelmének, és józan szelekciós arányérzékének volt mindez tulajdonítható. És ettől a sajátos, eredeti válogatástól, hogy irigylésre méltóan tudta, mit kell és mit szabad kiszórni, elengedni, veszni hagyni és mi az, amit feltétlenül meg kell tartani, hinni benne és alaposan kidolgozni és akkor működni fog. De az alkotási fázisokban talán ez is az egyik legnehezebb és egyben legcsodálatosabb kérdés: mi alapján szelektálok, hogy döntöm el, mi az, ami hatni fog és melyik ötlet az, amit jó szívvel kidobhatok, mert abban a kontextusában nem lehet

értékes. A próbák alatt kitalált és kipróbált ötletek zöme igazi jelentését csak abban a színházi montázsban nyerte el, amelyben az elemeket Bausch vagy egymás mellé helyezte vagy összepárosította. A sok apró, különálló részlet kollázsa és montázsa révén, és a közben kidolgozott alapkérdésekből és az azokra kapott válaszokból előadás. *„A dolgokat végtére is a kompozíció tartja össze és az, amit az ember a dolgokkal kezd. Eleinte minden külön létezik. Aztán egyszer csak eljön a pillanat, amikor valamiről azt gondolom, hogy ez jó lesz és hozzákapcsolom valami máshoz. Ezt azzal, azt valami mással, az egyiket megint egy másikkal. A dolgok a kicsivel kezdődnek és fokozatosan lesznek egyre nagyobbak.”*

Bausch darabjai, eltérően a drámaírók vagy más koreográfusok módszereitől, nem az elejétől fejlődnek a végükig, hanem - akárcsak a növényi magok - belülről kifelé növekednek.³⁵

„Kérdezve kutatni, megismerni és felfedezni a világot és önmagunkat.”³⁶



23. kép. Részlet a *Café Müller* című előadásból. Photo: Maarten Vanden Abeele

³⁵ Schmidt: *Pina Bausch - Félelmek alagútján át.* 65.

³⁶ Schmidt: *Pina Bausch - Félelmek alagútján át.* 64.

2.2. A fizikai színház definíciója

A tánc szorosan kapcsolódik a társadalom érzelmi kultúrájához, maga is elsődlegesen érzelem kifejező művészet, amely az érzelmeket csak konkrét és közvetlen formában képes kifejezni. Fejlődésének ezért azok a korok kedveznek, amelyekben a társadalmi mozgás gyorsabb és ellentétesebb más korszakokénál. Ebben az átalakulásban az élet megváltozása volt az a meghatározó elem, ami a táncművészet fejlődésének irányát eldöntötte és a fejlődést kiváltotta.³⁷

A 20. században átalakulóban volt az emberek világszemlélete, rohamos ütemben teret hódított a tudományos forradalmi világnézet, ugyanakkor és ezzel összefüggésben az új felfedezések módosították a világról, az anyag szerkezetéről, a térről és az időről alkotott képet, és ezzel arányosan kitágították a világ határait is. Ez az átalakulás a legélesebb ellentétek formájában nyilvánult meg. A fejlődés gyorsult, de az ellenállás is erősödött. És nemcsak egy új társadalom kialakulásának lehetősége vetődött fel, de a teljes pusztulásé is. Ezek az antagonisztikus folyamatok határozták meg ezen időszak érzelmi kultúráját is. A kor életérzését, a csalódástól, a jelen tagadásától kezdve egy másfajta, igazságosabb és emberibb társadalom tudatos építéséig. Ennek az érzésnek és akaratnak a jelenléte határozta meg legfőképpen a korszak művészetét. Az érzelmi és akaratni feszültség sűrűn benne élt a kor szinte minden művészeti törekvésében. És ez az érzelmi feszültség, a világ forradalmi átalakulásának tükörképe tört felszínre a táncművészetben is. Ez az időszak jelentős mértékben kedvezett a táncnak, mert a tánc műfaja igen alkalmas a feszült és feloldódást kereső érzelmvilág kifejezésére. Ez az érzelmi feszültség a tánc különböző műfajaiban is megmutatkozott. Megtalálható volt a korszak minden eszmeáramlatának, stílustörekvésének a hatása. Felelevenedett a táncművészet egész múltja, a néptánc, a pantomim, a keleti népek táncai, új nemzetek jelentek meg a színpadi táncművészetben. Átalakultak és megújultak a tánc kifejező eszközei. Új jelenséggé vált a lírai tánc. A líra mellett a táncdráma. Mindezek formáját persze az alkotó világnézete, életfelfogása, művészi célja határozta meg. A táncdrámai törekvésekben két megkülönböztethető elem is kifarrt: a lélektani dráma, mint szimbolikus nyelvű filozófiai táncjáték, másrészt a nép életével foglalkozó, társadalmi problémákat feltáró és társadalmi összeütközéseket ábrázoló táncdráma. És a kettő között számtalan átmenetet és változatot találunk, a mitológiai témájú „neoklasszikus” alkotástól a mesejátékokig és a pantomim jelenetekig.

³⁷ Vitányi Iván: *A tánc*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1963. 190.

Az a tény, hogy a kor cselekményes táncművészete a valóságos problémák ábrázolása felé fordult, azt bizonyítja, hogy a drámai műfaj fejlődése is az élet átalakulásának élményéből táplálkozott. A táncdrámának ez a megújulása az öncélú látványosság és a „divertissement” szellem ellenében következett be.

A tánc számára a lírai és a drámai műfajban egyaránt kedvező a modern művészetnek az az általánosnak mondható intenciója, amellyel az ember belső, lelki életének feltárására törekszik. A tánc sok olyan érzelmet, indulatot képes ábrázolni, amit szavakban nehezen és bonyolultan lehetne kifejezni. Ezen a téren a tánc két irányban is kitágította kifejezési lehetőségeit, illetve ezeket az eddig elszigetelt eredményeket szervezettebbé használta fel.

Az egyik út a külvilág ábrázolása volt, amelyet a pantomim művészetének hatalmas megújulása bizonyított. A pantomim közel férközött a kor emberének életéhez, érzés- és gondolatvilágához. A másik út viszont a szimbólumok, a meseszerűség, a fantasztikum felhasználása volt. Ez a fantasztikum persze két célt is szolgálhat: közelebb vihet a valósághoz vagy eltávolíthat tőle. Mindezt azonban nem úgy, mint eltérés a valóságtól, hanem mint a táncos gondolkodás sajátos formája tette.³⁸

A balett esztétikai megújulásának nyelvi, technikai megújulással kellett együtt járnia. A Gyagilev (1872-1929) féle Orosz balett gyökeres újításokat vezetett be, anélkül, hogy a balett alapjait lényegesen megváltoztatta volna. Új mozdulatokat alkalmaztak, megváltoztatták a régiek értelmét, új módosulatokat, változatokat hoztak létre, s mindezek nyomán a klasszikus balett hagyomány egyre inkább egy most már rendkívül sokoldalú táncnyelv határesetének látszott.

Bizonyos újításokat és kezdeményezéseket azonban nem maga a balett, hanem a balettől távol álló színpadi néptánc kultúrák indítottak meg. Fontos tény azonban, hogy ezek az újítások a balettre is hatottak és megindult egyfajta szintézis kialakítása. A balett nyelvi fejlődése elsősorban a különböző hatások felvetéséből és beolvasztásából állt. Ilyen hatás érte a balettet a mozgásművészet részéről, a néptáncról, a pantomimtól, a dzsessz táncoktól.³⁹

A többi művészet fejlődésében is tükröződtek ugyanazok az erők, amelyek a táncművészet fejlődését is meghatározták. A klasszikus forma átalakulóban volt, az ábrázolás elérte a filozófia és a tudomány határát, hogy a külvilág teljességét átfoghassa vagy a teljesség helyett

³⁸ Vitányi i.m. 191-194.

³⁹ Vitányi i.m. 226.

a lélek belső élete felé fordulva inkább nagyobb sűrítésre, szimbolizáló erőre törekedett. A korszak egész művészetének jellemzője a lélekábrázolás elmélyülése és differenciálódása volt, amely a valóság új oldalát tárta fel, éppen azt, amelynek megismerését maga az átalakulás tette szükségessé. A jelen valóságának tagadása fontos szerepet töltött be a nyugati művészetben és sok irányzatot itatott át indulati tartalommal. Az indulat önmagában különböző következtetésekre vezethet a teljes pesszimizmustól és a világ titkai előtt való kiüttlanság okozta félelemtől az élet igenléséig. Az út nem egyfelé vezet, de egyfelől.⁴⁰

A II. világháború után az európai tánc-szcéna is radikálisan megújult, részben olyan külső hatások következtében, amelyek ekkoriban alaposan megmozgatták Nyugat-Európa tánc közönségét, miközben a szovjet befolyás alatti országok évtizedeken át elzárták magukat minden külső művészeti hatástól. A megújulás Európában elsősorban a korabeli balett színpadokon következett be, ahol változatos kísérleti periódus indult el: a koreográfusok újragondolták a balett lehetséges témáit, kifejezési és dramaturgiai módozatait, kapcsolódását a kortárs zenéhez, valamint az új médiák kínálta lehetőségeket.

A hatvanas évektől jelentkező koreográfus nemzedék saját jelenéről, nyomasztó társadalmi tapasztalatairól kívánt szólni, és ehhez keresett új eszközöket. A háború utáni generáció legelemibb tapasztalata saját és egyben az emberi létezés törékenysége és bizonytalansága volt, ezért műveiken keresztül meg sem próbáltak kerek, egységes történeteket mesélni. Táncdramaturgiájuk szakított a lineáris elbeszélésmóddal, de emellett mégsem mondtak le a közlésről, hanem elsőként gondolták azt, hogy a tánc alkalmassá válhat filozófiai-intellektuális tartalmak érzékletes megjelenítésére is. Ehhez a zene- és drámairodalom korábban is alkalmazható megoldásai helyett a film eszköztárához fordultak, így a lineáris szerkezeteket felváltotta a flashback, és a széttördelt jelenetezés. E táncok többé nem homogén és lezárt történeteket, azonosítható hősök sorsának drámai alakulásait mesélték el, hanem többnyire általános emberi alaphelyzeteket, eszméket, típusokat és szituációkat vázoltak fel. Ez a dramaturgia az idő táncszínpadi felfogásában is új megoldásokat hozott: a flashback még csak módosította a művek időrendjét, a nem lineárisan egymást követő epizódok sora azonban lehetetlenné tette az egymás utáni jelenetek kronologikus értelmezését, így ráismerés helyett asszociációs megértést követelt. A dramaturgiai újítással párhuzamosan a táncok hagyományos eszköztára is kibővült, egyrészt a kifejezés érdekében bármilyen mozgás - akár a hétköznapi is - színpadi legitimációt kapott, másrészt hamarosan

⁴⁰ Vitányi i.m. 191.

beszivárogtak a táncszínpadokra a színház - a beszéd, és/vagy ének - és a vizuális művészetek újabb (vetítés és élő kamerázás) elemei.⁴¹

A modernitás korának végét jelző, átfogó társadalmi és művészeti jelenségek a hetvenes évektől kezdve megszüntették a kánonok és a velük szembeszegülő ellenkánonok időről-időre átrendeződő, de jól felismerhető normarendszerét. A táncszcénák olyan diverzitása alakult ki, amelyben minden irányzatnak és elgondolásnak egyszerre volt létjogosultsága, művelője és közönsége. A nyolcvanas évek végétől a tánc médiumára, a testre is másként tekintettek a táncalkotók. A test többé már nem a fizikalitás semleges terepe volt, hanem az emberi jogi és feminista mozgalmakra, valamint a globalizáció jelenségére reflektálva újból erőteljes társadalmi üzenetek hordozójává vált. E sokféle felfogást és megközelítést tetézte a populáris és a „magas” művészet megkülönböztetésének erodálódása és egyben a korábban jól elkülöníthető művészeti területek: tánc, színház, képzőművészet, cirkusz, sőt a sport határainak képlékennyé válása, amelynek következtében a koreográfusi és rendezői, valamint táncosi, színészi és/vagy akrobata szerepek és feladatok szétválaszthatósága is kérdésessé vált.

Az alkotók és előadók hagyományos szerepe és viszonya is alapvetően megváltozott, mert az alkotások létrehozásának legelterjedtebb munkamódszere az improvizáció lett. Az alkotói folyamatot egyedül uraló és a lezárt mű fölött kontrollt gyakorló koreográfus alakját felváltotta az előadók improvizációiból folyamatot szerkesztő rendező alakja. Ez az alkotási folyamatban lezajló döntő változás azt eredményezte, hogy a táncos többé nem alázatós kiszolgálója a korábban egyedüli teremtnőnek tartott koreográfusnak, hanem szellemi partnerre, egyenrangú alkotótársává vált, aki saját kreativitásával, mozgás - és játékötleivel döntő mértékben hozzájárult a művek megszületéséhez.⁴²

Általában a művészetre vonatkozó „mi?” és „hogyan?” kérdések és az erre tett válaszkísérletek a hetvenes évektől azt eredményezték, hogy a tánc világát a mindent szabad és a minden egyszerre érvényes érzése hatotta át. A bármely mozdulat tánc, a bármely esemény művészetnek tekinthető, valamint a bárki művész ideák elfogadtatása után már alig maradt felderítetlen és újradefiniálatlan terület. Ennek hatására megkezdődött a korábban elvetett minőségek és kifejezési eszközök visszaszivárgása a kísérletezők munkáiba. A hatvanas években a tánc határait újrafogalmazók ellenezték a táncos virtuozitásának

⁴¹ Fuchs: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe.* 221-222.

⁴² Fuchs: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe.* 285-286.

szükségességét és a tradicionális modern tánc technikák rendszerét. A hetvenes évek első felében egy új és a maga nemében előzmények nélküli technika született, amely azonban minden elemében tagadta a hagyományos - zárt struktúráként működő - rendszereket. Ez a posztmodern technika, a kontakt improvizáció, amely Steve Paxton (1939) gravitációs, balance- és relaxációs kísérleteiből nőtt ki.

A kontakt kérdésfelvetései a test fizikalitásával kapcsolatban - mi a testsúly, mi az esés, mi a relaxáció, mi a kockázatvállalás, mi a fent és a lent, hol a test középpontja - párhuzamot mutatott az egyenértékűségről, a formákról és a semleges előadásmódról alkotott korábbi tézisekkel. A kontakt hívei és terjesztői azt vallották, a mozgásforma improvizációs jellege és mozdulatainak jellegzetességei a hatvanas években létrejött legfontosabb értékeket testesítették meg: az egyenlőség eszméjét, a hagyományos szexuális szerepek elutasítását, a csoporton belüli individualizmust és az oppozíciót a hatalommal szemben. A kontakt egyfajta közös mozgáskísérletként indult, amelyekben a résztvevők együttműködő interakcióban alkotnak táncot, ahol az improvizáció alapja a súlyból és a lendületből adódó fizikai erő. Hogy ez a lendület kifejlődhessen, a táncosoknak szabadon kell áramoltatniuk energiáikat és fel kell adniuk önuralmukat a kölcsönös bizalom és interakció érdekében. A kontakt improvizáció kapcsán jelent meg elsőként az az újdonság, hogy legitimmé tette az érintés számára a teljes testfelületet, amely eddig minden táncformában korlátozva volt, hiszen szigorú társadalmi tabuk alá estek. Előzmények nélküli az is, hogy a kontakt képes volt ledönteni a résztvevők közötti hierarchia sztereotípiáját, mivel a súly átadására és átvételére épülő testi interakció kizárólag a folyamatosan változó irányító (aktív) és alkalmazkodó (passzív) szerepek alapján képzelhető el. A kontakt improvizációban kérdőjeleződtek meg és átfordultak a hagyományos férfi és női szerepek, mert a mozgás tisztán fizikai jellemzőit előtérbe helyező kontaktban a testek társadalmi szerepeiktől függetlenül és szabadon vettek részt. A kontakt improvizáció első hullámos térhódítását követően némileg veszített népszerűségéből, viszont Európában, a történelmi modern tánc technikák képzése mellett, bekerült a táncosok intézményes képzésébe is. Sőt, a technikán túlmutató szimbolikus tartalma révén többféle tánc-, illetve mozgásszínházi kísérlet alap kiindulópontjává vált.⁴³

Pilobolus társulat: A kontakt improvizáció kialakulásával parallel egy olyan különös irányzatú közösség is összeverbuválódott, amely egyedülálló volt a maga nemében. Alapítói között eleinte egyetlen táncos sem szerepelt. Amerikai egyetemeken megrendezett

⁴³ Fuchs: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe.* 286-288.

tánckurzusok részvevői álltak össze, hogy fizikai erejüket játékos és bizzar összekapaszkodásokban és kreatív összeállítású emelésekben mérjék fel. Egyedülálló mozgásvilágukban egyszerre helyezték a hangsúlyt a test fizikalitására és a teatralitásra. A közös alkotómunkával megszülető műveiket a testsúlyok összeadódásának végtelen variációiból kialakuló folyamatos átmenetek, növekedések és széthullások, újrendeződések és amorf átalakulások jellemezték, amelyek során az előadók statikailag bonyolult helyzeteket és egészen kibogozhatatlannak tűnő, áttekinthetetlen pózok sorát alakították ki. Mozgásuk legjellemzőbbje az összefonódó testek folyamatos átalakulásai közben a testek elkülönültsége és szétválaszthatósága között oldódott fel. Ebben már viszont nem csupán az vált eldönthetetlenné, hogy a testrészek hova és miért keverednek, hanem az is, hogy egyáltalán táncnak nevezhető-e, amit a néző lát. Hiszen a tánc egyik alapvető összetevője, a dinamikai változatosság, hiányzott a mozgás-etűdjeikből. A Pilobolus mozgásvilága sejtetni engedte az atléták és artisták egyensúly gyakorlatainak kidolgozottságát, mégsem törekedtek a látványos trükkök virtuozítására, inkább groteszk és a költőiséget is magában foglaló jelenetek sorát vonultatták fel. Előadásaik a test fizikalitásának határait feszegették. Azonban nem elégedtek meg a tiszta mozdulat egyszerű felmutatásával és puritán demonstrációjával, hanem a vásári komédiák harsányságát és komikumát hozták a színpadra azzal, hogy egészen váratlan és korábban elképzelhetetlen mozgásfolyamatokat dolgoztak ki. Olyan kísérleteik voltak, amelyekben a súlypontjuk előre-hátra helyezésében a gravitációt meghazudtolóan játszottak. A fizikalitás jól elkülönülő területe, a tánc és a torna, a művészet és a sport közötti határok teljesen elmosódtak munkáikban. A közlés és szórakoztatás egyazon igénye a Pilobolus minden művében jelen volt.⁴⁴

Az angol fizikai színház: a DV8 társulat: Az angol táncéletben a hetvenes évektől egymás mellett virágzott a balett és a modern tánc. A saját útjukat keresők többsége a *London Kortárs Tánc Iskolá*ban szerezte szakmai ismereteit és ez főként a *Graham* technikát és a kifejezésre, az érzelmek közvetítésére való törekvést jelentette. A fiatal feltörekvő generáció képviselői hosszabb-rövidebb időtartamú amerikai tanulmányútjaik során megismerkedtek a *Cunningham* technikával, vagy a *Judson csoport*⁴⁵ felfogásával is. Ezek hatására pedig ők is kísérletezni kezdtek a tánc és a mozdulat összetevőivel. A *Judson csoport* kísérletezéseinek mintáját folytatva az *X6 Collective* tagjai nem a művek alkotására, előadások bemutatására

⁴⁴ Fuchs: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe.* 288-290.

⁴⁵ A New York-i Judson Memorial Churchben, egy üres, használaton kívüli templom szolgált helyszínül annak a kísérleti műhelynek, amelynek tagjai újradefiniálták és végképp maguk mögött hagyták az addig konvencionális esztétikájú modern táncot. Lásd Fuchs: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe.* 212.

vagy együttes alapítására törekedett, hanem a mozdulatok mikéntjének vizsgálatára összpontosított. A társadalmi kérdéseket és művészi reflexiókat elkerülő magatartás ellen lázadt az egyébként pszichológiai végzettségű, és a tánccal szintén az *LSCD*-ben ismerkedő *Lloyd Newson* (1957) is, aki hiányérzetből fakadó ösztönzésből és valóságos élettapasztalatok ábrázolására vágyó indíttatásból 1986-ban, *DV8* néven, megalapította független együttesét. *Newson* darabjai közös és hosszas improvizációk alapján születtek, amelyek nem táncnyelvi, inkább elsősorban társadalmi kérdéseket jártak körül. A férfiszerep, a társadalmilag elvárt vagy épp elutasított férfias viselkedések kliséit vizsgálta ironiával fűszerezve, az agresszió-durvaság, a kisebbségek-kirekesztés, a homofóbia jelenségeit járta körül. *Newson* a jelen valóságos kérdései és az ezekre reflektáló művészi válaszok foglalkoztatták, így nem is kifejezetten táncokat komponált, mint inkább a test nyelvére, kifejezési lehetőségeire építve színházi darabokat alkotott. Provokatívan őszinte darabjait egy saját maga alkotta kifejezéssel, „*physical theatre*” nevezte el. *Newson*-nál a test és a mozdulat a drámai kifejezés primer hordozójává vált, ezért darabjainak alaprétégét a mindennapi mozgások, a jellegzetes, karaktert ábrázoló gesztusok és viselkedések, valamint a kontakt technika adta. Olykor szürreális képekben és szövegekben gazdag, narrativitást kerülő munkái kendőzetlenül ábrázolták a gyengédség és brutalitás, a kiszolgáltatottság és dominancia végleteit. Színpadí és társulati közvetlen partnere az a *Nigel Charnock* volt, aki 2011-ben a *Trafó* és a *Forte társulat*⁴⁶ közös felkérésének eleget téve Budapesten megalkotta *Revolution* című darabját is. (Amelynek bemutatójában és az azt követő előadásokban, *Forte* társulati tagként jómagam is szerepeltem.)

Newson ezredvégi darabjai ugyan valamivel könnyedebb hangvételűek voltak, de azonos gondolkodásmódból fakadtak. Jó tempóban váltogatta a humoros, harsány, groteszk vagy épp melankolikus hangulatú, szöveges, énekes, cirkuszi és táncos jeleneteket egyik leghíresebb darabjában, a *The Cost of Living*-ben. Amelyben egyik legfontosabb korábbi témáján, a normáktól eltérő másság kérdéskörén keresztül a tolerancia fogalmát boncolgatta. Ironiától sem mentes önreflexió is jellemzi munkáját, mindezt költészettel és tragikummal egyszerre elegyítve. *Newson* színházi gondolkodásmódja, művészi komplexitásra való törekvése minden munkájában tetten érhető volt. Mindezekben pedig súlyos és komoly társadalmi kérdésekről vallott, a megfelelési kényszerek miatt kialakult frusztrációkról, látszat és valóság mérhetetlen távolságáról, mindezeket persze kimondottan látványos, szellemes és szórakoztató köntösbe bújtatva. Mindenkor ironikusan leleplező színházat rendezett,

⁴⁶ Horváth Csaba (1968) által 2008-ban alapított társulat.

amelyben a szó és a mozdulat, a virtualitás és a realitás éppen annyira egyenrangú, mint amennyire szétválaszthatatlan színész és táncos⁴⁷

2.3. A táncszínház Magyarországon. A fizikai színház csírái.

A szovjet politikai és művészetpolitikai befolyás alatt álló kelet-európai országokban a hatvanas évektől, a sztálinizmus néven összefoglalható diktatórikus irányítás lazulásával, egy sajátos művészeti pezsgés indult el. Ezek az országok ugyan továbbra is elzárkóztak a tömbön kívülről jövő művészeti impulzusok elől, egyfajta megújulás mégis megmutatkozott. A modern tánc és balett közeledésére még ennek ellenére sem kerülhetett sor, hiszen az európai modern tánc intézményeit és pedagógiai bázisait a szovjet kultúrpolitika nyomására az ötvenes évekre mindenütt felszámolták. Így a változások egyetlen lehetséges terepe mindenütt kizárólag a (bár továbbra is változatlanul központilag irányított) balett kánon óvatos és szűkre szabott lazítása lehetett.⁴⁸

Az önmagát mozdulatművészetnek definiáló magyar modern tánc évtizedek alatt kiépült oktatási bázisát is szétzúzta a korabeli kultúrpolitika. A korszerű rendszertan és pedagógiai módszer alapján működő moderntánc iskolák sorban bezárták kapuikat. Ezért a modern tánc képviselői választhattak: vagy átképezhették magukat a szovjet vendégmesterek tanfolyamain balettmesterré vagy az egyébként gazdag hagyományokkal és örökséggel rendelkező néptáncmozgalomhoz csatlakozhattak. Megszűntek a modern táncnak azok a műhelyei, ahol átörökökíthetők lettek volna a színpadi táncnak azon alapelvei, amelyek a hagyományos megközelítéstől és formai megvalósításoktól eltérőnek számítottak. A modern tánc évtizedek alatt kiépült, hazai gyökerekből fakadó, pezsgő magyar táncéletéből megszerzett és megmaradt értékeket nem kamatoztathatták és nem örökíthették tovább, mert az akkori rendszer nem tűrte a mozdulatművészeti kezdeményezéseket. Pedig az 1948-as év előtti képzésben, az iskolák mesterei között olyan visszahozhatatlan tudást képviselő szaktekintélyek szerepeltek, mint *Dienes Valéria* (1879-1978), *Madzsar Alice* (1877-1935) vagy *Szentpál Olga* (1895-1968).

A magyar kulturális életben 1960 után ugyan egyre inkább konszolidálódtak a korábbi diktatórikus elemek, a művészeti élet területét azonban továbbra is áthatotta az erős

⁴⁷ Fuchs: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe.* 310-312.

⁴⁸ Fuchs: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe.* 253-254.

kultúrpolitikai kontroll, azaz a hírhedt három „T”-vel definiált cenzúra, a kommunista kultúrpolitika terméke. „Tűrt”, „Tiltott” és „Támogatott”. A „Tűrt” művészet és művészek helyzete a létezés és működés minimumát jelentette, a „Tiltott” ideológiailag károsnak ítélt alkotások soha nem jelenhettek meg az állam által uralt nyilvánosság előtt, a „Támogatott” pedig az ideológiailag kívánatos művészeti tevékenységeket foglalta magában. A táncművészeti ágazatban ez a tiltás egyenlő volt a teljes elszorítással. És erre a sorsra jutott a teljes magyar modern táncélet, a mozgásművészeti törekvések újjáélesztése sem történhetett meg, még a nyitottabb és szabadabb légkör ellenére sem.

A korábban is már államilag pártolt klasszikus balett és a színpadi keretek közé emelt, szovjet mintaként szolgáló, néphagyományt terjesztő, reprezentatív néptánc viszont élvezte a politika támogatását, ezért a változások legfőképpen ezen a két területen indulhattak el.⁴⁹ A művészeti újítások középpontjában az egyedülként elfogadott szocialista realista irányzattal való művészeti szakítás állt, ami a balettban a szimfonikus balett műfajának és az egyfelvonásos forma lehetőségeinek újrafelfedezéséhez vezetett. A néptáncosok körében főként a *Mojszejev* (1906-2007) képviselte akrobatikus-balettos folklór feldolgozás, illetve a *Rábai Miklós* (1921-1974) nevéhez köthető problémamentes, idilli ábrázolás fűződik. A táncélet megújulása Magyarországon a II. világháború után induló koreográfusok színre lépéséhez kapcsolódott. A nemzedékváltás azonban a reprezentatívnak tartott társulatokban - mint például a tradíció fellegvárának tartott operaházi társulatnál - nem zajlott le, így sem a művészi munkában, sem a táncfelfogásban lényegi változás nem következett be. Egyedül a fővárostól távolabb kialakuló együttesek között volt érezhető a megújulás szele, ők szabadabban dolgozhattak, nem kellett megküzdeniük a saját múltjukkal és hagyományaikkal.

Többek között Szegeden és Pécsen volt olyan jelentős mértékű és minőségű mozgolódás az 1960-as évek modern balettjének terén, ami fajsúlyosnak, emlékezetesnek vagy akár ikonikusnak nevezhető. 1957-ben alakult újjá a még 1949-ben feloszlott szegedi társulat. A színvonalas repertoár kialakítása azonban körülbelül az 1960-as évek közepéig még váratott magára. *Imre Zoltán* (1943-1997) feltűnésével, aki az *Állami Balett Intézet*ben végzett (1961), nemcsak koreografálni kezdett, de átvette a szegedi társulat feletti irányítást is. Imre Zoltán, a rendkívüli muzikalitásáról és formakészségéről elhíresült alkotó, addig szokatlan zeneművekkel és táncmegoldásokkal kísérletezett Szegeden. Koreográfiáinak java része

⁴⁹ Fuchs Livia: *Az új tánc nemzedéke, Fordulatok*. Budapest, Hungarian Theaters, Fővárosi Önkormányzat Színházi Alap - Művelődési és Közoktatási Minisztérium Színházi Főosztálya - Budapest Film - Jászberényi Tanítóképző Főiskola, 1992. 189.

cselekmény nélküli balett volt, központi témájául a szellemi és fizikai erők jelképes küzdelme, és a kibékíthetetlen ellentétek ábrázolása szolgált. Különösen a mozgásformák és stílusok kontrasztjainak megteremtése foglalkoztatta. Saját fantáziájából kiindulva kellett megteremtenie azokat az erőteljes, kifejező gesztusokat, szögletes pózokat, expresszív mozdulatokat, amelyeket aztán az általa egyetlenként birtokolt akadémikus lépésanyaggal ellenpontosíthatott. A művészi érdemek és sikerek sajnos azonban nem ellensúlyozták az együttes működését gördülékenyen biztosító anyagi támogatottság hiányát. Finanziálisan megcsappant a támogatás és ezzel szervezetileg ellehetetlenítették a megfelelő szintű talpon maradást is. *Imre Zoltán* külföldre távozott, a társulat pedig szétszéledt. *Imre Zoltán* az 1980-as évek végén ismét hazatelepült Londonból, hogy az akkor újonnan megalakuló *Szegedi Kortárs Balett* újszerű művészi profilú arculatának kidolgozását megalapozza és a benne zajló táncszínházi irányzatú munkát felvirágoztassa.⁵⁰

A másik Pécs volt, ahol szintén a balett egy újfajta, kísérleti jellegét integrálni és érvényre juttatni szándékozó együttes alakult. 1960-ban vendégalkotók darabjait mutatta be a pécsi társulat, egyik közülük az Operaházból, *Eck Imréé* (1930-1999) volt. A színház új igazgatója annyira bízott *Eck Imre* tehetségében, hogy az akkori művészeti életet irányító Művelődésügyi Minisztériumnál, közös erővel egy új együttes alapításának lehetőségét tudták elérni. A Minisztérium nemcsak a megfelelő anyagi fedezetet biztosította az együttes számára, hanem központilag arról is rendelkezett, hogy az 1960-ban az *Állami Balett Intézetben* végzett balett évfolyam kötelezően leszerződjön a pécsi színházhoz. *Eck Imre* egy egészen szokatlan munkamódszert vezetett be az új együttesben. *Eck Imre* kiszakadva a tradicionális keretek közül, rendhagyó módon a jelenről kívánta megfogalmazni közlendőjét. A modern, nagyvárosi ember érzéseiről, szorongásairól, és azokról az erkölcsi dilemmákról akart beszélni, mint a háború és hatalom, az egyén és közösség viszonya, a párkapcsolati dilemmák és dinamikák, többségében azokról a témákról megnyilatkozni, amelyek ezekben az években a művészek számára kikerülhetetlen állásfoglalással jártak. Ahhoz, hogy mindezt érvényre tudja juttatni, ki kellett alakítania egy sajátos mozgásvilágot és mellé egy olyan együttest, melynek tagjai ezeket a gondolatokat hitelesen interpretálni is képesek. Kiindulásként magát a balett alapanyagát megfelelő matériának tekintette ahhoz, hogy átformálja. Így a klasszikus vonalakat, a harmonikus, plasztikus vonalvezetést szögletes pózokká tördelte, megnyújtotta vagy kicsavarta azokat, miközben a mozgások döntő többségét a légies fentről a lentre, a

⁵⁰ Fuchs: *Az új tánc nemzedéke, Fordulatok*. 238-239, 260-261 és 340-341.

földre, a talajra helyezte át. Ezekhez a kísérleteihez az együttes klasszikus képzettségű balett táncosait is át kellett képeznie testtudattal rendelkező, a test nyelvén, a mozdulatokon keresztül önmagukat kifejezni képes táncosokká. Ennek érdekében a balettórák mellett *Eck* helyzetgyakorlatokat tartott, bevezette az improvizációt, és ahhoz is hozzászoktatta a táncosokat, hogy akár spicc-cipő nélkül, mezítláb táncoljanak. Később pedig már nem dolgozta ki aprólékos részletességgel koreográfiáinak szerepeit, hanem az általa kínált vázlatokból kiindulva, ezek megformálását is a táncosainak egyéni ötleteire, fantáziájára és leleményességére bízta. Mivel *Eck* elsőként próbált a tánc szimbolikus, elvont nyelvén keresztül a jelenről hűen és valóságosan beszélni, a magyar szellemi életben óriási visszhangot keltettek művei. De az a szemérmetlen kendőzetlenség, ahogyan az agresszióról, a brutalitásról és a szexualitásról szólt, a közönséget és a kritikai közeget is megosztotta. Az *Eck* féle absztrakt ábrázolást, amely a konfliktusok kiélezett, nyers megmutatására helyezte a legfőbb hangsúlyt, szadistának és perverznek titulálták. *Eck* műveinek és művészetének stílusát egyszer a modernség diadalmas megtestesülésének aposztrofálták, máskor pedig érthetlenséggel, túlbonyolítottsággal és táncmentességgel vádolták. A *Pécsi Balett* repertoárja tartalmi és formai szempontból is egyszerre volt felszabadítóan bátor és problematikus. *Eck Imre* életműve tizenöt éven keresztül egyet jelentett a magyarországi modern balettal, amelyben mindvégig hű maradt redukált mozgásvilágához és ahhoz az allegorikus-szimbolikus közlésmódhoz, amely műveit jellemezte. Bátor kísérleteinek korszaka azonban 1976 után lezárult.⁵¹

A nyolcvanas években nagy visszhanggal és elsöprő sikerrel debütált az 1979-ben megalakult *Győri Balett*. Amely egy másfajta aspektusból ugyan, mint korábban Pécs, de szintén a modern balett kategóriáját erősítette. A győri együttes - akik ugyancsak az *Állami Balett Intézet* végzős osztályából alakultak, de ők már kényszer nélkül, saját önszántukból verbuválódtak össze - élén az a Markó Iván (1947-2022) állt, aki hét éven keresztül vezető táncosa volt *Maurice Béjart* (1927-2007) együttesének. Mesterének nyomdokain haladva *Markó Iván* átörököltette a *Béjart*-i koreográfusi gondolkodásmódot a *Győri Balett* művészeti arculatába. Alkotótársának, *Gombár Judit* (1937-2016) jelmeztervezőnek szcenikai megoldásai és szellemi segítségével, impozáns és teátrális egyfelvonásosokat és egész estés darabokat komponált, amelyek hasonló témákat, az Ember szenvedéstörténetét, áldozatvállalását és megtisztulását dolgozta fel. *Markó* látványos táncszínházi darabjainak mozgásvilága azonban egy idő után beszűkült és egysíkúvá vált. Korlátozottsága az

⁵¹ Fuchs: *Az új tánc nemzedéke, Fordulatok*. 261-264.

akadémikus eszköztár csupán néhány elemének variálásából fakadt, és a kötött lépésanyag variációs lehetőségeinek behatárolt vége is ugyanezen okból eredt. Mindezeket a felfokozott gesztusok és a túlzásoktól sem visszariadó előadásmód tette kissé változatosabbá.⁵²

Nem csupán a balett, hanem a néptáncművészetben is megindult egy újfajta korszerűsítés. Itt viszont a kísérletezés terepe nem a professzionális együttesek szakmai életében zajlott, inkább az amatőr csoportosulások között. Sajátos alternatív kultúra alakult így ki, amelynek vezetői a fiatal értelmiségi közegekből származtak. Néprajzosok, zene- és tornatanárok, akik először valamelyik hivatásos néptáncegyüttesben táncoltak. Műveikben megkérdőjelezték a korszak elfogadott esztétikai ideáljait. A koreográfusról pedig azt vallották, hogy egy olyan újraalkotó, aki a már meglévő művészi formákat megismerve és elsajátítva, a színpadon eredeti minőségében mutatja fel a táncokat, de mindezt az alkotói álláspont kihangsúlyozása nélkül teszi. *Tímár Sándor* (1930) kárpát-medencei gyűjtéseket, néprajzkutatói munkát végzett, ezeket a néprajzilag hiteles anyagokat pedig 1958-tól, az általa vezetett *Bartók* együttes műsoraiban mutatta meg. A táncfolyamatokat, ciklusokat és táncrendeket úgy helyezte színpadi kontextusba, hogy azok maximálisan megtartották autentikusságukat. Együttesében a felkészülést az eredeti táncanyagokkal való elmélyült munka biztosította, technikai képzésükből elhagyta a balettet, a néptánc foglalkozások pedig táncosait eljuttatták egy olyan szintre, hogy már szabadon, anyanyelvi szinten birtokolni tudták a legkülönbébb tánc típusokat és dialektusokat. *Tímár* újfolklorista módszere egyes műveiben tisztán kiérlelődött, amelyekben összekötötte a nemzeti múlt értékeinek továbbélését a beat-korszak fiataljainak önkifejezési vágyával. *Tímár* részvétele az 1972-es táncházmozgalomban, politikai manifesztummá csúcsosodott. Ezt az eleinte szórakozási formának indult közösségi élményszerzést eredetileg négy amatőr együttes indította útjára: *Bartók*, *Bihari*, *Vadrózsák*, *Vasas*. Attól a szándéktól vezérelve, hogy tagjaik ne csak betanult, színpadi koreográfiákat táncoljanak, hanem saját örömeikre is műveljék a táncokat. *Tímár* és tanítványai terjesztették el szélesebb körben is az eleinte csak zárt körben zajló táncházakat, amikbe a későbbiekben már előképzettség nélkül is csatlakozni lehetett. A színpadról így a mindennapokba visszavitt néptánc, a zenés-táncos szórakozás egyfajta nemzeti ellenkultúrát teremtett. A táncházak, táncházmozgalmak elterjedése művészetpolitikai értelemben, a nemzetköziség normáját sértő nemzeti jellegzetesség lett. Így még a nacionalizmus vádjával is megbélyegezték.⁵³

⁵² Fuchs: *Az új tánc nemzedéke, Fordulatok*. 264-265.

⁵³ Fuchs: *Az új tánc nemzedéke, Fordulatok*. 265-268.

A néptánc kísérletek egy másik pólusán azok a kelet-európai újító művészek többsége mozgolódott, akik társadalmi-politikai témákkal, a hatalom kérdéseivel foglalkozott. Gondolkodásmódjuk szerint a néptánc nem hordozott időtlen értéket, hanem egy olyan művészi nyelv volt, ami alakítható, formálható, és amelynek a segítségével az akkori aktualitásokról lehetett szólni. Elsősorban tehát saját véleményüket és gondolataikat próbálták az adott korról közölni, és ehhez műveikben nem ragaszkodtak a táncok eredeti szerkezetéhez, stílusához, így nem is nagyon tértek el más színházi vagy táncnyelvi eszközök használatától. *Kricskovics Antal* (1929-2017) testnevelő tanárként ismerkedett meg a nemzetiségi néptáncokkal. Magyarországi szerb és horvát nemzetiségek táncai alapján dolgozta ki első táncdrámáit. A hagyományt elementáris hatású feldolgozásokban vitte színre. Drámai műveinek megkomponálásakor erőteljes, az expresszionista tánc emlékét felidéző, kifejező gesztusokat és pózokat használt. A hetvenes évek közepétől rátalált a *Graham* technikára, amit akkor még Magyarországon kizárólag az ő amatőr műhelyében, a *Fáklya* együttesben ismertek. *Kricskovics* a *Graham* mozgáskészletét ötvözte a balkán mozgásvilágával és ekképpen bővültek lehetőségei is a drámai küzdelmek, nagy összecsapások és végzetes szenvedélyek színpadi ábrázolására. Egyfelvonásosaiban legfőképpen mitológiai vagy bibliai eredetű témákat dolgozott fel, egyetlen kiélezett helyzetet körüljárva.⁵⁴

A *Bihari* együttes élén alkotó *Novák Ferenc* (1931-2024) ugyancsak aktuálisnak érzett témák drámai megjelenítésére törekedett. Inspirációs forrásai a különböző irodalmi művekben már kidolgozott karakterek, helyzetek és konfliktusok voltak. A néptánc *Novák Ferenc* munkáiban nem díszítőelemként működő látványossággként funkcionált, hanem átélhető történetek elmesélésére használható színházi nyelvként. *Novák* a színészi játékra, de még inkább az előadók erőteljes, koncentrált, kifejező jelenlétére épített. Nem a néptánctól idegen táncformákból dolgozott, de mindenképpen folklór kiindulású, dramatikus, korszakos gondolatokat felvető műveket állított színpadra. A nyolcvanas évektől *Novák Ferenc* olyan színházi produkciókban dolgozott - *Csiksomlyói passió* (1981. rendező: *Kerényi Imre*, 1943-2018) és az *István, a király* (1983. rendező: *Koltay Gábor*, 1950) -, amelyekben nemcsak a szokásos táncbetétek, hanem a teljes darab végigkomponálását várták el tőle. Később, a *Honvéd* együttes élén kizárólag táncszínházi darabokat, néptánc elemekkel és színészi eszközök segítségével tragédiákat és komédiákat alkotott.

⁵⁴ Fuchs: *Az új tánc nemzedéke, Fordulatok*. 268.

A hetvenes évek második felétől a *Bihari* műhelyéből nőtt ki *Foltin Jolán* (1943-2019), aki koreográfiáiban elsőként érvényesítette a női szemléletet. *Foltin Jolán* sem távolodott el a hagyományos táncanyagoktól, de a kész formákba belelátta a hagyományokba rejtett, érvényes életanyagot. Lírai kompozícióinak és egyfelvonásosainak karaktereit a tradicionális táncok finom módosításával vagy azok elrajzolásával és egy-egy kifejező gesztus beillesztésével teremtette meg.⁵⁵

A *Vasas* együttesben, amelyet *Szigeti Károly* (1930-1986) vezetett, már a hatvanas évektől kezdődően kimondottan színházi műhelymunka folyt. *Szigeti* a néptáncot szabadon alakítható nyersanyagként kezelte, és a hagyomány színpadi interpretációjának sablonjaitól egyre távolabb kerülve, mindezt merészen ötvözte balettel, gesztusokkal, akrobatikus elemekkel, énekkel vagy akár szöveggel. *Szigeti* ezekben a produkciókban a táncot és a mozgást a szöveggel egyenrangú drámai anyaggá sűrítette, mindezzel megkérdőjelezve a drámai szöveg fölényét. *Szigeti Károly* néptánc lépésanyaggal kifejezett gondolatait, bemutatóit a kritika nem egyszer pornográf, beteges, provokatív jelzőkkel illette. Mert *Szigetit* a felszín és a kirakat helyett mélyebb gondolatok és problémakörök foglalkoztatták. Az ünnepi rítusok mélyén meglapuló elfajult lázadások, a szerelmi kapcsolatokban az eltussolt hatalmi harcok érdekelték. Nem idilli kapcsolatokat ábrázolt, hanem indulatokat, egy szadista férfi és egy mazochista nő egymás gyöttrését. *Szigeti* néptánc ismerete, a hároméves katonai szolgálat miatt, eléggé szegényes volt. Rendezői fantáziája viszont kiapadhatatlannak, komplex színházi látásmódja pedig radikálisan szabadnak bizonyult. Ezek az összetett képességei alkalmassá tették arra, hogy először a *Nemzeti Színház* mozgástervezőjeként, majd 1970-től az újonnan alakult 25. *Színház* alkotójaként dolgozott. A 25. *Színház*, amely kísérleti műhelyként működött, a színházi nyelv korszerűsítésére, egyfajta totális és népszínházi koncepció megvalósítására törekedett. *Szigeti* nevéhez fűződik, neki köszönhető az a színpadi forma, amelyben a színész teljes sorsot átívelő teljesítményét, a beszédes, mozdulatokkal, tárgyakkal és hangokkal szereplő kórus kíséri.⁵⁶

A *Vasas* együttes vezetését *Szigeti* után *Györgyfalvy Katalin*⁵⁷ (1937-2012) vette át, aki korábban táncosként és koreográfusként is részt vett az együttes munkájában. Alkotói

⁵⁵ Fuchs: *Az új tánc nemzedéke, Fordulatok*. 269-270.

⁵⁶ Fuchs: *Az új tánc nemzedéke, Fordulatok*. 270-272.

⁵⁷ Györgyfalvy Katalin (1937-2012), Iglódi István (1944-2009) és Fodor Antal (1941-2020) mellett vezette a Színház- és Filmművészeti Egyetem koreográfus képzését 2003 és 2007 között. Ennek az osztálynak voltam én is egyik hallgatója. Rendkívül nagy hatást gyakorolt rám és a jelenlegi gondolkodásmódomra e három szakembernek az oktatói, tanítói szándéka.

gondolkodásmódja azonban gyökeresen eltért *Szigetiétől*. *Györgyfalvayt* elsősorban a zenei formák koreográfiai lehetőségeinek kikísérletezése érdekelte. Számára a folklór nem nyelvi hagyomány volt, hanem megkerülhetetlen nézőpont. Azt vallotta, hogy „*a néptánc lényege a mindennapi élet által meghatározott gondolkodásmódban rejlik, abban, amely a paraszti létformát, és a mindenkori társadalmak kiszolgáltatottjait jellemezte.*”⁵⁸ Koreográfiái egyetemes emberi érzéseket és viszonyokat, konkrét társadalmi üzeneteket fogalmaztak meg. Valóságos érzelmeket és indulatokat akart színpadra fogalmazni. Ennek érdekében vállalt hűtlenséggel közeledett a néptánchoz, hogy a jelenről őszintén, hazugságok és ferdítések nélkül, a saját igazsága és a világról vallott érzései szerint szólhasson. Azzal kísérletezett, hogy a különféle tánc típusok eltéréseit kihangsúlyozza és ezeket a különbségeket jellegzetes viselkedésmódok sűrítvényeként értelmezte. Darabjaiban sokszor használta az úgynevezett mellé-alá-fölrendelő módszert, amikor különféle stílusváltozatokban megjelenő alapotívumok közé minden epizódban más-más táncos, zenei és látványelemeket ékelt. Ezek mellett egy még összetettebb dramaturgiát is kipróbált, amelynek ihletői között Jancsó Miklós színházi megoldásait említette. Jancsónál fedezte fel azt az asszociációs dramaturgiát és az egyenrangúvá tett színházi eszközök többszólamúságát, amely jelentős mértékben hatott rá és ösztönözte színházi gondolkodásmódját. „*Jancsó színházában nincs szokványos logikai összefüggés az egymás mellé rakott szövegek-dalok-mozgások között. Akkor miért ne rakhatnám én is új rendbe egy olyan absztrakt, fogalmi jelentést nélkülöző nyelv elemeit, mint a tánc*”⁵⁹ – nyilatkozta *Györgyfalvay Katalin*. Ez a fajta kompozíciós metódus nem lineáris eseménysort szolgáltatott, de minden egyes, látszólag eltérő eleme, a mű egészében, a részek egymáshoz kapcsolódó viszonyrendszerében kapott komplexitást és nyert egy különleges értelmet. *Györgyfalvay* munkásságában és az értelmezések számára mindig nyitva hagyott műveiben, a néptánc egyértelműen kortárs kifejezőeszközként szerepelt. Az ádáz művészetpolitikai harcok áldozatául esve, a *Népszínház* együttesében folytatott, a hazai táncéletben még mindig kísérletinek számító művészi munkáját módszeresen ellehetetlenítették, végül teljesen elkaszálták, és alkotói pályája ezzel hirtelen megszakadt. *Györgyfalvay Katalin* teljesen visszavonult.⁶⁰

⁵⁸ Fuchs: *Az új tánc nemzedéke, Fordulatok*. 272.

⁵⁹ Fuchs: *Az új tánc nemzedéke, Fordulatok*. 273.

⁶⁰ Fuchs: *Az új tánc nemzedéke, Fordulatok*. 272-274.

A magyarországi, megújult tánc- és színházművészet új nemzedéke

A hetvenes évek derekán a művészi kísérletezés, a magyar művészet- és kultúrpolitikai légkör megítélése szerint még mindig egyfajta devianciának számított. A magyar táncéletből évtizedekig hiányzott a megújulás bátorsága, nem volt érdek az újító szándék ösztönzése. A stílusirányzatok és a különböző művészeti felfogások egymást felváltó és megkérdőjelező hullámozása alacsony amplitúdón mozgott, a nyitottság és a kíváncsi szemléletmód, a frissülés vágya pedig igencsak alacsony szinten lappangott. A modern tánc a kanonizált formákkal, a zártsággal, a rendszerszerűséggel és a hierarchizált felfogással szemben az egyéni alakítókészségre, a kifejezés szabadságára, a kreativitásra és az önmegvalósításra helyezte a hangsúlyt. Az akadémiai tradíciójú balett idealizált mintájának újbóli követése és beteljesítése helyett a kitaposott út relativizálása, a saját, mindenkitől megkülönböztethető, eltérő eszközök és megoldási képletek megtalálása volt a cél. Elgondolásuk szerint elsőszámú értéknek az újat-teremtés vágyát tartották.

Az, hogy a hazai modern táncélet a nyolcvanas évek elején, még jóval megelőzve a politikai változásokat is egyszer csak fellendülésnek indult, néhány, többféle irányból érkező fiatal előadó és alkotó eltökéltségének volt köszönhető. Akik azonos szándéktól vezérelve, önmagukat akarták kifejezésre juttatni és saját művészi hangjukat keresve őszinte szavakkal kívántak szólni. Vállalva az egzisztenciális bizonytalanságot is, inkább a független alkotói szabadságot, a művészi kiteljesedés lehetőségét, a kísérletezést választották, hogy kifejezhessék, érvényre juttathassák saját belső vízióikat. A tánc sajátos peremvidékeiről érkeztek ezek a fiatal újítók. A tökéletességet, fegyelmezettséget és állandóságot sugalló balett és a hagyományörző tradíciókat képviselő néptánc nyújtotta kifejezési lehetőségek határait felismerve találtak rá a moderntánc megannyi önkifejezési alternatívát kínáló irányzatára. Csupa marginális helyzetű, a zárt struktúrákon kívül rekedt amatőr műhelyből indultak el: a jazz-oktatásból (*Jeszenszky Endre*, 1925-2008), a pantomim képzésből (*M. Kecskés András*, 1955), és a színházat éppen a testközpontúságra és a test expresszivitására hangsúlyt helyező, megreformált színésznevelésből (*Fodor Tamás*, 1942), ahol viszont maximális tér és lehetőség nyílt az autonóm művészi gondolkodásmód szabad akaratának, a szubjektív gondolkodásnak. Az amatőr műhelyekben megszülető művészeti alkotások képesek voltak megmaradni az ellenkulturális közegben és nem sodródtak át a hivatásosnak deklarált színház- és táncművészeti szférába.⁶¹ Az inspirációs és ihletet nyújtó mintát eleinte

⁶¹ Fuchs: *Az új tánc nemzedéke*, *Fordulatok*. 330-331.

azokban az országokban találták meg, ahol a moderntánc töretlen és organikus fejlődése nem esett áldozatul a rendszer szabta szankcióknak és megszorításoknak, és, ahol generációk alakíthatták ki - mestereik hatását tovább éltetve vagy azokat mind elutasítva -, jellegzetes, csak rájuk jellemző alkotói arculatukat.

A saját útjukat kereső művészeknek ösztönzést a külföldről érkező jelentős modern együttesek vendégjátékai jelentettek. Ezeknek a nemzetközi mezőnyből származó élményeknek a hatására kialakult néhány olyan koncepciózus vállalkozás, amely nemcsak véletlenszerűen engedett teret a korszerű tánc és színházi elképzelések képviselőinek, hanem kiemelten az eltérő és szerteágazó művészeti alternatívák reprezentálására vállalkozott. Az új magyarországi tánc hullám, ami a nyolcvanas évek közepétől megállíthatatlanul és töretlenül elindult hódító útjára, óriási lendülettel integrálta a modern és neoavantgárd irányzatok amerikai eredményeit. Ennek hatására alakította ki a független és posztmodern tánc első generációját Magyarországon. A vendégjátékok ugyan ösztönözhetik a művészi munkát, nem helyettesíthetik azonban a valódi műhelymunkát és a próbatermi kísérleteket. Ezért bármennyire fontos volt, hogy a szakmai és érdeklődő közönségnek a modern tánc egy eddig elzárt és ismeretlen területére nyílt rálátása, mégsem elhanyagolható, hogy a nagy áttörést az az előrelépés nyújtotta, amellyel megindultak azok a tánc- és mozgáskurzusok, ahol elismert és neves pedagógusok adták át technikai tudásukat és a modern táncról alkotott, kiforrott szemléletüket a résztvevőknek.⁶²

A balett és a néptánc műfajába beragadt, illetve az amatőr és hivatásos közeg kettősségébe belemerevedett, rugalmatlan tánc szcéná átalakulásának legfontosabb mozgatórugója az *Angelus Iván* (1953) és *Kálmán Ferenc* (1955) által 1983-ban alapított *Kreatív Mozgás Stúdió* volt. Ez a magánstúdió 1984 nyarán indította el néhány hetes kurzusait, ahol olyan, a hazai tánc- és színházi edukációból eddig hiányzó technikákat, nemzetközileg már kiforrott rendszereket és eddig tapasztalatlan metódusokat sajátíthattak el a résztvevők, amelyeket világviszonylatban is rendkívül rangos és magas színvonalon oktató alkotók, koreográfusok, pedagógusok közvetítésével terjesztett elő. Ezek az eddig ismeretlen, kreatív utak, mint például a *Graham*-, a *Limón*- vagy a *Cunningham*-technika, a jazz európai és afroamerikai változatai, a biomechanika, a butoh és a kontakt ismertették meg a tánc formanyelvének egy egészen más aspektusait.⁶³ Ezek a nyolcvanas évek kezdetén elinduló kurzusok hamarosan

⁶² Fuchs: *Az új tánc nemzedéke, Fordulatok*. 189-192.

⁶³ Fuchs: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. 331.

kialakították saját imázsukat. A *Kreatív Mozgás Stúdió*t követően a *Műszaki Egyetem* a nonverbális színházi irányzatok műveléséhez kapcsolódóan színházközpontú tanfolyamokat tartottak (*I.D.M.C.*, azaz *Nemzetközi Tánc és Mozgásközpont*), amelyek mellett szórványosan mindig helyet kapott egy-két tánckurzus is. E rendkívül sokrétű impressziók mentén tette le alapjait, formálódott és kristályosodott ki a mai magyar tánc és színházi élet fundamentuma. Ezeknek a vendéjátékoknak és nemzetközi szintű kurzusok hatásának köszönhetően jöttek létre azok a formációk és közösségi alkotóműhelyek, amelyekből aztán a tagok kiválva, önálló alkotói folyamatokba kezdtek, és ugyan akár még tévutakat is bejárva, de végül rátaláltak saját művészi stílusukra, egyedülálló formanyelvükre. A hazai palettán pedig ezek a különböző kivált és újragondolt színek, kitalált formák és eltérő színfoltok alkotják a jelen (tánc)színházának diverzitását.

De mindezek kialakulásához természetesen csírájában már anno léteznie kellett olyan alkotóközösségeknek, amelyek ihletettségükkel és lendületes elképzeléseikkel képesek voltak magukkal ragadni és buzdítani az újdonságokra, az újat teremtésre áhító, lelkes fiatalokat. Egy ilyen csoportosulás jött létre 1979-ben, amikor *M. Kecskés András* (1955) társulatot alapított, *Corpus* néven. Az egykori együttes tagjai között a mai színházi élet meghatározó és megkerülhetetlen művészei szerepeltek, mint: *Nagy József* (1957), *Goda Gábor* (1960), *Rókás László* (1958), *Uray Péter* (1956), *Hudi László* (1960), *Virág Csaba* (1957-2015), *Juhász Anikó*, *Kiss Andrea*, *Tana Kovács Ágnes* (1958). A *Corpus* a hagyományos, a leginkább *Marcel Marceau* (1923-2007) nevével fémjelzett klasszikus pantomim lehetőségeit és annak potenciális kifejezési formáit kutatta, majd a maga igényei és elképzelései szerint, saját ízlésének megfelelően alakította tovább. A társulat ebben a felállásában 1984-ig működött. A pantomim technikát, amelynek behatárolt és korlátok közé szorított kifejezési eszközei a bonyolult és mélyebb emberi viszonyokat kevésbé voltak képesek érvényesíteni és érzékletesen ábrázolni, a különböző mozgásszínházi kísérletek intenciói váltották fel. Ezek laza szövetű, önálló jelenetekből felépülő produkciók voltak, amelyek komplexitását olykor tánc és akrobatika, kontakt és pantomim, harcművészet és gesztus vagy szöveg és ének elemeinek elegye alkotta.⁶⁴ Lépésről lépésre körvonalazódtak azok a legfőbb irányvonalak, amelyek a modern tánc életet a nemzetközi szakmai színtérre való fellépésében képviselték és magas színvonalon integrálni tudták. A hagyományos beszélő színház kereteit feszegetve kutatták a színész testi-pszichikai erejére, koncentrált, sűrített jelenlétére, illetve a szcenikai

⁶⁴ Fuchs: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. 331.

megoldásokra építő kifejezési eszközök adottságait és lehetőségeit. Mégis a legváltozatosabb struktúra, amely a legtöbb értelmezési miliőt biztosította, a mozgásszínházi irányelvek térhódítása és reprezentációja volt. A mozgás ebben a kontextusban azt jelentette, hogy a megszülető művek főként egyetlen posztmodern technika, a kontakt tánc ismérveit vették alapul. A kontakt tánc az a mozgásnyelv, amely a tánccal ellentétben nem a motívumot veszi alapegységnek, hanem két - vagy több résztvevő erőviszonyának, a súlyátvitelnek, a hajlékonyságnak egyfajta kiszámíthatatlan és meglepetésszerűen működő ritmikai és dinamikai interakcióját áramoltatja. A mozgásszínházi kísérletek a kontaktot, mint az eredetileg amerikai gyökerű, improvizatív jellegű mozgásrendszert, a kifejezés érdekében használták, hogy színpadi szituációba helyezve, ne csak a maga elvonságában, de jellegzetes kompozícióik komplexitásában lehessen meggyőző. A dramaturgiailag kiemelt szerepet kapó látvány, a hangok, az ének vagy akár a szöveg is egyenrangú elemei voltak a mozgásszínházi daraboknak, szinte már interdiszciplináris jelleget öltve.⁶⁵ A feltörekvő fiatal alkotói sor, akik elsősorban az *M. Kecskés András* köréből kiváló ifjú ambiciózus alkotók voltak, hamarosan erőteljes és kifejező színházi nyelvvé csiszolták a testi interakciókra épülő kontakt improvizációs technikát, azt a test fizikalitásán alapuló metódust, amely drámai tartalmakat a megszületésekor még nem igazán hordozott.⁶⁶

Ennek a mozgásszínházi irányzatnak egyik legizgalmasabb egyénisége és a hazai új tánc kibontakozására legnagyobb hatást gyakorló *Nagy József* (1957) a vajdasági Kanizsáról került Budapestre. Képzőművészeti tanulmányai folytatásaként, és az *M. Kecskés András* vezette *Corpus* együttesben eltöltött gyakorlóévei után Párizsba ment, hogy a legnagyobbaktól tanulhasson. Itt fedezte fel magának a kontakt tánc metodikáját, majd itthon lett legelső terjesztője, képviselője és tulajdonképpen meghonosítója a főként - a dolgozatomban korábban már említett - *Steve Paxton* kísérletező munkája nyomán kivirágzó posztmodern műfajnak. A mai mozgásszínházi fősodor alkotói krémjére mondhatni *Nagy József* szellemisége és különös látásmódja volt a legmarkánsabb hatással. Alkotói szemlélete, kompozíciós módszere és stílusa magában hordozza a tragikomikus, groteszk és rendkívül expresszív jelentéstartalmú kifejezőeszközöket. A testben megbúvó kifejezési lehetőségek színházi kontextusba állítását helyezte alkotási szempontrendszerének előterébe. *Nagy József* mozgásnyelve a kontakt, a pantomim és a judo elemeinek ötvözéséből, a testek közvetlen fizikai érintkezésén alapuló mozdulatanyagából áll. Színházi gondolkodásmódjának egyik

⁶⁵ Fuchs: *Az új tánc nemzedéke Fordulatok*. 196.

⁶⁶ Fuchs: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. 331.

frenetikus specialitása és jeleneteinek mindenkori humorforrása, hogy az előadásában előforduló kellékek, díszletek, tárgyak párbeszédbe keveredve megelevenednek, szinte antropomorf jelleget öltve kelnek groteszk megvilágításban életre, és lesznek színpadi értelemben partnerei az élő szereplőknek. Az általában irodalmi alapból inspirálódó művei bátor elrajzoltsággal és a valóságtól elrugaszkodott groteszk mozaikképződményekben manifesztálódnak. A gravitáció fogalmát meghazudtolóan, a logikát is nélkülözve képesek Nagy figurái és tárgyai egymás társaságában, olykor egymást segítve vagy gátolva szimultán akciókba verődve a legnagyobb természetességgel létezni a színpadon. Páratlan képzelőerőről tanúskodó alkotásai elmosták a tánc és színház közötti határokat és egyben megkérdőjelezték a tánc irányelveit azzal, ahogyan a tánc összes alkotóelemét, a teret, az időt és a súlyt, a kifejezést, az ábrázolást és a tiszta tánc felől újraértelmezték. *Jel Színház* néven megalapította önálló társulatát, a kilenc főből hét magyarral. Darabjaik ugyan jellegzetes közép-kelet-európai életérzést és miliőt hangoztattak, de ezzel együtt, vagy éppenséggel ezt is előnyükre fordítva, meghódították először Franciaországot, majd az egész világot.⁶⁷

*„A mozgásszínház fogalma, hasonlóan a táncszínházhoz, nem egyetlen meghatározott alkotói módszert, de még csak körülhatárolható stílust sem jelent. Jobbára annyiféle változata él, ahány társulat, illetve alkotó műveli. Elsősorban az a szándék közös bennük, hogy a koreográfusok mindenekelőtt a mozdulatra, a térbeli akciókra bízzák a színházi értelemben vett 'szöveget', s hogy ezek a térbeli, s persze ritmikus akciók - bár sokelemű színházi kontextusban kelnek életre -, soha nem dekoratívak, hanem mindig is expresszívek.”*⁶⁸

A klasszikus pantomimtól jutott el a kontakt táncig az eleinte mérnöki tanulmányokat folytató Goda Gábor (1960) is, aki szintén az *M. Kecskés András* vezette *Corpus*ból kiválva 1985-ben megalapította Artus Színház formációját. Már alkotói indulásakor is a köztes műfajok kutatása és felfedezése érdekelte. Annak a színházi formának a kialakítása, amelyben a kísérlet a színház egészére kiterjed. Goda életművében a tánc nem kimondottan játszik központi szerepet, a színpadán megjelenő mozgások a kontakt, a néptánc, az akrobatika, a pantomim vagy a kung fu elemeiből olvadnak bele művei egészébe. Alkotóközösségével produkcióról produkcióra a színház és a tánc más-más elemét állítják előtérbe, az új kompozíció egyedi igényeinek és elgondolásainak megfelelően. Kollektív kutatómunkájának középpontjában a legkülönbözőbb művészeti ágak keverednek. Számtalan kulturális forrásból

⁶⁷ Fuchs: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe.* 323-325 és 331., valamint Fuchs: *Az új tánc nemzedéke Fordulatok.* 196-197.

⁶⁸ Fuchs: *Az új tánc nemzedéke Fordulatok.* 198.

merítkezik és nyer ihletet, ám ezek a klasszikus referenciák elveszítve eredeti kontextusukat, *Goda Gábor* folyamatosan alakuló, darabról darabra változó közlésvágya során titokzatos, olykor az abszurditásig szatirikus átalakuláson esnek át. Mai napig valódi alkotóműhelyként működnek, darabjaikban újabb és újabb kérdéseket vetnek fel a színház határaitól.⁶⁹

Egy egészen más gyökerekből fakadó platformról érkezett, új keletű színházi elképzelésekkel és progresszív kísérletezői ambíciókkal robbanva be a magyar alternatív színházi közegbe, *Árvai György* (1959) képzőművész, 1984-ben létrehozott *Természetes Vészek Kollektívája*. *Árvai György*, aki egyszerre volt rendezője, zenei szerkesztője, zeneszerzője és az előadásai látványvilágának, vizuális dramaturgiájának felelős kitalálója, egyszemélyes, egyetlen performer részvételével megszülető előadásokat álmodott meg. Ez az előadó pedig az akkor csupán még csak 16-17 esztendő *Bozsik Yvette* (1968) volt. *Bozsik Yvette* az *Állami Balett Intézet* balerina növendékeként szinte már-már renitens módon, egyfajta rebellis viselkedéssel gyűrte végig magát a poroszos fegyelmet megkövetelő klasszikus képzésen. A szent és sérthetetlen diszciplína, amelynek hagyományait és szabályait feltétel nélküli elfogadásra és továbbadásra szigorította, kizárólagosságot követelve a tánc technikai tudásának legmagasabb színvonalú elsajátításában is. Nem mellékesen, tökéletesen elnyomva és háttérbe szorítva az egyéni mondanivaló, a mérlegelés és gondolkodás szabadságát. Bár minden mellett a balett alázatra és önfegyelemre, a saját testünk és környezetünk tiszteletben tartására is nevel, de olyan szigorú és megszorításokkal övezett módon teszi ezt, hogy e sokszor fojtogató rendszer elérje a lázadó hangok kitörő, éles hallatását is. *Bozsik Yvette*, *Árvai Györggyel* való közös munkáik során, a legszélsőségesebb módon megtagadta az addigi, fiatal kora ellenére már képzett és kidolgozott testének minden technikai tudását, maximálisan elvetette azt a szellemiséget és tapasztalati háttérrel, amit addig számára a balett biztosított. A klasszikus balett teljes rendszerét módszeresen elhagyva és a tanult tánctechnikai oldalról is lecsupaszítottan *Bozsik Yvette*, *Árvai* kísérleti műhelyében és a számára készített szőlőiban felszabadult a korábbi konvenciók alól. Szinte az origótól elindulva, produkcióról produkcióra, pusztán a saját intencióira hagyatkozva - mivel akkortájt a modern tánc és a neoavantgárd kísérletekből balett növendékként még nem nyerhetett ihletet -, alakította ki azt a kanonizált technikát nélküli mozgásvilágot, amely ezen a kiművelt testen tudott csak úgy hitelessé válni, hogy az artikulálatlan, elemi hangra és az emberi belső önkifejezésének

⁶⁹ Fuchs: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe.* 332-333.

lehetséges módozataira, saját testnyelvének egyéni mozdulataira hagyatkozott.⁷⁰ Az *Árvaival* közösen létrehozott darabokban *Bozsik* fényekkel, hangokkal és formákkal kísért, elvont történetek, élményszerű színházi látomások érzékeltetője és megtestesítője volt. A *Természetes Vészek Kollektíva* a nyolcvanas években bejárta a világ nagy alternatív fesztiváljait. *Bozsik Yvette* ekkor már az Operettszínház tagjaként lassacskán önálló babérokra is szert tett. Első kísérleteinek pártfogója *Imre Zoltán* volt Szegeden, aki elsőként kínált lehetőséget a *Szegedi Balettnél* *Bozsik* koreográfusi szárnypróbálgatásaihoz. 1993-ban *Bozsik Yvette* önálló, független együttest alapított. Eleinte irodalmi ihlet alapján komponálta műveit, mellette figyelme a modern tánc ikonikus személyiségeire, alkotóira is ráirányult. Büszkeséggel tölt el, hogy ekkortájt, 1996-ban készítette számomra *In memoriam Isadora Duncan* című koreográfiáját, mellyel volt szerencsém a *Magyar Táncművészeti Főiskolán* (korábbi nevén *Állami Balett Intézet*) diplomázni. Ez a szóló később bekerült annak az estnek a műsorába is, amely a *Katona József Színház* színpadán került megrendezésre, *Bozsik* másik két darabja mellett, amelyek *Mary Wigmannek* és *Martha Grahamnek* állítottak méltó emléket. (Ennek a találkozásnak köszönhetem azt is, hogy klasszikus balett tanulmányaim folytatásaként, kikerülhettem Essenbe, a *Folkwang Hochschule*-ba, *Pina Bausch* művészeti komplexumába, kortárs tánctechnikákat tanulni. Ez a lehetőség is nagymértékben meghatározta és befolyásolta későbbi pályámat.) Akár táncosokkal, akár színészekkel dolgozik *Bozsik*, mozgásnyelve általában néhány mozdulatra, sajátos gesztusrendszerre szorítkozik. Minden forrás csak egy olyan kiindulópontot jelent számára, amelytől könnyedén el tud elrugaszkodni és mellette szabadon megteremtheti saját, olykor fanyar humorú, olykor melankolikus vagy akár tragikomikus látomásait. Színházi rendezései attól az intenciótól vezérelve születnek meg, amely *Bozsik* saját bevallása szerint is egyik legnagyobb ösztönzője rendezői mibenlétének, vagyis: ... ”*nekem nincsenek prekonceptióim, bárkit bárkivel összerakok (...) nincsenek határok, csak tehetségek.*”⁷¹ - jelentette ki egyik nyilatkozatában. Így vált lehetségessé, hogy egymástól távol eső műfajokat, stílusokat és eltérő háttérrel érkező előadóművészeket kombinált finom érzékkel kezelt eklektikával. Szöveget, zenét, éneket variált eddig nem tapasztalt módon, és színpadán egyenértékűvé váltak a kulturális hagyomány korábban összeegyeztethetetlennek vélt elemei. A magas művészet giccsel való társítása, az opera, a drámairodalom vagy a transzvesztita show felmutatása, a színházi

⁷⁰ Fuchs: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe.* 323-325 és 331., valamint Fuchs: *Az új tánc nemzedéke. Fordulatok.* 203-205.

⁷¹ Fuchs: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe.* 338. (Fuchs hivatkozik erre: Halász Tamás: *Beszélő beszélgetés Bozsik Yvette-tel.*, Beszélő, 2000. július-augusztus)

tradíció fonákja ironikus felnagyításban, és olykor túlzóan elrajzolt irreális figurák folyamatos lelepleződésében. Mai napig egyik legmeghatározóbb, örökké ismétlődő és mindenkor felbukkanó témája, a férfi-női viszony minden lehetséges alternatívájának olykor elvontan árnyalt, máskor buján pikáns, a fűtött erotikától sem mentes színpadra alkalmazásában rejlik. *Bozsik Yvette* ma már szinte mindenevővé lett. Rendez, prózai színházat, operát, operettet, musicalt, oktat, és továbbra is koreografál, és olykor táncművészként visszatér „vendégeskedni” a hazai színpadokra.⁷²

A néptánc hagyomány oldaláról is elindult egy kivételes, új szemléletű törekvés, *Kovács Gerzson Péter* (1958) személyében. Hasonlóan *Bozsik Yvette* klasszikus balettet elutasító radikalizmusához, ugyanez *Kovács*nál a néptánc gyökereinek való elvetéséhez vezetett. A *Tímár Sándor* nevéhez köthető amatőr néptáncmozgalom újfolklorista irányzatából elindult *Kovács*, lehántva és megszabadulva a néptánc diktálta béklyóktól, kitörve annak megszokásaiból és rutinjából, 1987-től jazz zenészekkel való együttműködésben, közös improvizációk útján, az önkifejezésnek egy szabadabb módját választotta. Megalapította független együttesét, a *TranzDanzt*.⁷³ Majd két év franciaországi kortárs tánc tapasztalat után itthon olyan alkotásokkal kísérletezett, amelyekben a néprajzi hitelesség kényszere alól felmentést és felszabadítást nyújtva egyéni módon rendezte újra a néptánc táncnyelvét. A tánc ősi, szinte zsigeri ereje ejtette rabul és ezek ösztönös indulatai foglalkoztatták. Mindezek leképezése és művészi átértékelése a mozdulatok és néptánc motívumok szétszabdalt töredezettségében, megakasztott és megszakított lendületében vagy szilánkos fragmentumaiban került kifejezésre. Színpadi dramaturgiájának középpontjába a teljesség kutatása, a teremtés magasztos és titkokkal övezett részleteinek újragondolt változatai kerültek. Megveszekedetten, visszatérő nyughatatlansággal járta, járja körbe ugyanazt a gondolatot a színpadán, ennek eredményeként színházi eszköztára is egysíkú és azonos világú maradt. Művei mindenkor ezekből a szögletes, szaggatott mozdulatokra sarkított mozgásfoszlányokból épülnek fel, amelyeket a társulatához meghívott változó összetételű és személyiségű előadók erős belső koncentrációval és az eksztatikusságig eljutó intenzív odaadással, átéléssel adnak elő. Kovács pályája és művészi fogalmazásmódja a kilencvenes évek végén irányt váltott. Munkáiban az egyén mélyrétegei, az egyén belső útjának végeláthatatlan változásai törnek felszínre. Az előadók mozgáskereteit provokatív módon

⁷² Fuchs: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe.* 335-338.

⁷³ A TranzDanz bemutatói közül kettőben nekem is volt szerencsém részt venni: 2010 és 2011-ben a Jövőtánc nevű programsorozatban „Kortárs tánc szólók - szólóhangszerre” a Jedermannban és a Hadik Kávéházban - (Szatyor bár) és 2013-ban pedig a MU Színházban bemutatott „Diversity” című előadásban.

redukálja, amelyben megkérdőjelezve a tér és az idő fogalmát és reális voltát, így mindezt egy másfajta dimenzióba helyezi. Nem maradnak egy beazonosítható, konvencionális mozgásrendszeren belül, hanem minden gesztus, jel egy kifacsart, torzított, a valóságtól teljesen elrugaszkodott matériává válik. A mozdulatok nyekló-csukló rángások, félrebillent fejtartások és aszimmetrikus testtartások gyűrűjéből áll. A mozdulatok virtuozitása és megfejthetetlensége ebben a kódrendszerben rejlik, ahol nem az akció és dinamika, nem az intenzitás és sokféle impulzus kap teret, hanem az apró, alig észrevehető változások, és alig felfogható eltérések csapnak fel a maguk meglepetésszerűségében. A ma már 37 éves *TranzDanz* mai napig minden évben kijön a táncszcena terepére egy-egy új bemutatóval, amelyben kimondottan karizmatikus előadók lépnek színre és tökéletesen elsajátítva és birtokolva a jellegzetes Kovács-i mozgásvilágot, autentikusan képesek átadni Kovács, a világ folyamatáról alkotott véleményét.⁷⁴

És most elérkeztem oda, ahol illendő kitérnem, és mintegy két fejezet között az áthidaló összefüggéseket összekapcsolódó, az alkotói utamat ért múltbéli hatásokat felmutatni. Nyilván a klasszikus balettel induló pálya, a *Folkwang Hochschule*-ban szerzett, a máshol ilyen módon nem elsajátítható tapasztalatok, mind nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy ma a szakmán belül hol is tartok. Mindez azonban a *Közép-Európa Táncszínház*, azon belül is *Horváth Csaba*, és az általa képviselt szellemi közeg, majd a *Forte Társulat*-ban való létezési forma és művészi szellemiség nélkül nem jöhetett volna létre.

Közép Európa Táncszínház

A Népszínház együttesében folytatott munka Györgyfalvy Katalin távozásával politikai támogatottságból kifolyólag *Szögi Csaba* (1960) és *Énekes István* (1959) kezébe került. Az igazgatói és a művészeti vezetői pozíció arra is felhatalmazást adhatott, hogy a néptánc múltat mindvégig méltón megidéző és a néptánc tradíciót is képviselő együttes nevét Népszínházról, Közép-Európa Táncszínházra átkereszteljék. Ez akkori meglátás szerint becstelenségnek számított, de egy fiatal, friss lendülettel érkező generáció nevet, hírnevet akart szerezni magának, ha egy ilyen nagy ívű tánckar irányítását saját elképzeléseik szerint átveszik, és reformjaikkal, az akkor kialakult, gazdátlanságban szenvedő együttest átvezetik a kialakult hullámvölgyeken. Elsőszámú célkitűzésük leginkább abban nyilvánult meg, hogy elődeik korábbi, konzervatívnak tartott elvárás-rendszerét felülbírálván annak hátat fordítva merték

⁷⁴ Fuchs: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe.* 339-340.

tudatosítani és nyilvánosságra hozni, hogy nekik, a régi elképzelésektől eltérően, merőben más kérdéseik vannak a világról, ezeket másképpen is akarják feltenni és ezért más eszközökkel színpadra alkalmazni. A társulatnál négy koreográfus kezd el tevékenykedni, jelesül: Szögi Csaba és Énekes István mellett, Janek József (1955-1998) és Bognár József (1951-2016). Az újfajta táncnyelv, amelyből fogalmaznak, inkább egy színházi előadás jellegéhez közelíti a koreográfiákat. Gyakran szöveggel kísért drámai mozzanatok, dramatizált epizódok rajzolódnak így ki. És ez az a törekvés, amely világosan és nyilvánvalóan kapcsolódik a huszadik század legfontosabb művészeti átalakulásához, amelynek lényege, hogy a művészeti ágak között, a műnemek összehangolása következtében, szabad átjárást teremt. A hagyomány és modern életérzések keveredését, a népzenei alapok és a kortárs zenei atmoszféra összeolvasztását realizálták színpadaikon. Darabjaik alapját jelentős mértékben a néptánc motívumok alkották, de a klasszikus balett és néptánc alapú képzést kapott táncosok előadásából áradó létezés is mind a közös pontok, a szintiszta egymásba olvadás és a keresztmetszetek kutatásáról, megtalálásáról szólt. A klasszikus elemek hordozta jelentéseket átszötte, idézőjelbe tette a körjük szervezett környezet és gondolati háttér. Így a mozdulatok nem önmaguk esztétizált kivitelezésében nyernek értelmet, hanem a köré helyezett metaforikus környezet és szimbólumrendszer kiépítésével egy egészen másfajta kontextusba emelkednek. A koreográfiák tárgya nem a tánc maga, és tendencia szerint nem a néptánc hagyományok megőrzése és átörökítése adja meg a fő profilt, hanem a rajta keresztül kifejeződő, gyakran megfoghatatlan történet, amely a szimpla, egyenes ágú jelentésből az elvont és absztrakt fogalmak tartományába csúszik át. A kilencvenes évek végén, kétezres évek elején a Közép-Európa Táncszínház a kívülről belépő, fiatal, feltörekvő nemzedéket képviselő koreográfusok - kifejezetten a társulat számára készített - alkotásaival is kísérletezett. Így született meg koprodukcióban a Bozsik Yvette Társulattal közösen például a *Lakodalom*.

A kilencvenes évek végén, először vendégkoreográfusként, majd, mint a társulat művészeti vezetője, eleinte néptánc alapú koreográfiák alkotásába kezdett, az a *Horváth Csaba* (1968), aki markáns stílussteremtéssel, és az eddigiektől eltérő minőségváltással robbant be a társulat művészeti életébe. Horváth Csaba az Állami Balett Intézet néptánc szakán végzett 1986-ban. Ezt követően a Novák Ferenc vezette Honvéd Táncegyüttes szólistája lett. A Honvédban is alkotóművészeti munkát folytató Kovács Gerzson Péter itt találkozott először Horváth Csabával, akivel aztán közös, független produkciókat hoztak létre a TranzDanzban. Horváth Csaba ezután *Magyar Évával* (1961), a *Sámán Színház* alapítójával készített közös

koreográfiákat, és tettek szert nemzetközi hírű eredményekre és értek el kiemelten rangos fesztiválokon elismerésre méltó külföldi sikereket.

Az ezt követő időszak, 1998-tól, a Közép-Európa Táncszínház életében művészi és szellemi értelemben egy kiemelten izgalmas korszakának kezdetét jelentette. Horváth eleinte itt táncos és koreográfus pozícióban tevékenykedett, majd 2000-től művészeti vezetővé avanszált. Ebbe a minden ízében újszerűsége törekvő folyamatba én 2004-ben kapcsolódtam. Eleinte darabszerződéssel (*Négy évszak, Nagyvárosi Ikonok, Passió, Forte*). Majd 2005-ben, az örömmel elfogadott szerződtetésem után körülbelül két-három héttel, Horváth Csaba úgy döntött, hogy más irányba mozdul el, más utakat szeretne bejárni, mindezt a Közép-Európa Táncszínház falain kívül esően, önállóan. Helyzetemben, aki pontosan csakis Horváth művészi hitvallása és különös alkotói látásmódja, szuggesztív jelenléte, kivételes ambíciói és magával ragadó személyisége miatt - végül nagy elszántsággal - a csapathoz tartozás és elköteleződés mellett tettem le a voksomat, joggal ért arculcsapásként a felismerés, hogy az elsőszámú kiválasztott vezetőm, a társulat-irányítást és annak egységében való gondolkodást nem folytatni, inkább befejezni óhajtja. Szögi Csaba igazgatói posztján maradva az akkori nyolc fős társulat minden tagjának felajánlotta a maradás lehetőségét. De végül úgy alakult, hogy hárman azonnal, ketten pedig félévvel később álltak fel a tagságból. Szögi Csaba fiatalította a táncársulatot és melléjük olyan fiatal, friss szemlélettel gondolkozó alkotókat kért fel, akik saját művészi kiteljesedésük egy-egy szeletét a KET-ben próbálták kamatoztatni és érvényre juttatni. Így dolgozhattunk *Hámmor Józseffel, Gergye Krisztiánnal, Duda Évával és Réti Annával*.

A Közép-Európa Táncszínházban 2008-ig tartott táncművész pályafutásom. Ezt követően Horváth Csaba hívott először Debrecenbe - ahol épp a *Debreceni Csokonai Színház* tánctagozat vezetői pozícióját töltötte be -, hogy a *Szálinger Balázs* (1978) által színpadra alkalmazott *Kalevala*⁷⁵ című előadásban vendégművészként szerepeljek. Ez idő tájt már érlelődött Horvátban egy hosszú távra szóló, önálló társulat alapításának gondolata, ami ugyan 2005-ben kezdeményezéseiben és papíron meg is valósult *Fortedanse* néven, 2008-ban viszont már stabil, öhozzá elígérkező, fix tagok szerződtetésével kívánta megpecsételni a társulati létezési formát. 2008-ban *Forte társulat* néven négy színésszel és jómagammal megalapította állandó tagokból álló társulatát. Az állandó tagok mellé időről-időre, változó

⁷⁵ Bemutató: 2008. április 18. MODEM Modern és Kortárs Művészeti központ, Debrecen.

arányú és összetételű vendéglőadókat, színészeket és táncosokat kért fel, hogy az évről-évre bemutatásra kerülő új produkciókban közreműködjenek. Horváth eleinte inkább mozgásszínházi elemekkel, a mozdulatok dominánsabb fókuszba helyezésével vitte színre darabjait, amely kompozíciós módszer egy idő után finom folyamatossággal egyre inkább a szövegközpontúságra, a próza diktálta helyzetekre terelte a hangsúlyt. Például a Kalevala, a finn elbeszélő költemény is színészek és táncosok vegyítésével és színpadi értelemben vett egységben, azonos értéken kezelésével jött létre, mégis, míg ebben nyilvánvalóan teret kaptak a mozgáskompozíciós jelenetek, az elvont, absztrakt, a mozgásból kirajzolódó értelmezések, addig például *Friedrich Dürrenmatt: A fizikusok*⁷⁶című művének színpadi adaptációjában inkább a szövegbeli helyzetek és a színészi játék került a középpontba. Horváth kiemelt és őt inspiráló kifejezőeszköze egyre inkább a dikció és a verbalitás hű és hitelesen megteremtett interpretációja lett. A mozgás pedig a színpadi szituációkból kivilágító érzelmi állapotok ábrázolójaként, mintegy megerősítve a szereplőknek a jelenetben önmagukon belül végbemenő emocionális reakcióit, szimbolikus mozgásnyelven hivatott megjeleníteni. Nyilván elkerülhetetlenné vált, és számtalanszor előfordult, hogy egyes jelenetekhez inkább illusztratív jellegű megvalósítási képletek társultak, és az elvonatkoztatott, elemelt, többértelmű jelentésre igényt tartó, azt megkövetelő helyzetek és absztrakt megoldások óhatatlanul is háttérbe szorultak.

Minden feldolgozandó anyag, egy újabb képlékeny kísérlet volt arra vonatkozólag, hogy a Magyarországon Horváth Csaba nevéhez fűződő „*physical theatre*” elnevezésű formanyelv, a maga eredeti módján - eddig ismeretlen, és ezért kiaknázatlan megszólalási lehetőségeinek tükrében - a felszínre törjön. Maga a színpadra alkalmazott anyag minősége és tartalma is meghatározta a formai megjelenítés stílusát. Mindenkor befolyásoló tényező a konkrét cselekményszál, a narratív részek, a karaktereken keresztüli jellemábrázolások, az érzelmek, az aktuálisan színre vitt darabból kiolvasható figurák mentális/pszichés fel- és visszafejlődésének variációi. Horváth Csaba előadásában fordult elő velem először, hogy egy alkotó szöveges feladattal bízott meg. A társulatban én voltam az egyetlen táncművész előképzettséggel és végzettséggel rendelkező tag. A társulat többi tagjai mindannyian színművészként diplomáztak. Nagyon nehéz és küzdelmes feladatot jelentett számomra színpadon úgy megszólalni, hogy a természetes, és eleinte pusztán ösztönszerű kiejtésem és intonációm, ne legyen túlságosan eltérő, valamint amatőr szinten kihallatszó a képzett és

⁷⁶ Bemutató: 2009. október 16. Sanyi és Aranka Színház és Opera, Budapest.

megtanult dikcióval, a mesterségbeli és beszédtechnikai fogásokat tudatosan felhasználó színművészek mellett. Pár év elteltével elindult bennem egy nagyon erős belső igény ennek fejlesztésére, és felkerestem egy logopédus-beszédtanárt, akinek értő irányítása mellett, négy éven keresztül fejlesztettem, erősítettem a színpadi beszédemet, és törekedtem a hangom helyes és megfelelő pozicionálására, az artikulációm tisztaságára. Mondhatom, hogy ennek köszönhetően megtanultam céllal beszélni, “kifogalmazni” egy szövegkörnyezetből a lényegét. A színművészeknek pedig inkább az volt a feladatuk, hogy tisztába kerüljenek a saját testükkel, konkretizálják a tudatos test használatot, és átérezzék annak szabadságát, amikor egy mozdulat beszél és szólal meg a kimondott szavak helyett. Egy mozdulaton keresztül deklarációdik egy érzelmi állapot, a mozdulat plasztikus kivitelezésén és dinamikai, ritmikai előadásmódján múlik egy helyzet értelmezése és annak pozitív vagy negatív hatása.

2013-ban aztán úgy alakult, hogy a Forte társulat négy tagja szerződést kapott Horváth Csaba közvetítésének köszönhetően a *Székesfehérvári Vörösmarty Színházba*⁷⁷, ahol Horváth, táncmozgás vezetői pozícióban működött. A kőszínházi életben eleinte mindannyian betagozódtunk az újonnan színre vitt előadásokba és a repertoár darabokba, majd egy bizalmi lehetőség okán - mivel közben a *Kaposvári Színművészeti Egyetem* mozgástanára lettem a 2015-től 2020-ig tartó periódusban (Osztályvezető tanár: *Cserhalmi György*⁷⁸) saját kiállítású darab előállítására és megvalósítására kaptam lehetőséget a színház vezetésétől. Ez idő alatt készítettem el az osztály számára *Carmina Burana*⁷⁹ című, vizsga produkcióként indult, majd a Bethlen Téri Színházba is adaptált előadásomat. Erre az alkotói folyamatra még a későbbiekben részletesen kitérek, egy egész fejezetet szentelve az elemzésnek. Első önálló, egész estét betöltő előadásom, a *Hekabé*⁸⁰ volt 2015-ben. Ebben még nem használtam szöveget, csak a mozdulatokra és a mozgás adta kifejezési lehetőségekre koncentráltam. A Vörösmarty Színház táncmozgás vezetőjének táncosai szerepeltek az előadásban. Ezt még ott másik két mozgásszínházi előadás követett. (Pukedli 2016.⁸¹, Hajsza 2017.⁸²) Tulajdonképpen ezek megszületésétől datálható a saját alkotói pályám indulása és folyamatossá váló, tudatos kiépítése.

⁷⁷ Igazgató: Szikora János (1950).

⁷⁸ Cserhalmi György (1948) a Nemzet színésze, Kossuth- és Balázs Béla-díjas magyar színész, rendező.

⁷⁹ <https://youtu.be/UEAQbprcNGw> Utolsó letöltés: 2025.02.16.

⁸⁰ https://youtu.be/h_MzvzDZFX8 Utolsó letöltés: 2025.02.16.

⁸¹ https://youtu.be/n5Lw7eHy_y4 Utolsó letöltés: 2025.02.16.

⁸² <https://youtu.be/Y3u-9WhnOaE> Utolsó letöltés: 2025.02.16.



24. kép *Hekabé* című előadás egyik képe



25. kép *Hajsza* című előadás részlete

3. Önálló szerzői attitűd - Koreográfiák, rendezések.

3.1. A koreográfia művészetének elmélete és gyakorlata. A komponálás mesterségbeli kapaszkodói és tapasztalati lépcsőfokai.

3.1.1. Test a színpadon, testi kifejeződés

„Nekünk, alkotóknak az a feladatunk, hogy előteremtsük a néző fantáziáját és ne csak kiszolgáljuk azt!” - vallja Árkosi Árpád, rendező.⁸³ 2022. januárban zajló munkánk alkalmával nyilatkozott így, amikor egy, a néző számára nehezen befogadható és értelmezhető monodrámán dolgoztunk közösen. *Visky András: Júlia - Párbeszéd a szerelemtől* című, a kitelepítés témáját és a halállal való szembenézés küzdelmes folyamatát önvallomásként narráló műben a fizikai színház elemeit is felhasználva formáltuk egységes színpadi művé.

„Illeszd a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez!” - Shakespeare-i alapgondolat pedig Cserhalmi György credojaként fogalmazódott meg, egy erőteljes pedagógiai célzattal és rendezői koncepcióval társítva. Ezt az iránymutató jellegét alátámasztó, s ennek megerősítő szemléletét az *Esterházy Péter* által, *Csokonai Lili* álnéven jegyzett *Tizenhét hattyúk* című prózájának színrevitele alkalmával tapasztaltam meg, amikor egy közös munka során alkotótársa lehettem Cserhalmi Györgynek.

A beszéd az ember ontológiai sajátossága. Felhasználása pedig az emberiség nembeli fejlődésének során változó, egyre gazdagodó módon történt és történik. A legegyszerűbb kapcsolatteremtő törekvésektől kezdve a költészet asszociációkban gazdag, a kifejezhetetlent kifejezni tudó művészetéig nélkülözhetetlen munka- és művészi eszközzé változott. Az ember és világának teljességét - korlátai ellenére - a nyelv, illetve a beszéd útján lehet tükrözni és közölni. „A gondolat, amely a nyelv talaján realizálódik, a beszédben ölt formát. Gondolkodni annyi, mint megismerni, beszélni annyi, mint érintkezni” - olvasható Rubinstein⁸⁴ a *Lét és tudat* című könyvében.⁸⁵ A gondolkodástól a verbalizált beszédig tartó folyamat többrétegű, s éppen rétegzettsége teszi lehetővé a színjátszás művészetében való különböző megoldásokat. Ennek a tevékenységnek a rétegei - belülről kifelé haladva - a gondolat, azaz „belső” beszéd;

⁸³ Árkosi Árpád (1948), Jászai Mari-díjas magyar rendező.

⁸⁴ Sz. L. Rubinstein (1889-1960), szovjet pszichológus és filozófus.

⁸⁵ Székely György: *Színházesztétika*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1976. 76. Eredete Rubinstein, Sz. L.: *Lét és tudat*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1967. 186.

a külső, vokalizált beszéd és az írott beszéd. A gondolat megfogalmazódik egyfajta belső beszédben, külsővé válása azonban különböző utakat kereshet. A szavakhoz az ige át vezet az út, mert az ige az akció, a cselekvés kifejezője. Ezért van az, hogy olykor a kifejező gesztusok nem konkrét szavakat pótolnak, hanem a belső beszéd néha bonyolult tartalmait, állapotait közvetítik egyetlen mozdulattal. Vagyis sohasem egy megfogalmazott mondat szavait fordítják le a mozdulatok nyelvére, hanem bizonyos sajátos közvetlenséggel a belső beszéd-gondolkodás eredményét teszik vizuálissá. Ha egy koncentrált, belső gondolkodás alátámasztása nélkül próbálnánk a mozdulatot kivitelezni és pusztán a szavak szintjén akarnánk gesztusokat ábrázolni, az illusztráció szintjére minősítenénk az amúgy a képzettársításra érdemes mozdulatot. *Jacques Lecoq* (francia színpadi színész és mozgástanár, 1921-1999) szerint a mozdulatok létrejötte minden esetben indokolt kell, hogy legyen. Ez az indok lehet egy szándék, lehet akció vagy lehet belső állapot függvénye. Jelzés, cselekvés, állapot - egy mozdulat három lehetséges indítéka. Bármilyen mozdulatról legyen is szó, az előadó mindig kapcsolatban áll az őt körülvevő térrel, és ezzel együtt jön létre a megfelelő érzelmi állapot.⁸⁶

A *Nemes Nagy Ágnes Szakgimnázium Művészeti Szakképzésben* 2013. óta rendszeresen tanítok. 2022 tavaszán a 14. évfolyam Színpadi beszéd vizsgájának témája *Friedrich Schiller: Stuart Maria* című művéből kiválogatott jelenetek egyvelege. *Naszlady Éva*⁸⁷ színművész, rendező tanár vezényletével készültünk a vizsgára. Engem a színpadi mozgás megkomponálása és a jelenetekhez társítható mozgás etűdök strukturált megkoreografálásához hívtak segítségül. Egyik próbán egy olyan instrukciót mondott: *“Nem a szöveget játsszuk!”* vezényszóval, amelyre egy igen érdekes példát is felhozott. *“Az éjszaka leple alatt a korábban egyeztetett hazaérkezési időponttól jócskán eltérve, hazaérkezik egy fiatalokú gyermek a szülői házba. Az őt fogadó feszült és izgatott anyja megkérdezi, hogy tudja-e, hogy hány óra van? Az előadó színművész nyilván nem az időt és az órát akarja színészi eszközeinek felhasználásával megjeleníteni és valójában nem is arra kíváncsi, hogy mennyi az idő, hanem azt játssza, hogy rettenetesen aggódott és dühös, hogy értesítés nélkül, szorongások közepette hagyták idegeskedni, és a késés okát megmagyarázandó, valami érdemi választ vár türelmetlenül gyermekétől.”*

⁸⁶ Lecoq, Jacques: *A költői test egy színházi iskola története és módszere*. (ford. Adamovich Ferenc Tamás - Valcz Péter), Budapest, Magyar Táncművészeti Egyetem, 2021. 46-59.

⁸⁷ Naszlady Éva (1969), magyar színművésznő, rendező, pedagógus.

Ugyanígy a mozdulatok szintjén, nem a szöveget és nem annak direkt jelentését mozogjuk le, hanem megpróbálunk állapotokat sűríteni egy-egy mozdulatba, és azok összképe hordozza magában a jelentést és irányít el minket, nézőket, befogadókat egy személyes élmények és tapasztalatok alapján összeállítható jelentés tartalom felé. Hasonló témájú beszélgetés Dr. Lőrinc Katalinnal⁸⁸, szakmai témavezetőmmel történt, mely egy még 2011. júliusban bemutatott előadás ürügyén zajlott. A 2011. júliusban, a Gyulai Várszínház színpadán bemutatott *Shakespeare: Troilus és Cressida* című előadás - amelyben jómagam is szerepeltem - Horváth Csaba rendezői munkáját dicséri, László Zsolt⁸⁹ és Tompos Kátyával⁹⁰ a főszerepekben. *“A darab egyik jelenetében a szereplő míg azt mondta partnerének, ‘mennyire szeretlek’, annak mozgása, mozdulatai viszont pont az ellenkezőjét értelmezték, hisz egy mozgás sorozattal a szerelmezt játszótol pontosan az ellenkező irányba vette mozdulatainak, a földön való elgurulásának irányát. Viszont ebben a kontextusban és ebben az összeállításban olyan többértelmű jelentést hordozott ez az ellenirányú mozgássor, amely már szinte akár egy konfliktussal mérgezett jövőképet is elővetíthetett, vagy a szerelem bonyolultságát, se veled, se nélküled nyughatatlanságát hivatott értelmezni.”* Ezek a példák is jól bizonyítják, hogy ilyen alkotói elven keresztül válhatott és fejlődhetett önálló művészeti ággá a táncművészet, vagy akár a pantomim is. Tehát téves úton jár az a koreográfia, amely megfogalmazott, szavakba öntött mondatok „megtáncolását” tűzi ki céljául, vagy a színjátszás területén, ha a játékos “megjátssza” az egyes szavakat, összekeverve ezzel két különböző kifejezési eszköztárat.⁹¹

Eugenio Barba⁹² is hasonlóan fogalmazott, amikor előadóit figyelmeztette a tánc eljátszásának téves metódusára. *“Egy narratív logika beépítése segíthet megszemélyesíteni és egyéni jelleggel ellátni a táncos mozdulatait, de azzal a veszéllyel jár, hogy a táncos színészkedni, illusztrálni kezd.”*⁹³

⁸⁸ Dr. Lőrinc Katalin (1957), magyar táncművész, koreográfus, újságíró, egyetemi tanár.

⁸⁹ László Zsolt (1965), Jászai Mari-díjas magyar színművész.

⁹⁰ Tompos Kátya (1983-2024), Jászai Mari-díjas magyar színművésznő, énekesnő.

⁹¹ Székely i.m. 77.

⁹² Eugenio Barba (Brindisi, Olaszország, 1936), Dániában élő olasz rendező, színház-teoretikus, Jerzy Grotowski (1933-1999) lengyel színházújító tanítványa.

⁹³ Lőrinc Katalin: *A test mint szöveg*. Budapest, Országos Széchenyi Könyvtár, 2018. 21.

3.1.1.1. Beszéd és mozdulat

A gondolat és a szó nem úgy fedi egymást, mint két egymásra fektetett egyenes: egyseget alkotnak, de nem azonosak. A textus mielőtt írott, beszélt, kézíratos vagy nyomtatott szövegre utalt volna, "szöveget" - ként volt használatos. Ilyen értelemben kibocsátható, hogy szöveg nélkül, nincs előadás. Egy előadás szövege dramaturgiai értelemben, azaz az akciók működésbe hozatalaként is definiálható. Ahogyan ezek az akciók működésbe lépnek, az maga a cselekmény. Egy színházi előadásban azonban nem csak az az akció, amit a színészek cselekszenek vagy mondanak. Ugyanolyan dramaturgiai hatást jelenthetnek és akciónak nevezhetők egy-egy szituáció különböző nézőpontjai, az epizódok, két térbeli váltás vagy két hangsúlyos pont között létrejövő idő terjedelme, a zenei betét, a világítás váltásai, a színpadi mozgás, a színész által alkalmazott ritmus- és intenzitásbeli variációk is. De még az előadás során használt tárgyak is akciók, ezek is átalakulnak, új jelentést és érzelmi színezetet kaphatnak. Több akció egyidejű összemontírozása olyan olvasatot is eredményezhet, mint amikor egy festő nem egy valós látképet jelenít meg, hanem több látkép szintézisét építi fel. Mintha egyetlen építmény különböző arcait kívánná megmutatni. Ezáltal olyasmis is beemel a képbe, ami valójában láthatatlan. Egymástól függetlenül létező elemeket használ és társítja őket össze új, mesterséges összefüggéseket létrehozva.⁹⁴

Amikor valaki viszont nem szólal meg, az még távolról sem jelenti azt, hogy nincsen semmi mondanivalója. Aki nem beszél, annak a lelke még tele lehet csupán formákban, képekben, arcjátékkal és mozdulatokkal kifejezhető tartalommal. A vizuális kultúra emberénél a mozdulat, az arckifejezés nem helyettesíti, de egyéb más módon értelmezheti, többé emelheti a konkrét beszédet. Nem szavakra gondol és nem szavakat ír le, mozdulatai nem fogalmakat jeleznek, hanem saját irracionális, egzakt módon megfeythetetlen és bonyolult érzéki énjét törekszik velük kifejezni. Mozdulatai a léleknek olyan mély rétegeiből született érzéscsoportot igyekeznek tolmácsolni, amelyet szavak sohasem tudnának a felszínre hozni. Itt a szellem közvetlenül, szavak mankója nélkül, láthatóan válik testté. Az ember a színpadon ismét láthatóvá válik, nem a beszédet pótolja, nem szavakat illusztrál, hanem meghatározott pszichikai tartalmat vetít ki a lehető legközvetlenebb, motorikus cselekvés útján.⁹⁵

Valamennyi színházi helyzetet a mozgás törvényei irányítják. Maga a színdarab struktúrája is egy mozgásban lévő rendszer. A téma persze változik, hiszen az a gondolati síkhoz tartozik,

⁹⁴ Barba - Savarese i.m. 58-60.

⁹⁵ Székely i.m. 69-70.

de a játék dinamikája a mozgáshoz és annak állandó törvényeihez kapcsolódik.⁹⁶ A „cselekedett és mondott” tevékenység lényegében a teljes színjátszás előképe. A művészi megformálás igénye azonban hiányzik még belőle, de ehhez a párbeszédnek is némi minőségi változáson kellett átesnie.⁹⁷ Nemcsak a mimetikus (ábrázoló, utánzó), hanem a szimbolikus cselekményekhez is fűződhetnek párbeszédessé szövegek. Nyilvánvaló módon itt már határterületen járunk. Az utánzás alapvető emberi cselekvés: a gyerekek azért utánozzák a világot, hogy megismerjék és felkészüljenek az életre. A színház pont ennek a játéknak a folytatása. Az utánzás az első és legalapvetőbb lépés a drámai alkotásban mind a színjáték, mind a történetvezetés szempontjából. Központi jelentőségű a színházban: képesnek kell lenni arra, hogy bárkit eljátszunk és bármit megidézzünk. Utánozni annyi, mint valamit megtestesíteni, és ezáltal jobban megérteni. Az utánzás, a megismerés folyamata.⁹⁸

A színművészeti gyakorlatban eltérő elemzéseken keresztül különböztették meg nagyon pontosan a kimondott szó és a mögöttes réteg, azaz „szövegmélye”, avagy „második sík” eltéréseit, - amely eltérések az adott szituáció felméréséből, konvenciók eredményeképpen jöttek létre. És amelyeket a játékos a maga kettősségében kell, hogy megőrizzen, megmutasson, más számára is átélhetővé tegyen.⁹⁹

A színpadi dikció mellett fellépő és érzékelhető mozgás gesztusok jelrendszere inkább az érzelmi, vagy az értelmi szinten kíván-e utat törni magának, eljutni és hatni a befogadóra. Az irracionális, tudattalan én kifejezése a mozgás gesztusok nyelvén, a zene, a partner, a környezet inspirálta szituáció eredményeképpen jön létre. Elviekben nincs racionális, értelmező művelet menetközben, vagyis tulajdonképpen nem célozhatná meg a befogadó értelmét, mert a kompozíció indulásakor és megszületése pillanatában még nem biztosan tudjuk, hogy mit is akarunk annak értelmével közölni. Érzések, állapotok körvonalazódnak, amelyek olykor csak később nyernek értelmet, mert önmaguktól rávezetnek minket az ésszerű megoldásra és eredményre. Olykor pedig mégis van egy tudatos mozzanat az alkotás folyamán, amikor nyelvi is lefordítjuk, értelmezzük magunknak, hogy amit ösztönből és öntudatlanul kreálunk, mit is jelent önmagunk számára, mi annak nyelvi megfogalmazható,

⁹⁶ Lecoq i.m. 27.

⁹⁷ Székely i.m. 79.

⁹⁸ Lecoq i.m. 27.

⁹⁹ Székely i.m. 75-77.

leírható értelme. És bízunk benne, hogy a néző számára is megjelenik, felsejlik ez a nyelvileg leírható értelem, megérti: és transzponálódik az értelmi síkra.

3.1.1.2. Előadó és gesztus

A mozgás legfőbb eszköze a kifejező gesztus, amelynek válfajait a 19. század egyik híres koreográfusa Carlo Blasis (1797-1878) négy kategóriába osztott.¹⁰⁰ Első kategóriaként értelmezte az előadónak a színpadon felvett magatartását, vagyis jellegzetes, általános testtartását; másodikként az úgynevezett természetes gesztust - ezek a mindennapok közismert érzelem kifejező mozdulatai (bár ezek kultúrkörönként eltérhetnek egymástól); harmadikként a mesterséges gesztusokat, amelyek egyes fogalmak, természeti jelenségek, mint például a víz hullámozása, vagy a szél, az evezés cselekvő gesztusait utánozzák és mímelik, végül a konvencionális, vagy allegorikus gesztust, amelyek az elvont fogalmak közmegegyezései, metaforikus jeleit jelenítik meg. A nem-verbalizált színjátszás birodalma a tánc világa. Szoros rokonságot képez a pantomimmel, sajátossága azonban természetszerűleg különbözőségében nyilvánul meg. Hegel¹⁰¹ szerint a tánc a köznap mozgástól elválasztandó; az első, ami szemünkbe ötlük, az önkényes mozgás. Ha ezt általános mozgásnak tekintjük, akkor nem más, mint az időbeli helyváltoztatás egészen absztrakt szabadsága. A táncnak van ugyan magában való mozgása, de ez mégsem csupán esetleges és önkényes, hanem önmagában véve törvényszerű, meghatározott, konkrét és mértéktartó. Két megállapítás fontos, hogy a tánc mozgása nem esetleges, hanem meghatározott, konkrét és mértéktartó, és hogy ennek a mozgásnak önmagán kívül jelentése is van. Az első kijelentés a tánc, mint művészet tudatosságát hangsúlyozza, a másik a jelentés objektívációjaként tételezi. A tánc birodalmának cselekményes területekre való bontása ekképpen artikulálható, továbbra is Hegel szerint: Amikor jelentéstől elvonatkoztatott szép mozgást említ, ezzel egy absztraktabb, motivikus, illetve egy konkrétabb, cselekményes jellegű táncot ismer el.¹⁰² A színész gyakorta kísérli meg, hogy az elvonttól haladjon a konkrét felé. Azt képzei, hogy a kiindulópont létrehozható pusztán azokból a dolgokból, amiket ki akar fejezni és ezek majd önállóan megteremtik a kifejezéshez szükséges eszközöket. A célszerűtlen feltételezés alapja a

¹⁰⁰ Székely i.m. 70.

¹⁰¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Stuttgart, 1770 - Berlin, 1831), német filozófus, egyetemi tanár, a klasszikus német filozófia és a német idealizmus legnagyobb és legjelentősebb képviselője.

¹⁰² Székely i.m. 69-71.

színházi formai sajátosságának, a színészi jelenlétre vonatkozó elveknek a mindenkori törvényszerűségeivel szembeni bizalmatlanság áll. Ezek az elvek nem esztétikai jellegűek. Ezen elvek tudatos használatával megszabadulhat a színész a hétköznapiak során rögzült mozgásformáktól, hogy a test ne csupán önmagát jelentse és jelenítse meg. Az előadóművészet szabályai a mindennapi életben beidegződött automatizmusokat kívánja feloldani és szabadjára bocsátani. Bár a beidegződések levetkőzése önmagában még nem hoz létre kifejezést, de megtörésük nélkül azonban nincs és nem is jöhet létre művészi kifejezés.¹⁰³

A színész, a színpadi előadó művészete a saját teste. Ez az eszköz, az anyag, a cél. Az eszköz, amellyel dolgozik; az anyag, amelyen dolgozik. Amit nyújt: az a test - a saját teste, az övé, de amelyet úgy kell alkotnia, mintha nem volna az övé. Nagy ellenértéket megkövetelő lemondással jár ez; az ellenérték: a siker. Az egyén győzelme a többi felett - ez a színész célja. A színész eladja magát, a saját testét mások kedvére és ízlése szerint formálja. Van ebben valamiféle prostitúciós vonás. Más művészeti ágakban is feltűnik ez, legelőször a színházi deklaráció. A színész teste teszi lehetővé és takarja el egyben a színészi alkotást. *Albert Camus* (1913-1960) Az abszurd emberről szóló esszéjében eképpen fogalmazza meg: A színész a mulandóságot utánozza, ilyenformán a látszatban gyakorolja és tökéletesítheti magát. A színház azon a megegyezésen alapul, hogy a szív csupán mozdulatokban és a test által fejeződik ki és válik érthetővé - vagy a hangban, amely a lélek is, test is. Ennek a művészetnek a törvénye megköveteli, hogy a színész mindent felnagyítson és testté alakítson át. A színpadon szinte a hallgatásnak is hallatszania kell, maga a mozdulatlanság is látványos. A test uralkodik.¹⁰⁴

3.1.1.3. Tánc(os) és zene

Minden művészetek között, amelyeknek alkotó anyaga az emberi test, legrégebb és legősibb fajtája a tánc. Ez közös eredete mindazoknak az emberi test anyagjával dolgozó művészeteknek, amelyek a fejlődéssel együtt járó differenciálódásban váltak külön eredeti törzsekké. Az ember művészi hajlandóságának első jelentkezése a saját testének dekorálása és a táncnak egy öntudatlan és primitív formája. A legelső megnyilvánulások az emberi testre vonatkoznak, amelyek sok hasonlóságot mutatnak az ősművészetként deklarált kezdetleges

¹⁰³ Barba - Savarese i.m. 21.

¹⁰⁴ Székely i.m. 54.

színjátszással, rokon természetüknél fogva valóban összeforrtak a tánc primitív megnyilvánulásaival és még egy szét nem vált egységet képviseltek az ősi időkben.¹⁰⁵

Míg korábban egyes táncok inkább az esztétizáló, érzelmi síkon kívántak hatni, addig jelen korunkban korrelációban és egymással szinkronításban képes egyszerre működni és egyenértékűvé, egymást kiegészítő elemmé válni az intellektuális és az emocionális jellegű hatás. A tudatosan végiggondolt és okosan felépített mozgásszínházi, avagy táncszínházi előadásokban tetten érhető mindkét szándék jelenléte. Amikor az alkotók megpróbálják mindkettőt egyszerre működésbe léptetni, korábbi ismeretanyagokra hivatkozva bekapcsolatják a nézőben a visszaemlékezés folyamatát, és finom rávezetéssel felismertetik velük az egyetemesen elfogadott tudásanyagok kódrendszerét, biztonságos terepet szolgáltatnak a szimbólumok megfelelő értelmezéséhez is, és mindehhez egyszerre társítanak egy, a szépérzékre gyakorló káprázatos hatást. Azaz, a tudatosan végiggondolt és okosan szerkesztett mozgásszínházi, avagy táncszínházi előadások kapcsán nézőként felismerem, hogy a látottak egyszerre képesek hatni a szépérzékre, intellektuálisan megmozgatnak, közben pedig mindez alatt széles amplitúdójú érzelmi skálát járok be. Míg a klasszikus balettek dramaturgiája a tradicionális lépésanyag mellett jobbra a mimetikus mozgások következtében, inkább a cselekményt elbeszélő, leíró gesztusokkal operált, addig a kortárs mozgásművészetben már egyazon időben és egyazon helyzetben a mű szinte egyszerre hat a befogadó szellemi és lelki szintjére. Legalább is az ilyen szándékú előadások biztosítanak teljes értékű élményt.

A különbségek és hasonlóságok állítják fel egy művészet jellemző határvonalait, és ezek a sajátosságok tűzik ki pontosabban a munkája szoros körébe tartozó feladatokat. E relációk között pedig a táncművészetre vonatkozólag legelső és legfontosabb a zene, amely minden más életjelenségen és művészetben túl a legszorosabban kapcsolódik hozzá.¹⁰⁶ A tánc megszületése és a zene között valóban nagyon erős a kapcsolat, de az összetartozás a tánc mint befejezett művészi alkotás és a zene között már nem ilyen föltétlen. A táncot mint művészi alkotást adott körülmények között élvezni és értékelni lehet zenei kíséret nélkül is.¹⁰⁷ A tánc maga - testi mozgásba formált ritmus. A zene és a tánc összefüggése a közös

¹⁰⁵ Bálint Lajos: *Színészek, táncosok, artisták*. Budapest, Gondolat, 1979. 195-196.

¹⁰⁶ Bálint i.m. 196-197.

¹⁰⁷ Erre egyik legkiemelkedőbb és hatását tekintve legmegdöbbentőbb példa Horváth Csaba *A csodálatos mandarin* parafrázisa, ami a Műcsarnokban 2001-ben, koncepcióbeli nézeteltérésre hivatkozva, a letiltott Bartók zene nélkül *Mandarin* címmel, némán került színre. Csak a testből és az előadók szervezetéből ki-kitörő hangok okoztak némi akusztikai hatást.

ritmusokban van.¹⁰⁸ Érte, vele vagy ellene. Mindezt azért, hogy képesek legyünk úgy együtt játszani a zenével, mint partnerrel a színpadon. Általános színházi sztereotípiák, hogy a zene olykor csak illusztrálja a játékot és vagy csupán csak arra alkalmas, hogy kitöltse a színpadi változások idejét.¹⁰⁹

A táncos a zene ritmusát engedi hatni magára, és ezeknek a megélt és átérzett ritmusoknak a nyomán kel életre az ő testének ritmikája. Vajon föltétlenül zenei, hallható ritmusnak kell-e lennie ennek az eredő erőnek, amely hat? A zene a táncos számára csak az egyik alkalmas eszköz, amely más helyről és másképpen kiváltódó ritmusokkal helyettesíthető. Amennyire fontos és szükséges a színész számára az írásmű, ugyanennyire fontos a táncos számára a zene. A színész az írásművet mással is helyettesítheti, például a saját fantáziájával, a saját belső életével. A lényeges és nélkülözhetetlen az, hogy ebben az indítóerőben meglegyen ugyanaz, amit az írásműből biztosan megkapott. A saját fantáziájának is megvan az a képessége, hogy a színészi munka számára lényeges élő embert és cselekvéseit elgondolja és megélje ugyanolyan módon, mint azt az író teszi. A saját fantáziája is helyettesítheti tehát az írásművet, amely ugyanezzel, a művészetéhez szükséges kísérettel szolgál.

A táncos számára lényeges és nélkülözhetetlen a ritmus, amely a testmozgásának, művészete matériájának határokat állít, szabályozza, korlátozza és formálja azt. Ellenben mindez csak azt jelenti, hogy a zene elindítója lehet a táncnak, de nem azt, hogy reá utalt, hozzá tartozó tényező, mely a táncot kiszolgálja és kiegészíti. A tánc nem lenne igazi művészet, ha a szerepe egy más művészetnek ennyire alárendelt volna.¹¹⁰

3.2. Az illusztráló és az absztraháló szándék megfigyelése. Láttatni, érzékeltetni és közvetíteni. Egy táncmozdulat jelentéshordozó ereje.

„Az emberi boldogság elképzelhetetlen a művészi környezet, a művészi tevékenység nélkül.”¹¹¹

¹⁰⁸ Bálint i.m. 196-197.

¹⁰⁹ Lecoq i.m. 48.

¹¹⁰ Bálint i.m. 198-199.

¹¹¹ Németh András: *Életreform - törekvések és táncpedagógiai reformok a 20. század első felében*. Budapest, Mozdulat Gondolat Kiadó, 2013. 23.

A tánc minden megjelenési formájában az élő emberhez fűződik. Témája az élő ember és az a végzetszerű kapcsolat, amely az élet minden történése és az élő ember között fennáll. Az új élmények új kifejezési formákat bontakoztattak ki. A tartalomnak és a kifejezési formáknak egységgé alakítása adja a táncmozdulatoknak azt az alkotóerőt, amelynek sugárzásáról a valódi műalkotás felismerhető és az emberekre gyakorolt hatás magyarázatául szolgál. A tánc művészi nyelvén nemcsak az jut kifejezésre, amit közvetlenül látunk, hanem az is, amit nem lehet a szemnek megmutatni, de mégis élő valóság. A lélek azon mélységei, amelyekből az emberi mimika előtör és ama szellemi háttér, ahonnan értelmét és jelentőségét nyerte.¹¹²

Az előadó, akinek úgy kell tekintenie a testét, mint egyedüli eszközt, amellyel teremtő gondolatokat fejez ki a színpadon, a test és lélek tökéletes harmóniájára igyekszik törekedni. Bizonyos színészek mélyen átérzik, és világosan értik is szerepük lényegét, de nem tudják - eszköztelenségük vagy helytelenül használt eszköztáruk okán - sem kifejezni, sem a közönségnek átadni ezt a bennük lévő gazdagságot.¹¹³

Megannyi kifejezési forma és megvalósítási kulcs rejlik egy-egy színpadra vihető helyzetben. Az, hogy éppen melyiket alkalmazza, nagyban függ a rendező-koreográfus ízlésétől, fogalmazásbeli stílusától, ítélőképességétől, intellektuális és vizuális elképzeléseitől, korábbi tanulmányaitól. Önmagát mélyen beleásva és kutakodva korábban megszerzett tapasztalataiban realizálódhat, testet ölthet a megdolgozni kívánt alapanyag. És végül maga a színpadi ábrázolásmód dönti el, hogy a színpadra vitt szerkezet az *illusztráció*, vagy az *absztrakció* útjára lép-e. A bennünk létező álomszerű valóság megosztásának vágya, a bensőnkől áradó, nyughatatlan közlésvágy, a szabad véleménynyilvánítás, a világról alkotott összképek, a konklúziók kényszerű kifakadása tereli a realitás talajára ezeket a bensőnket feszítő szándékokat. Akkor érkezünk meg az ábrázolás effektív műveletéhez, amikor a saját valóságunkat minél szélesebb körben kívánjuk kiterjeszteni, hogy az mások számára is elérhetővé, értelmezhetővé, befogadhatóvá váljon. Természetesen az illusztráción és absztrakción túl egyéb megvalósítási utak is léteznek, hiszen végtelen apró átjárás lehetőségét foglalja magában az alkotás folyamata.

Az *illusztráció* fogalma, elsődleges értelemben képet jelent, amely könyvekhez vagy folyóiratokhoz tartozik, funkciója pedig a magyarázás, a bizonyítás és nem utolsósorban a

¹¹² Wigman, Mary: *Az új művészi tánc*. in: Lenkei Júlia (szerk.): *Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből*. Budapest, Magvető Könyvkiadó - T-Twins, 1993. 126-128.

¹¹³ Csehov, Mihail: *A színészhez. A színjátszás technikájáról*. (ford. Honti Katalin), Budapest, Polgár Kiadó, 1997. 17.

díszítés. A lényege abban rejlik, hogy az illusztráció tárgyát példákkal, kísérletekkel és hasonlatokkal a lehető legpontosabban szemléltesse. A szemléltetést magára vállaló egyén, jelen esetben az előadóművész, milyen stratégiát választ. Ebben az esetben ugyanis az illusztráció nem magát a magyarázatot jelenti, hanem a magyarázat egy bizonyos módját. A színészi fantázia kezdetleges kihasználtságára utal, arra az állapotra, amikor is a színész nincs tisztában saját képlékeny és színesen variálható önkifejező erejével, és ezért magát felesleges, modorossá váló gesztusokkal és sokszor elrajzolt mimikával igyekszik erősíteni, és színpadi állapotát ilyen módon biztonságossá tenni. Az illusztráció gyakran a színész bizonytalanságát vagy érzelmi hiátusát hivatott pótolni maníros kifejezőeszközök segítségével, amelyekkel a megértetés és a figyelemfelkeltés vágyának erőlködésén túl semmilyen járulékos értelmet nem fejez ki. Inkább csak egy olyan formát teremt, ami “pirossal kétszer aláhúzza” a felszínre kerülő textust, és már nem is feltétlen a jelentést vagy az értelmi vonatkozást színesíti ki általa, csupán a szót magát mint hangzók összességét. Természetesen olyan is előfordul, amikor nem a színészi játék okozza az illusztráció jelenlétét, hanem az alkotó maga követeli meg azt a helyzetet, amelyben az illusztrációt, mint ábrázolási módot alkalmazza. Ezzel kívánja hangsúlyozni, mintegy kiemelni, megerősíteni az adott kontextusban szereplő és elhangzó mondatokat, szavakat.

Az illusztrálás művészete nem hitet, hanem bizalmat kelt a nézőben, aki nem csodát lát a színpadon, hanem ügyes és keményen dolgozó színészeket, elhitetett átélést és nem átlényegülést. Elragadtad, de sosem ragadhat meg. Az illusztráció *„félíg stilizált igazságának és félíg stilizált hitének nem tudjuk teljesen megadni magunkat; csak félíg hiszünk benne és félíg adjuk meg magunkat neki: nem testiünkkel és lelkiünkkel, csak eszünkkel, látásunkkal, hallásunkkal, esztétikai érzésünkkel.”*¹¹⁴

Az *absztrakció*, mint jelenség, nehezen megfogalmazható, adekvát értelmezést kevésbé, inkább csak körülírható meghatározásokat adhat. Azt az elméleti tevékenységet értjük absztrakció alatt, amelynek során egy adott dolgot nem teljes egészében és egyenesági jelentésén, hanem valamely kiragadott tulajdonságán keresztül vizsgálunk meg. Amikor egy színházi térben megpróbáljuk érvényességre hozni ábrázolandó valóságunkat, azt absztrakciónak, más szóval elvonatkoztatásnak, elemelt helyzetnek vagy stilizációnak nevezzük. Míg az illusztráció, annak ellenére, hogy a lehető legpontosabban akar ábrázolni és

¹¹⁴ Szekeres József (szerk.): *Az ismeretlen Sztanyiszlavszkij, Sztanyiszlavszkij hátrahagyott tanulmányaiból.* (ford. Szekeres Zsuzsa), Budapest, Színháztudományi Intézet, 1960. 33-90.

látszólag a legnagyobb eszköztárat vonultatja fel, mégis a legkevesebb nyomot hagyja a nézőben. Hiába mozgósítja az emberi természet összes magatartás- és viselkedésmintáját, hatása csak a néző felületes és primer érzékéig hatol, a lelkéhez sohasem. Mindez abból fakadhat, hogy az illusztráló színész imitációjának egyetlen részletét sem hagyja elsikkadni, szerepének megoldását könnyűszerrel kínálja tálcán a nézőnek. Megkönnyítve a néző, nézőként végzett gondolkodói, intellektuális és mentális feladatát, a fantázia ihlette elgondolásoknak, képeknek, vízióknak már nem jut hely, és az előadás mások által kiszínezett kifestőkönyv marad csupán. Ezzel szemben a stilizálás a lényegi és elengedhetetlen jellemzők ábrázolására törekszik, aminek direktbe szabott konkrétumait messzemenőig kerüli, jelentését csak körvonalazza, sejteti, némi utalással illeti, érzékelteti, nem pedig sulykolja. Csak azt a részletet tárja elé, ami a legjellegzetesebb módon, elemien meghatározza azt. Ez a színpadi ábrázolásmód lényegében azon az elven működik, mely szerint akár egyetlen apró gesztussal vagy rövid akcióval transzparenssé lehet tenni egy egész emberi sorsot. Ez a látszólag ellentétes helyzet nem a színház, hanem tulajdonképpen az emberi természet misztikuma. El kell gondolkodnunk szoros vagy laza emberi kapcsolatainkon, és azon, hogy egy-egy pillantás, vagy egy félbehagyott mondat miért képes akár egy életen át is elkísérni bennünket: „*Nem az a fontos, amit megmutatnak nekem, hanem amit elrejtenek előlem. Legfőképpen pedig ami öntudatlanul rejtőzik bennük.*”¹¹⁵

Lételemem a kreálás maga, a kreatúra megszületésének miniatűr fázisai, a komponálás, a semmiből valamit megteremtésének összes kínkeserves fragmentuma, napi, percnyi küzdelmes létrehozatala a hirtelen ötletből - a fikarcnyi semmiből - a látható, kézzelfogható, tényleges megvalósításig. Amikor a rengeteg feleslegesnek hitt kísérleti elemből egyszerre csak kialakul, helyes irányba fordul, és végre értelmezhető, adekvát kontextusba kerül a vágyott lényegi mondanivaló. Majd köré épül minden más, ami aztán végtelen kiegészítője lehet ennek a kusza kiindulópontnak, az origónak.

Egyetlen művészet sem függ annyira az előadás pillanatnyi és közvetlen hatásától, mint a tánc. Ebben az elillanó, megismételhetetlen, akkor és ott jelenlétben rejlik a táncművészet sajátos varázsa. Ez a forrása viszont annak a veszélynek is, hogy a felszínes látszatot könnyen összetéveszthetjük a mélyebben rejlő valósággal. A lenyűgöző, virtuóz táncmutatvány háttérbe szorítja az alapjául szolgáló művészi elgondolást, a mű előadásának módja legyőzi a művet magát. Ha nem kívánunk mást a táncról, mint azt, hogy gyönyörűséggel szolgáljon

¹¹⁵ Bresson, Robert: *Feljegyzések a filmművészetről*. (ford. Sujtó László), Budapest, Osiris Kiadó, 1998. 7.

szemünknek, ha esztétikai igényeink megelégszenek azzal az élvezettel, amit az emberi test mozgásainak szépsége nyújt, akkor a tánc sosem támaszthatna igényt arra, hogy egyenrangúnak tekintsék a többi művészeti ággal.

„Nem azért történik a testi kifejezés, hogy a belsőt megmutassa, közvetítse a külvilág felé, hanem maga a testi kifejezés az, amiben a belőlünk fakadó megvalósul, s így értelmeződik.”¹¹⁶

Az elkövetkezendő sorokban ugyan most egy filmes példán keresztül analizálom, és próbálók rávilágítani a klasszikus balett és a kortárs tánc összefüggéseire avagy azok ellentétpárjaira, és arra, hogy egy szakzsargont használó film, hogyan lehet mégis fogyasztható és elfogadható és egy laikus számára is átérezhető. Valamint arra is rámutatok, hogy mennyire hasznos és előnyös, ha egy táncművész mindkét műfaj, a balett és a modern tánc technikai tudásával is egyszerre rendelkezik, és maximálisan birtokolja, uralja a testét, képes irányítani ezeket a kinetikus képességeit. És nemcsak, hogy uralja, de olyan többértelmű jelentéstartalommal képes mozdulatokat a testéből elővarázsolni, ami a művészi hajlandóságot és affinitást szavakba önthetetlen módon legitimizálja.

A *“Tánc az élet”* című francia táncfilm (2022) rendezője, *Cédric Klapisch* a filmben a balettről és a kortárs táncról filozofál.¹¹⁷ A film műfaji besorolása alapján dráma, vígjáték, táncfilm. De ebben a filmben nemcsak a remek dramaturgiai fordulatokban gazdag történet érdekes, hanem lenyűgöző színvonalú az a temérdek tánc is, amelyet a filmben látunk. Továbbá kiválóan bemutatja a mű, mennyire jól megfér egymás mellett a klasszikus balett és a kortárs tánc. Nagyon hasonló pályamodell és szakmai út rajzolódott ki személyes életemben, mint ahogy a filmbéli karakternek alakult táncművész pályája. Bár én nem voltam ilyen szerencsés, és nem hullt egyből elélem a váltásra okot adó megoldás, de a göröngyös és kerülő utak küzdelmes bejárása után végül én is rátalálhattam kiteljesedésem útjára. A *Tánc az élet* című film koreográfusa a kortárs tánc egyik leghíresebb alakja, *Hofesh Shechter* (1975), aki társulatával együtt szerepel is a filmben, sőt a film zenei szövete szintén Hofesh Shechter nevét dicséri. A film rendezője hozzáértő őszinteséggel mutatja be azt, hogyan gondolkodik, aki kortárs tánc színrevitelével foglalkozik, és azt is, miben különbözik mindez a klasszikus balettrel jellemző gondolkodásmódtól. Olyan árnyaltan, érzékletesen fogalmazva,

¹¹⁶ Lőrinc i.m. 15.

¹¹⁷ Csejk Miklós: Cédric Klapisch a Tánc az élet című filmjében a balettről és a kortárs táncról filozofál. *Magyar Nemzet*, 2023. február 11. (<https://magyarnemzet.hu/kultura/2023/02/cedric-klapisch-a-tanc-az-élet-cimu-filmjeben-a-balettrol-es-a-kortars-tancrol-filozofal>) Utolsó letöltés 2024.01.27.

és autentikus hozzáértésről adnak tanúbizonyságot a szakmailag is koherens párbeszédnek és állításoknak, hogy nyilván Hofesh Shechter is némiképp alakított a vászonra került narratíván. Dolgozatom szempontjából is rendkívül izgalmas, érdekes kérdéseket taglal, amit a filmen látunk. Nem véletlen, hogy mindenképpen szót kívántam ejteni erről az élményemről. Tulajdonképpen az a központi kérdés, hogyan is egyeztethető össze a balettos gondolkodásmód, a balettra jellemző kötött mozgássor, a kortárs tánc egyáltalán nem kötött koreográfiájával. Látjuk, ahogyan átalakulnak a főszereplő balettos mozdulatai, látjuk, ahogy új minőség jön létre, ahogyan megtanulja kifejezni és kifejezésre juttatni érzéseit a tánc nyelvén. A test fegyelme teremti meg a játék lehetőségét. A kötöttségből születik a szabadság.¹¹⁸

„Ha valaki számára a tánc kommunikációs csatorna, az nem fogja tudni csak úgy feladni, mást találni helyette. Annak a tánc nem is elsősorban szakma, hivatás, szenvedély. Sőt még annál is több: az egyetlen és legfőbb nyelv, amelyen legteljesebben képes kifejezni önmagát.”¹¹⁹

„Ég felé szárnyalás, földbe döngölt energia.”¹²⁰

A film - a temérdek táncjelenet révén - nagyon érzékletesen mutatja be, mi a különbség a klasszikus balett és a kortárs tánc között. Egyrészt elmondják, másrészt látjuk, hogy a klasszikus balett az ég felé tör a kézmozdulatok, az ugrások, a tekintet révén, addig a kortárs tánc a földhöz közel mozog. Sokkal súlyosabb, erősebb mozdulatsorokkal. Aztán azzal is szembesül a néző, hogy a klasszikus balett zárt rendszerű mozdulatsorai is a végtelenségig variálhatók, de akkor is sokkal szűkebbek a lehetőségek arra, hogy a balerina feltárja a belső lelki világát.

“A padlón kell továbbtáncolni”¹²¹

Cédric Klapisch rendező alkotása arra hívja fel a nézők figyelmét, hogy a kortárs tánc valami teljesen másról szól. Képes arra, hogy a lélek pokoli bugyrainak mélységébe némi kis betekintést engedjen. Képes arra, hogy akár pillanatonként változó érzéseket, hangulatokat ábrázoljon. A *Tánc az élet* című film megkapó alkotás, mert lenyűgözően ábrázolja mind a

¹¹⁸ Lecoq i.m. 70.

¹¹⁹ Németh Míra: Tragédiából komédiát kreálni: ez az igazi művészet - Tánc az élet. *Filmtekeres.hu*, 2023. február 4. (<https://www.filmtekeres.hu/kritikak/tanc-az-élet-kritika>) Utolsó letöltés 2024.01.27.

¹²⁰ Csejk i.m. - Utolsó letöltés 2024.01.27.

¹²¹ Csejk i.m. - Utolsó letöltés 2024.01.27.

klasszikus balett, mind a kortárs tánc mozdulatsorait, és azért is szimpatikus és magával ragadó, mert nem mond ítéletet, nem kategorizál, nem tesz különbséget, hanem azt sugallja, hogy egyik műfaj sem értékesebb a másiknál, a nézőnek mindkettőre szüksége van. Mindez azért is jelentős üzenet manapság, mert napjainkban sokan hajlamosak arra, hogy feláldozzák a jelenkor oltárán a régi, klasszikus értékeket. Miközben szem előtt kell tartani, hogy a világban minden egymásra épül, és az egészen másképpen tudja értékelni és értelmezni a kortárs tánc megrázó és olykor húsig hatoló koreográfiáit, aki a klasszikus balett előadásain nevelkedett. De az is lélekerősítő üzenete a filmnek, hogy ha életesemény okán padlóra kerül valaki, akkor a padlón kell és lehet tovább táncolni. Vannak olyan emberek, akik arra születtek, hogy másoknak a művészetükön keresztül erőt adjanak. Ez is az egyensúlyról szól, a világban létező isteni rendről, az elhivatottságról, az adni akarásról. A film működik, hat és ad, mert nem csak az ürügyként szolgáló történet síkján bomlik ki: a verbálisan megfoghatatlan lényegét, az el - és kimondhatatlant eltáncolják. És ettől erős a film, mert olyan mögöttes többletjelentést hordoz magában a tánc nyelvének közvetítő szerepét segítségül hívva, ami szavakkal nem kommunikálható, vagy legalább is nem úgy, nem olyan költőien és árnyaltan, mint ahogyan azt a tánc eszközével, a mozdulatok nyelvén lehetséges kifejezésre juttatni. Tulajdonképpen ezért hoztam fel példaként ezt a filmet, mert ebben minden összpontosul, ami a táncművészet igazi lényege. Mer a művészetről, a művészet általi feloldozásról, a megtisztulásról, a művészi identitástudatról, a művészet által okozott katarziszról szólni. A való világ valós kérdéseire reflektáló kifejező rendszer addig nem tapasztalt intenzitásában, minden ellenkező tapasztalat dacára, most egy rövid időre elhisszük, hogy „határtalan az élet”, hogy minden és bármi lehetséges, csak nagyon kell akarni és hinni a megváltás erejében.

3.3. Saját munkák megjelenése: hiányérzetből fakadó alkotási vágy.

Saját alkotói utam, az esseni, még szinte gyerekcipőben járó és botladozó kreatív próbálkozásaimat leszámítva, a 2015-ben Székesfehérváron készült *Hekabé*¹²² című egész estés produkcióval indult. Ettől számítva folyamatosan törekedtem arra, hogy tudatosan építsem a lehetőségeimet, és ezzel évről-évre olyan előadásokat hozzak létre, amelyek az alapötlet szárba szökkenésétől egészen a színpadi meghajlásig, az én felelősségemen múlnak.

¹²² https://youtu.be/h_MzvzDZFX8 Utolsó letöltés: 2025.02.16.

Nem csak a rendezői hajlamom kibontakoztatása okán fogalmazódott meg bennem a vágy, hanem mert egyszer csak hirtelen előtört egy különös művészi kielégítetlenség érzése, amely a beragadt, beszorult közlésvágyban gyökerezett. Ahogy korábban a klasszikus balett, úgy most, táncművészként és színészként az előadóművészeti létezési forma szabott szűk keretet művészi mondanivalómnak. Úgy szerettem volna kifejezni általános érvényű érzéseket, ábrázolni lelki folyamatokat, traumákat, egy olyan különös szimbolikus formanyelven megfogalmazni életszerű eseményeket, átélt élményeket és megtapasztalt viszonyokat, amely helyzetek színházi viszonylatban, bárki másnak is átérezhetővé válnak, és mások is - hozzám hasonlóan - kapcsolódni tudnak a bonyolult, sokszor zűrzavart keltő lelki tusák megértéséhez, elfogadásához, belátásához és “önterápiás kezeléséhez”. A *Hekabét* azután sok egyéb, olykor csak mozgásszínházi elemekből összeállított táncelőadás követte, hol pedig kevés szöveget használó, lecsupaszított, szűkített dramaturgiát alkalmazó darabokat kreáltam. Legutóbbi munkáim zöme, az eredeti klasszikus mű parafrázisaiként definiálhatóak. Vagyis kiindulópontként használva fel a klasszikus irodalmi anyagot, majd tovább gondolva azt, egy másfajta, akár sajátos olvasatot próbálok meg általa láttatni, egyetlen központi kérdésre fűzve fel a téma esszenciáját. Így készült el a *Hesszelők, Caryl Churchill: Az iglic*¹²³ című műve nyomán, amelyben az anyasággal, a gyermekáldással, a felelősségvállalással való “megküzdés” kérdését tettem fel. Ami egy olyan figura megjelenésével és képviselésében manifesztálódott, aki önmaga lidérces létezésében a kétséget, és a kétely felbukkanásának bizarrságát szimbolizálta. Vagy *Maurice Maeterlinck: A kék madár*¹²⁴ című szürreális műve, mely a boldogságkeresés útjának mikéntjét járja végig. Létezik-e önfeledt boldogság, kinek mit jelent a boldogság? Kergethetjük-e egy egész életen át ezt az önmagunk akaratán kívül létező vágyat? A konklúzió pedig: akár egy speciális szemlélet és látásmódbeli váltással magyarázható, nekünk magunknak kell meglátnunk az előttünk minden nap és minden helyzetben elterülő, a természetből és az életből fakadó, kielégítő boldogságot. A világ nem fogja önhatalmúlag elénk tárni és megmutatni, ő nem fog idomulni hozzánk. Nekünk kell alkalmazkodnunk a világhoz, rátalálnunk a szépségre, nekünk kell saját értékrendszerünk, értékítéletünk szerint felismerni, felfedezni a világban a jót, és benne megtalálni személyes jólétünket, önmagunk boldogulását.

¹²³ <https://youtu.be/8q0GjzRaih8> Utolsó letöltés 2025.02.16.

¹²⁴ https://youtu.be/Pw1qAk_PHeo Utolsó letöltés: 2025.02.16.

Vagy a *Grane - Képzeltések a Peer Gynt nyomán*¹²⁵ címmel, Ibsen világirodalmi klasszikusát, a *Peer Gynt*-öt dolgoztam át egy kimondottan személyes megvilágításba helyezve. Amelyben azt kíséreltem meg, hogy a valós családi vonatkozások, kapcsolódási és kötődési szálak, vajon át tudnak-e adaptálódni úgy egy színpadi kontextusba, hogy az ne csak az én személyes élményem, de egy idegen ember, a néző számára is plusz érzelmi és értelmezési megvilágítást nyerhessen. Miközben egy klasszikus művön keresztül színházi keretek között artikulálódnak emberi értékeket és sorsokat felvonultató, elavulatlan mondatok. De említhetném a *Pukedli*¹²⁶-t is, amely *Witold Gombrowicz* (1904-1969) lengyel regényíró, novellista és drámaíró egyik művének, az *Yvonne, burgundi hercegnő* című, műfaját tekintve abszurd tragikomédia átdolgozásaként került a Vörösmarty Színházzal és az Átriummal közös koprodukcióban megrendezésre. Ebben pedig a viselkedési normákat vizsgáltam, az elvárt és megkövetelt illemszabályok kötelező jellegű betartását avagy azok maximális elutasítását, a társadalom által helyesnek vélt etikett-től való elrugaszkodás lehetőségeit jártam körbe. Mindezt egy olyan Yvonne karakterbeli megformálásán keresztül próbáltam megvilágítani, akinek pont a szociális érzékenysége és a kommunikációs csatornái kérdőjelezhetőek meg.

4. Megfigyelés, befogadás, önreflexió.

Egy kreatív folyamat Csíkszentmihályi Mihály (1934-2021) szerint öt stációra bontható fel, ahol: “*az első az előkészítés, a tudatalatti felkészítése. A második, inkubációs fázisban a tudat még nem képes ötleteket generálni, ám a felismerési stációban megérkezik maga az idea, ’testet ölt a téma az elmében’.* Az értékelés fázisában az egyén mérlegeli, hogy hasznos - e az ötletet megvalósítani. A folyamat ötödik, utolsó szakasza maga a kidolgozás, vagyis az alkotás.”¹²⁷

Mindezt a vágyat mindenesetre elég nehéz úgy érvényesíteni, hogy még önmagunk számára se csak egy öncélú magamutogatás látszatát és örökösen a saját probléma szajkózásának kényszeredett érzetét keltse. De nyilván én abban hiszek, és azon az elven működöm, hogy minden egyes gesztus, tett és teremtés valamivel többet ad a világ teljességéhez és helyes irányú továbblendítéséhez. A színház védőhálójában ráeszmélhet az ember a jóra és a rosszra.

¹²⁵ <https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1PUpvkl9POX9rhKhIibkiUB4BXbrDqpfQ> Utolsó letöltés: 2025.02.16.

¹²⁶ https://youtu.be/n5Lw7eHy_y4 Utolsó letöltés: 2025.02.16.

¹²⁷ Szabó Ábel: *A műalkotás belső témája*. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola DLA értekezés, 2022. 60.

Különböző erkölcsi kérdések felvetésével, belső ítélőképességére hallgatva, normatív módon szelektál. És ha máshol nem, legalább a színház tereiben találkozhat, és szembesülhet ilyen felvetésekkel az ember, mérlegelheti jelen és jövőbeni helyzetét, kilátásait. Az efféle hatásoknak köszönhető inspirációtól, buzgó tettvágytól ösztönözve, saját belső energiáit megtöbbszörözve többre sarkallja, szebbre, jobbra, magasztosabbra formálja a világot és a benne élő embertársai életét, gondolkodásmódját. Megoldásokat felmutatva megkönnyíti a lelki problémáktól való megszabadulásukat.

Az alkotásban és a tanításban is a rávezetés és ráeszméltetés állapotát és annak folyamatát keresem. Az utóbbi időben megannyi olyan helyzetben részesülhettem, amelyekben ennek a kísérletnek adhattam teret. És így nemcsak egy egyedi pedagógiai módszer, hanem ezzel párhuzamosan az önálló alkotói szemléletem is egyre inkább tisztulni látszik és egyenesbe kerül. Rendkívül érdekel, hogyan lehet tanítványokat egy másfajta, rétegzett gondolkodásmódra rávezetni. Olyanra, amelyen keresztül a mozdulatot nem szimplán annak dinamikai, esztétikai és biológiai (a mozgás, sport, tánc, boldogsághormon termelő tulajdonságáról és erejéről is híres) értékén keresztül látják és használják, hanem megtalálják egyes mozdulatokhoz a többértelmű jelentést vagy egy-egy gondolathoz kezdenek el társítani olyan mozdulatokat, amelyek elemelten képesek gondolatok, fogalmak és folyamatok közvetítésére és transzponálására. És amint megbizonyosodik az ember, hogy a tanítvány ráérezett, megértette ennek a kifejezésmódnak varázslatos lehetőségeit, akkor már nehezebb, komplexebb variációkat is rá mer bízni. Hogy az egyszerűbb illusztráció helyett az absztrakció útján mennyivel tágabb és szélesebb spektrumon lehet esélyt adni a mozdulatok értelmezésének, és ezáltal, ezen keresztül mennyivel több sanszot adunk a nézői fantáziának is. Nem utolsó sorban az unikálisra, az egyedi, eredeti fogalmazási és alkotói stílusra való törekvés elengedhetetlen hozadéka kell legyen egy művészi attitűdnek.

A következő fejezetekben arra az aspektusra hívom fel a figyelmet és azokat a munkafolyamatokat elemzem, amelyek ilyen kettős (alkotói-pedagógiai) szempontrendszerek és elvek szerint működtek, és mentek végig a különböző összetételű, és eltérő helyzeteket teremtő fázisokon.

4.1. Pedagógiai attitűd és konzekvenciák egy alkotási folyamat kapcsán, magyar nyelvterületen, egyetemi szintű oktatásban, ismerős közegben.

***Carmina Burana*¹²⁸ című mű elkészítése a Kaposvári Egyetem színművész hallgatóinak részvételével.**

Egy olyan alkotási és pedagógiai periódust taglalok, amely ismerős, már bejáratott közegben zajlott. A képzés már javában folyt, korábban több mozgás vizsgafeladatot is abszolváltak már a hallgatók. Rendszeres, napi szintű mozgás képzésben részesültek az irányításom alatt. A *Carmina Burana* ötlete eredetileg nem tőlem származott, hanem az egyetemi osztályt aktuálisan oktató rendező tanárok javasolták a tervet. Így ennek eleget téve, a Szent István Egyetem Rippl-Rónai Művészeti Kar egyetemi hallgatóinak részvételével hoztam létre a Carl Orff remekművére készített vizsgaprodukciót. Cserhalmi György osztályvezetői kíséretében és felügyelete alatti képzésben a hallgatók ekkor a második évfolyamot járták. Tizenketten voltak, 7 fiú és 5 lány.

Mindig is érdekelt és erősen foglalkoztatott az a gondolat, sőt kifejezetten izgalmas kihívásnak tartom egy alkotóművész életében, egy olyan jellegű és mértékű megmérettetésnek kitennie a szervezetét, ami szokatlan küzdelmekkel tarkított feladatok elé állítja. Amely egy korábban már megszületett, többszörösen elővett mű sajátos újragondolásának és átdolgozásának lehetőségét kínálja fel. Vajon egy ilyen típusú helyzetben, amikor valóban létezik hiteles és eklatáns interpretáció, és a további feldolgozások csak összehasonlítások árán és annak mércéje szerint alakulhatnak, képessé válhat-e egy alkotó, hogy az összevetések ellenére is saját mondanivalóján keresztül egyedi gondolatokat fogalmazzon meg. Nem nyomasztja-e az a súly, hogy egy világhírű zenemű többszöri feldolgozását valóban képes-e önerőből meghaladni? És vajon van-e létjogosultsága egy ilyen alkotói attitűdnek egy vizsgafeladat létrehozása kapcsán? Mikortól válik szét alkotó és pedagógus, mikortól lesz felelős önmaga felé mint alkotóművész és meddig tart a pedagógiai hatásköre.

A *Carmina Burana* vizsgafeladatként indult, majd idővel tovább ért. A kezdeti felkészülési időszak élménye olyan mély nyomot hagyott bennem, és megannyi, még kiaknázatlannak vélt megoldást hagyott maga után, hogy az előtanulmányként aposztrofálható alapkoncepciót újragondolva, továbbfejlesztettem és késszé alakítottam a művet, a Bethlen Téri Színházban pedig professzionális keretek közé emelve, szélesebb közönség elé vittük az előadást. Az

¹²⁸ <https://youtu.be/UEAQbprcNGw> Utolsó letöltés: 2025.02.16.

előben elhangzott kórusművek, az egyetemi hallgatók saját maguk által megszólaltatott hangszeres játékában felcsendülő zenei motívumok és tételek, az aprólékos gonddal kidolgozott mozdulatok összessége, a beszédes kellékekkel kitalált asszociációs folyamatok, mind-mind azt a célt szolgálták, hogy egy komplex, ösztönművészeti előadás szülessen meg. Amely referenciaként is segítette az egyetemi hallgatók színészi, énekesi, testi, mozgásbéli, fizikális és hangis adottságainak és képességeinek a reprezentációját. Pedagógia és alkotás ebben a munkában is összezsugorodott. Míg én, mint alkotó teljesen szabad kezet kaptam, és akár szélsőséges ötletekből kiindulva is kísérletezhettem, addig a hallgatóknak átadhattam addigi mozgásművészeti tapasztalataimat, és a közös munka során az ő testüket, testrészeiket, szervezetüket, gondolataikat igénybe véve, végül együtt jöttünk rá bizonyos megoldásokra. Hasonló céltól vezérelve, amiként Lecoq is vallja, miszerint a mindenkori törekvés a munka során nem egyéb mint, hogy a színész újra felfedezze azt a szabad mozgást, amit gyerekként már birtokolt, mielőtt még a társadalom egy konvencionálisabb viselkedési mintára nem kényszerítette.¹²⁹

Ennek érdekében, az alaptémához maradéktalanul társítható eszközöket, díszletelemeket, kellékeket választottam, vagyis elsőként a képi megfogalmazást, a teret, a látványt találtam ki. Azután a zenei tételekhez, a kórusművekhez alakítottam ki a megfelelő szcenáriót. És e szerint osztottam jelenetekre és személyekre az egész művet. Vázlatszerűen megtervezettek voltak a csoportos részek, a triók, duettek, szólók. Ezután mindegyik jelenethez kapcsoltam egy témát, gondolatot, érzést, lelki állapotot, hogy körülbelül miről kellene szólni. Voltak részek, amelyeket mozdulatról mozdulatra kizárólag én koreografáltam meg, de olyan is előfordult, hogy a készülő etűdnek csak az irányait szabtam meg, és a lényegi, jól körvonalazható mondanivalóját határoztam meg, viszont a konkrét mozdulatok kitalálását, valamint azok kontextusba helyezett, koherensen működő jelentéstartalmának felfedezését rábíztam a hallgatókra. Ezen elven keresztül tudtam formálni és fejleszteni abba az irányba őket, amely számomra is az egyik legizgalmasabb terep a színházban: mi módon tudok létrehozni képzettársításra hajlamos helyzeteket, azokat milyen módon lehetséges úgy elvonatkoztatni az érzékelhető valóságtól, hogy mégse legyenek értelmezhetetlen, ne térjek tévútra, és világosan csak azt közöljem, amit valóban szándékomban áll kifejezésre juttatni.

A produkció szcenikai berendezése 7 darab, egyenként 225 literes fehér műanyag mezőgazdasági dézsából állt. Régi titkos vágyam volt - ez mai napig nem csökkent egyébként

¹²⁹ Lecoq i.m. 62.

- , hogy egyszer nagyon kipróbálnám szüretkor a szőlőtaposást, de mivel városi gyerek voltam, ezért ez sajnos kimaradt a gyerekkori élményeimből; így egy valós színpadi helyzetet próbáltam teremteni ennek a vágyamnak a kielégítése és realizálása érdekében. Ezért (is) jutottak eszembe a dézsák. Azután ezeket a fehér dézsákat megpillantva egy csomó újabb és újabb ötlet kerített hatalmába. A dézsa jelenthetett anyaméhet, bölcsőt, kádat, oszlopot, emelvényt, bunkert, menedéket, búbos kemencét vagy akár még eszkimó iglu-t vagy “mókuskereket” is...stb.



26. kép *Carmina Burana* című előadás kép

A *Carmina Burana*, 13. századi középkori latin szövegű versgyűjtemény-kódex, Carl Orff 1935-36-ban, a versgyűjtemény szemelvényeire komponált kantátája. Az alap szövegkönyv szerint a középkori diákdalok, többnyire ártatlan csínytevésről, incselkedésről, burjánzó és frivol szerelmi fricskákról szólnak, ezért a bor, mámor, jókedv, önfeledtség, vidámság, szenvedélyes fiatalos lendület, a termékenység, a könnyelmű életvitel és felelősségmentes életfelfogás jelképes, metaforikus ábrázolását kellett mozdulatokká, mozgás szituációkká

formálni. Ehhez pedig remek eszközzé vált a dízsa, mint kapaszkodó és már önmagában is jelentéshordozó elem. De szerepelt bagett szoknya jelmezként, amit a Vénuszi karaktert megformáló színésznőről faltak le az éhes “farkaskutyák”. Vagy az elmúlást jelképező két habverő, amely az egyik szereplő mellén lifegve lógott - mintegy megfonnyadt, ernyedő női mellekként -, benne már alig pislákoló mécsesekkel, kihunyó félben lévő fényekkel.

Az alkotási és pedagógiai módszer egyik lényegi része, hogy egy-egy mozdulatot vagy mozdulatsort sosem pusztán az önmagában való szépségéért akarunk megjeleníteni, hanem azért, hogy allegorikusan felszínre juthassanak közölni kívánt érzetek. Ahogy Lecoq írja tanulmánykötetében, a tanítványok sokszor megrekednek saját személyiségükben és inkább önmagukról beszélnek ahelyett, hogy valóban elkezdenének játszani. Amikor az előadó személye és karakterábrázolása vésszen egyé csiszolódik, ott ellehetetlenül az igazi játék. Míg film esetében ez a módszer is működhet, addig a színpadi ábrázolás során a kitalált és kidolgozott képeket el kell tudni juttatni a közönséghez. Igen nagy a különbség a folyton csak önmagukat ismétlő művészek és azok között, akik játékkal csakugyan életre keltenek egy, az övétől lényegileg is eltérő karaktert. Így megtanulnak megjeleníteni valamit, ami radikálisan is eltérhet önmaguktól, miközben teljes lényükkel odaadják szervezetüket és belevetik magukat a játékba. Nem önmagukat játsszák el, hanem önmagukkal játszanak!¹³⁰

A *Carmina Burana* kapcsán mindvégig azzal kísérleteztünk a tanítványokkal közösen, hogy egy adott mozdulatot hogyan tudunk megtölteni tartalommal anélkül, hogy a mimikai játék, vagy az ösztönösen felszínre kerülő civil gesztusok túlságosan nagy hangsúlyt nyerjenek, és ezzel elvigyék a figyelmet a lényegi, mélyebb tartalmú mondanivalóról. Lecoq szerint a mozdulatok technikai elemzését követően nagyítással avagy kicsinyítéssel kell megkeresni a valós dramaturgiai tartalmat. Ez azért ajánlatos, hogy könnyedén megszabaduljunk a formalizmustól. A mozdulatok elemzésével azonban nem időzhetünk el túl sokáig, mert nem a tökéletesen kivitelezett technikai megvalósításról és az olcsó virtuozitás csapdájába való beesésről kell szólnia a folyamatnak. A vizsgált mozgásokat mihamarabb drámai szituációkba és jelenetekbe szükséges helyezni, amelyeknek van eleje és vége.¹³¹

Személyes célom az volt elsődlegesen, hogy ebben a felvázolt rendszerben, a tánc és a gesztusok szövetében, képesek legyenek a hallgatók legalább olyan kifejezően fogalmazni, mint ahogy azt egyéb más helyzetekben, a szavak szintjén működő prózai jelenetekben teszik.

¹³⁰ Lecoq i.m. 55.

¹³¹ Lecoq i.m. 70.

Egy idő után aztán már nem csak egy-egy, már korábban felfedezett mozdulatot vizsgáltunk meg és alkalmaztunk helyénvalóan, hanem saját magunk próbáltunk egyedi, szemléletes formát találni az aktuális kifejezési szándékoknak. Hamar képes kioltani és annulálni egymást, amikor a beszéd, a mimika, a hang és a test egyazon állapotot fejez ki, és ezeket a jeleket együttesen próbáljuk használni. Ilyenkor illusztráció, vagyis képi magyarázás történik. Viszont az allegória révén nem egyenes ágon, hanem utalásokkal, sugallatok által jutunk el és juttatunk el nézőket asszociációs terekbe, különböző értelmezési regiszterekbe. Ha egységes rendszerbe állítjuk és összefoglaljuk a stilisztikai és poétikai elemeket, olyan elemelt képeket hozhatunk létre, amelyek túlmutatnak önmaguk meztelen jelentésén, többlet tartalommal ruházzuk fel őket és így megszűnnek csupán általános formai alakként létezni.

„Az előadáson a fiatal színművészek minden akciója valóban hiteles, mert nem eljátsszák a fizikai színház kockázatát, hanem valóban kockázatot vállalnak. Blaskó Borbála táncművész-koreográfus és mozgástanár rendezésében feltárul a fizikai színházi stílus vagy ábrázolásmód rejtett értelme is. Az tudniillik, hogy a világ bármelyik élettelen tárgya végtelen csodákat rejt, ha élő testek használják-mozgatják, és az így létrejött interakciók az artisztikus mozdulatsorokban szüntelenül különös, többletjelentést kapnak (...) az előadás valamennyi apró részletén érződik a koreográfus-rendező-betanító elhivatottsága, óvó tekintete, szakmai felkészültsége, valamint a hite a színházban - és főleg ez utóbbi már tükröződik a hallgatók mozdulataiban, gesztusaiban, színpadi jelenlétében. Mindez arra enged következtetni, hogy majd diadalmas lesz a célbaérés is.”¹³²

4.2. Egy klasszikus dráma feldolgozása, Csehov: *Sirály* című művének parafrázisa *Csajka*¹³³ címmel, mozgásszínházi kontextusba emelve, színészhallgatók közreműködésével. Megkísérelve a beavató jellegű szemléletmód érvényesítését.

Anton Pavlovics Csehov (1860-1904) Sirály című színjátékának parafrázisaként született meg a Csajka című előadás mozgásszínházi adaptációja, 2018 őszén. A Nemes Nagy Ágnes Szakgimnáziumban működő OKJ színművész szakképzésben tanuló növendékekkel

¹³² Kutszegi Csaba: A lényeg a tao. *Kútszélistilus.hu*, 2018. február 1.

(<https://kutszelistilus.hu/szinhaz/roviden/499-kutszegi-csaba-a-lenyege-a-tao>) Utolsó letöltés: 2024.02.04.

¹³³ https://youtu.be/HuEM9_2hFZg Utolsó letöltés: 2025.02.16.

készítettem el ezt a darabot. (Az akkor még itt tanuló fiatalok majd mindegyike ma már egyetemi szinten végzi színművész tanulmányait.) Ebben a munkámban is elsősorban a test-geztusok tartalomközvetítő szerepének megfejtésére helyeztük a hangsúlyt a tanítványokkal, egy koncentrált alkotói-pedagógiai folyamaton keresztül. Örök kérdés, hogy egy ilyen szövegcentrikus, bonyolult lélektani műben a mozgás plusz megjelenése és alkalmazása csak fölöslegesen misztifikálja, díszíti az alapvetően prózai elbeszélést vagy érzelmileg, gondolatilag kiegészíti, többlet tartalommal ruházza fel azt? Emlékszem, ebben a helyzetben épp nagyon nehéz volt kerülni a leíró jelleget, nehéz volt rálelni arra a szűk határvonalra, amely nem engedi, hogy beleesek a didaktikusság csapdájába.

Darabelemzés és az előadás létrehozása kapcsán mindenkor akkurátusan ügyelek a frappáns és lehetőleg többjelentésű címre, amely már első benyomásként útbaigazít és értelmezi a darab egészének lényegét, vagyis utal az átfogó mondanivalóra, de mindemellett szubjektív jellemzőivel is hat. *Csajka* az orosz nyelvből magyarra fordítva Sirályt jelent. De a Csajkának egyébként más jelentéseit is ismerjük, mint pléhedény, csónak vagy kisautó. Amelyek ugyan szorosan nem tartoznak a tárgyhoz, de mégis mindig elgondolkodtatnak az élet ezen furcsa, etimológiai összetételei, véletlenszerűnek vélt anticipációi.

A drámai tartalmon és a szöveg általános üzenetén túl szinte megszállottan keresem a művekből kihámozható és érzékelhető szimbólumrendszereket, és azok jelentéstartalmának alternatíváit. A Sirály, mint a szabadság egyik motívuma, a lélek testtől való függetlenségének képeit sugallja. A madár sok vallásban az égnek, a holtak égbe szállott lelkének, a végtelen és határtalan szabadságnak, s magának az embernek a jelképe. A Szentírásban a madár Isten teremtménye. Bizonyos kultúrákban és vallásokban, például a Közel-Keleten vagy Ázsiában, a madarak halhatatlanságot képviselnek. A kereszténységben a madarak jelenthetik a békét, vagy felhasználhatják egy megmentett lélek szimbolizálására. Általánosságban a madarak az égbe emelkedést, a menny és a föld közötti kapcsolattartást, az istenekkel folytatott kommunikációt, a transzcendenciát, a lelket és a szellemet szimbolizálják. (Ezt a magam nyelvére lefordítva tehát egy művészi alkotás folyamatának vágyott apoteózisát jelenti.) A Koránban a madár szó a végzet szinonimájaként aposztrofálható.

Ez a megannyi metaforikus jelentés, értelmezés mit képviselhet, milyen mögöttes tartalmat hordozhat akár kontextusán kívül is? Izgalmas felvetés és mérlegelés volt azt is megvizsgálni, hogy az író, Csehov miért épp ebbe a madár jelképbe fogalmazta meg női főszereplőjének, Nyina Zarecsnajának allegorikus figuráját.

Már az alkotási folyamat legelején felmerült bennem, hogy az én Sirály verziómban *Csajkovszkij* (1840-1893) *Hattyúk tava* című balettjének zenei anyagát használok fel a

nonverbális, koreografikus részekhez, amelyek a szöveges jeleneteket összekötik. A madár kinetikus megnyilvánulásai ugyanazt az illúziót keltik, mint ami a klasszikus balett technikai és formai követelmény rendszerében jelen van, a gravitáció legyőzésének vágyát. Az ember elérhetetlen és a realitás talaján hiábavaló, mégis folyamatos, feladhatatlan küzdelmének intencióját. Olyan magaslatokba és magaslatokra kíván törni, ami irracionális és mindenképpen csak vágyott maradhat. Bővebb kifejtéssel és indoklással nem tudok szolgálni, hogy a *Csajkában* zenei kíséretként miért éppen a *Hattyúk tava* balettzenéjét alkalmaztam, és miért pont azokat a tételeket használtam fel, amik elhangzottak. Talán ez egy nagyon ösztönös igény volt és kipróbálásra váró kísérlet. Szerettem volna a kettőt így, ilyen kontextusban vegyíteni, összeereszteni.

Továbbá az is nagyon érdekelt ebben a darabban, hogy hogyan lehet megfogalmazni és eljuttatni a nézőkhöz azt a gondolatot, hogy Trepljov a saját darabjának színpadra vitelét milyen mély elhivatottsággal végzi és a művészetbe vetett elementáris, megkérdőjelezhetetlen hitével képes-e hitelessé tenni és interpretálni a rátermettséget. Hogy Trepljov tehetséges-e? Mert ezen áll vagy bukik a pozitív/negatív, szimpatikus/antipatikus értelmezés, hogy Trepljov írói tehetségében maga a rendezői elképzelés vajon hisz-e vagy csak egy buzgolkodó, lelkes amatőrnek gondolja a mű főszereplőjét. Vajon a belső fűtöttség és hev nemcsak egy dilettáns és szerény próbálkozás képét vetíti-e elénk, hanem valóban felcsillan-e benne az igazi tehetség, a művészi hajlam és affinitás. Egyáltalán: és általában kinek az ítélete és bírálata a mérvadó, és ki dönti el a művészi képességesség érvényét és relevanciáját? A szubjektív megítélés tud-e objektívvá válni? Kinek a véleményére adunk? A kor, a közízlés, a korabeli társaság, a környezet, a kapcsolatok, a pénz, a befolyás, a sznobizmus, a társadalmi elvárások, a berögződések, a pillanatnyi hangulat, a divat, a trend vagy egy zsánernek? És az, ami aktuálisan érvényes, holnap nem lesz-e értékelhetetlen és silány, ami ma sikeres, az nem válik-e holnap köddé, délibábbá, illúzióvá, olcsóvá közepszerűvé és lenézetté?

4.2.1. Beavatás egy mozgásszínházi előadás kulisszatitkaiba, a Csajka című előadás értelmező tolmácsolása egyes szakaszok kiemelésével.



27. kép Csajka című előadásból Nyina pozíciója

Vizsgálódásaim első szempontja volt, felfedezni, hogy milyen jellegű és irányú mozgás fejezhet ki érzelmi állapotot úgy, hogy az megsegítse a lelki közlendők átérzését, és ne csak illusztrálja. Mikor mennyi információt szolgáltatok, és azt mennyire erőteljesen teszem pusztán a mozdulati elemekkel? A színház a színház jelenetben, Trepljov alkotói szemlélete, ízlése, művészi meglátásai és értékítélete forog kockán, a tehetsége, szakmai rátermettsége, a kezdő lét a befutott létezéssel szemben. Tét nélkül vajon bátrabb és tehetségesebb az ember? Vagy ha már bármiféle súlya és rizikója van a plénum elé helyezett munkának, akkor az már önmagában gátolja, az amúgy lehetőség szerint önfeledt alkotás delíriumát? Vajon Trepljov mit/kit lát meg Nyinában? Miért ír egy pusztulás utáni újjászületésről szóló szöveget? Talán a megállíthatatlan érzelmi túlfűtöttséget, a szerelem szikrája begyújtotta tüzet érzi önmagában lobogni. Mindenesetre Nyina figurája ennek a természeti erőnek az irányítója és vezérlője, amely az én verziómban egy madár képében öltött testet. Trepljov Nyina figurájába belelátja azt a rebbenékeny, szende, vibráló, szenvedélyes, elvárásoktól és kötöttségektől mentes, szabadon szárnyaló madár képét, amely az alkotás és a művészetben való kibontakozás magasztos szabadságát is szimbolizálhatja. Ezt fogalmazza meg az ősrobbanás monológban, amikor az élővilágot az ősi, természetes energia és erő konnotációjában, egy elemi erőnek a

szellemi és lelki újjászerveződésében vizionálja, és próbálja mindezt bizarr avantgárd költészetté fogalmazni. A madár jelenségben megjelenik a légies, elemelt, varázslatosan odaadó és bármit feláldozni képes kölcsönös szerelem megtestesülése. De vajon kiderül-e ebből a részletből Trepljov tehetségének minősége és megalapozottsága? Egyáltalán tehetséges Trepljov? Ezt ki dönti el? Kinek az értékítélete alapján dől el egy művész tehetsége? Mi a tehetség? Fontos-e, hogy mi tehetségesnek tartsuk Trepljovot? Fontos-e, hogy Nyina tehetségesnek tartsa Trepljovot és higgyen benne? Bárki, aki megjelenik a színen és részt vesz az előadás folyamatában, hogyan funkcionál, hogyan képes beépülni az adott rendszerbe? Hisznek-e Trepljov tehetségében? Milyen viszonyban vannak önmagukkal, a pozíciójukkal, az előadásban betöltött szerepükkel, feladatukkal és mások viszonylatában hogy érvényesülnek? De mindebből hogyan is derül ki Trepljov tehetsége? Még saját édesanyja, Arkagyina megnyilvánulása szerint is fia rendezői próbálkozása is csak egy *“Alternatív önmegvalósítás, lila ködök halmaza”*¹³⁴ Miből fakadhat-e megbélyegző kritika? Az anyai szeretet hiányának reakciója ez, vagy éppen, hogy anyja csak meg akarja óvni fiát a bukástól, a sikertelenségtől, a kudarcoktól? Vagy ez egy professzionális szakember tapasztalataiból való megszólalás eredménye? Trepljov valóban megérdemelten vívja ki ezt a fajta anyai és szakmai elutasítást és kapja a negatív becsmérést? Véleményem szerint mindez a hit kérdésén múlik. Hiszem-e, hogy a tehetség, a kreativitás, a művészi érzékenység fejleszthető, a minőségre való igény és ízlés, tanítható, alakítható, változtatható? Hiszem-e, hogy helyes pedagógiával csodákra lehet képes az ember, hiszem-e, hogy szeretettel, figyelemmel, odaadással, jóakarató iránymutatással, biztatással, türelemmel mindenből ki lehet hozni a saját határait feszegető, túlmutató maximumot. Hogy bárki képes lehet meghaladni a saját korlátait. Hogy hittel hegyeket lehet mozgatni. Hiszem-e? Hiszek-e? Nyina a negyedik felvonásban elmondja: *“Tudd viselni a keresztedet és higgy. Én hiszek, és már nem fáj úgy, és ha a hivatásomra gondolok, már nem félek az élettől.”*¹³⁵ Arkagyina nem hitt a fiában, önmagában igen. Arkagyina nem figyelt másra, önmagára igen. Nem volt türelme másra, önmagához igen. Reményeket másra nem fűzött, önmagát felhőkarcoló méretűre építette. Azt gondolom, egy művészpálya nem létezik rendszeresen fellépő kétségek, kételyek közötti őrlődések és vívódások nélkül. Viszont, ha csak egyetlen nézőt/befogadót is megfog és magával ragad a színházban kapott élmény, amit egy művészi alkotás során tapasztal, már megérte egy alkotónak megszületnie, hogy művészetével képes

¹³⁴ idézet az általunk színpadra alkalmazott előadás szövegéből

¹³⁵ Csehov, Anton: *Négy színmű* Európa Könyvkiadó Budapest, 1983. 69.

volt hatást gyakorolni. Ha egyetlen nézőt is többre sarkall a hatás, ha a látottak alapján többé válik, már érdemes volt megjárni a poklot. És Trepljovnak abba az egy emberbe kellett volna kapaszkodnia, Dornba, aki meglátta benne a csiszolatlan gyémántot, Trepljov anakronisztikus művészi hitvallásában az értéket, az utókor általi elismerés és mennybemenetel lehetőségét.

Dorn: *“Nem tudom, nem értek hozzá, vagy megőrültem, de ez a darab tetszik nekem. Van benne valami. Amikor ez a lány a magányról beszélt, meg amikor megjelent a sátán vörös szeme, megremegett a kezem az izgalomtól. Friss, naív... Nekem rendkívül tetszett a darabja Konsztantyin Gavrilovics. Egy kissé furcsa, és a végét nem is hallottam ugyan, de mégis erős hatást tett rám. Maga tehetséges, folytatnia kell...Maga az elvont eszmék köréből vette a témáját. Ez rendjén is van, mert a művészi alkotásnak okvetlenül valami nagy gondolatot kell kifejeznie. De csak lényeges és örökérvényű dolgokat ábrázoljon. Ha megérezhettem volna a léleknek azt az emelkedettségét, amely alkotáskor eltölti a művészt, akkor azt hiszem el tudtam volna taszítani magamtól anyagi lényemet és mindazt, ami ehhez a lényhez tartozik és a földtől minél messzebb, a magasba szárnyaltam volna... Minden műben lennie kell egy világos, határozott gondolatnak. Mindig tudnia kell mi célból ír, mert ha határozott cél nélkül halad e festői úton, eltéved és a tehetsége csak a vesztébe sodorja...”*¹³⁶

Trepljov tehetsége milyen eszköz miatt siklott ki? Kisiklott? Elúszott? Elszállt? Elnyelte a föld? Vagy mindig is megvolt, csak saját maga sem hitt benne? Ne felejtsük el soha a bennünk szunnyadó gyermeki hitet időről időre magunkból előcsalogatni.

¹³⁶ Csehov, Anton: *Négy színmű* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983. 22-23.



28. kép *Csajka* című előadás részlete

A *Csajka* előadás a Bethlen Téri Színház előcsarnokában kezdődött. Trepljov, Nyina, Arkagyina, Trigorin, Mása és Medvegyenko az előtérben bolyongtak. Mása stampedliből “vodka”-t vedelt, Medvegyenko rátapadva követte Mása minden mozzanatát, Trigorin írógépet csattogtatott, Arkagyina dívaként vonult körbe-körbe, míg Trepljov diavetítővel kivetítve olvasta fel Nyinának a Jancsi és Juliska mesét. Ezzel egy olyan helyzetet próbáltam teremteni, hogy a nézők közvetlenül érzékeljék, és már egy egyértelműbb képet kapjanak a karakterekről és a párok egymáshoz kapcsolódó viszonyáról. Valamint, hogy egy reál szituációban mutathassam meg a két fiatal, Nyina és Trepljov ártatlan közeledését és szinte még gyermekien naiv érdeklődését egymás iránt. A színpadon, a díszletben elhelyezett, a traverzekről gumiszalagok segítségével lelógó thonet székek pedig a “*Pihenni kéne, pihenni*” megjegyzésre utaltak, amelyet Nyina mond Trepljovnak az utolsó találkozásuk alkalmával. Ezek is az elérhetetlen nyugalomra, az örökös kergetettségre adnak szimbolikus utalásokat. A *Csajkában* is, mint sok más előadásomban, minden karakternek találtunk egy jellegzetes attribútumot. Amely bár leíró jelleggel hatott, mégis, amit azzal az eszközzel az előadó csinált vagy ahhoz a tárgyhoz személyesen viszonyult, általa megpróbálta teljesen másfajta megközelítésből jellemezni az adott figurát, és így különös képet és betekintést nyújtott lelki folyamatainak kálváriájába. Másának egy fehér babzsák nyújtott menedéket és mentsvárat a viszonzatlan szerelmi tragédiájában, abba tudta szinte fojtogatóan bele-belezuhanatni alkoholtól illuminált

állapotba került testét. Medvegyenkónak egy aktatáska segítette a decens és megfelelési kényszeres attitűdjét. Trigorin mániákusan az írógépe kattogtatásába merült. Arkagyinának volt egy parfümfűjós, pástyszerűen vonulós mozgásjelenete, míg Nyina a klasszikus balett világában próbált meg szárnyra kelni. Trepljov pedig a korábban már említett, fentről lecsüngő, ruganyos kötelekkel és gumiszalagokkal szimbolizált zabolátlan fékevesztettségéből, és a saját maga által felállított korlátaitól akart mindeközben szilaj módra szabadulni. Szokásomhoz híven a Sirályt is szűkített dramaturgiával készítettem el. Ami annyit jelent, hogy a Csajkában verbálisan csak öt szereplő szólalt meg. Nyina, Trepljov, Arkagyina, Trigorin és Mása. A főszereplőkön kívül konkrét, beazonosítható karakterekben Medvegyenko és Polina Andrejevna tűnt még fel néma szerepekben. Ők egy-egy mozgás etűd által adhattak magukról és belső motivációikról jellemzést. A Nemes Nagy Ágnes Szakiskola további hallgatói a kar/kórus szerepében jelentek meg. A főszereplőket körülvevő környezetet, a közeget ők mutatták meg, és “vészmadarakként” ők vetítették előre a levegőben lévő rossz előjeleket is, mindezt mozgás kombinációk segítségével. Ekkor, ezalatt csendültek fel Csajkovszkij zenei témái a Hattyúk tavából.

4.3. Caryl Churchill: *Az iglic* című műve alapján *Hesszelők*¹³⁷ címmel készített mozgásszínházi előadás. Professzionális színművészek és színészhallgatók színpadi játékának kombinálásával.

2020. március közepén, egy héttel a tervezett premier előtt tört ki a COVID-19 járvány. A finisben, szinte a célegyenesben, a küszöbön kellett magam mögött hagyni azt a munkát, amelyet egyrészt egy már nyertes, Staféta - “Előtted az utódod” szlogenű - pályázat infrastrukturális szinten támogatott, másrészt presztízs értékűre emelte az előzményeket és az egész készülődést. Örültem a lehetőségnek, megtiszteltetésnek éreztem a szakmai figyelmet, a kiválasztottságot. Ez volt az a munka, amire körülbelül 20 éve készültem. Amikor először találkoztam az anyaggal - a húszas éveimben - már akkor megfogott, nagyon nagymértékben hatott rám, még ha nem is biztos, hogy minden részletét érteni véltem. De mindenképpen elért hozzám a műből áradó üzenet, és magamban hordoztam egy meghatározó élményt, ami úgy

¹³⁷ <https://youtu.be/8q0GjzRaih8> Utolsó letöltés: 2025.02.16.

tűnik, elég hosszan ki is tartott. *Caryl Churchill*¹³⁸: *Az iglic* című drámája ez a mű.¹³⁹ Akkor Zsótér Sándor (1961) rendezésében láttam a Vígyszínház Házi Színpadán. Ezt követően egy újabb meghatározó élménnyel gazdagodtam, amikor 2013-ban a Katona József Színház és a Budapesti Bábszínház koprodukciójában ismét közelebbi kapcsolatba kerülhettem a darabbal. Ám még mindig csak, mint néző és külső szemlélő szereztem erős benyomást és érezhettem még erőteljesebben, hogy nekem valamikor foglalkoznom kell ezzel a témával. Muszáj, hogy dolgom legyen ezzel a különlegesen bizarr mondavilágú, szürreális anyaggal.

Az utóbbi körülbelül 3 évben tudatosabban kerestem a lehetőségeket a létrehozásra és hamarosan komolyabban körvonalazódni látszott ennek valószínűsíthető megszületése is. Mindenképpen egy olyan megvalósítási formát és irányt kerestem, melyben jól kirajzolódhat, tisztán érthetővé és esszenciálissá válhat a mozgásszínházi eszközökkel és stilizált nyelvezettel való kísérletezés. Kíváncsi voltam, hogy adekvát módon egy elemeltebb szintre tudom-e helyezni az úgy reális, mint irreális alpmű minőségét és speciális nyelvezetét. A felkészülési időszak fázisa előtanulmányokkal, a megfelelő munkatársak megtalálásával, nagyjából másfél-két évre nyúlik vissza. Az előadás előkészületeihez szükséges háttér-információk begyűjtésének és feldolgozásának részletei azon túl, hogy végtelen örömet szereztek, képesek voltak bevonzani egy meseszerű, álomittas világba és annak alapos kialakításába. Sokszor nem tudom konkrétan megfogalmazni, hogy valójában mit keresek, és majd azt hogyan hozom létre, hogyan fejtem ki, hogyan teszem közlendőmet a közérdemű elé. Persze ez sosem úgy zajlik, hogy mindenáron keresek és találok egy olyan színpadi művet/drámát, ami épp reflektál a hétköznapi gyakorlatokra. De észrevettem, hogy előszeretettel nyúlok olyan témákhoz, melyek vagy női sorsokról vélekednek, vagy egy szürreális képi világ megteremtésére nyújtanak alternatív lehetőséget.

Az alkotó ember mélyen, a tudatalattijából kiindulva olyan témákkal kerül mégiscsak szembe, és azok iránt vonzódik addiktív módon, mintegy fanatikus megszállottsággal, melyek saját életének szembeállított tükörképei is lehetnének. Az *Iglic*ben is mellbevágó analógiákra bukkantam biológiai korom sztereotíp és társadalmilag nyomasztó elvárásait illetően. Jelentős önvizsgálatra és feltérképezésre adnak okot a körénk szerveződő témák gondolati szálai.

¹³⁸ Caryl Churchill (London, 1938.09.03.), angol drámaíró feminista kiáltványokkal foglalkozik, a nők elleni erőszakos bánásmód ellen politizál.

¹³⁹ Churchill, Caryl: *Az iglic*. (ford. Hamvai Kornél), in: Upor László (szerk.): *Holdfény - Öt mai angol dráma*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1995. 247-302.

Nemcsak maga az elképzelt, vagy feltételezett valóság közötti imbolygás, az összekuszálódott elme háborgásai, a lelki tusák őrjöngő küzdelmei, de maga a felnőtté válástól való rettegés, az anyaságtól, felelősségvállalás súlyától való félelmek is mind-mind komoly dilemmákat jelentenek, és az ezekkel fennálló örökös harcok nehezen megfogalmazható kérdéseket vetnek föl bennem is. A beidegződött félelmek kialakulása és megléte nagymértékben függ akár társadalmi, akár szociális, nemi, faji identitás függvényétől, akár pszichológiai tényezőktől, vagy meghatároznak mindannyiunkat neveltetésből, hovatartozásból, vagy eleve elrendelésből, predesztinált állapotból kifolyólag. Az eredeti mű főszereplőinek és a cselekményszál vezérmotívumainak következetes megtartásával egy szűkített dramaturgiájú szövegkönyv született. Hamvai Kornél fordítói stílusának és nyelvi, stiláris humorából fakadó szabályainak követésével Cseh Dávid tolmácsolásában egy új nyersanyag készült, melyben a jelenetek sorrendje nem változott, csak a prózai részek mennyisége és a dialógusok hossza rövidült. Valamint a darabban önállóan felsorolt nevesített lények, nálam egy egységes formát, egy közösségben létező csoportot alkottak.

A darabon belül elsősorban Iglic figurájára próbáltam koncentrálni. Mit is jelenthet maga ez az Iglic jelenség, mint lény, mint szellem. Jó-e, avagy rossz szándékú entitás. Még most sem tudom konkretizálni és egyetlen testté, személylé formált antropomorf alakká varázsolni a láthatatlan, számomra transzcendens figurát. Mégis azt érzem, hogy reális síkon, ha meg kellene fogalmaznom, akkor nekem az Iglic a minden emberben fel-felbukkanó lelki sűgónk. Az ösztöneinkben érzékelhető, ész és lélek párbeszédében űgýkűdű sziluett, árny, megfoghatatlan és megfogalmazhatatlan valami. Egy suhanás, egy sugallat, egy tűnékeny látomás, egy szellű a vérereinkben.

A szeretetűhség képviselője. Bár képes különbűzű alakot ölteni, azokat random váltogatni, öntűrvényű döntűsbűl fakadóan mindig eltűrű alakzatokban és figurákban meg-megjelenni, de motivációja mindvégig csakis egy lehet, a figyelem felkeltűse és az őnmaga felű irányulű, egyirányű szeretet kierűszakolűsa. Őnzű-e Iglic? Inkább egy öntűrvényűű, őntudatos, őnérdekűrvényesítű kisgyerek. Megrekedt egy gyermeki szinten, mert talán ő is egy elfeledett, elhagyott lélek, akirűl valaha lemondtak a szűlei. Ez feldolgozhatatlan trauma, egy olyan műlyen gyűkerezű sűrűlűs, amely kezeletlen és be nem gyűgyult sebet sejtet. Iglic játűkszere nem egy tárgy, hanem egy nehezen kezelhetű pszichológiai állapot, a kűtségbeesűs és a kűsűgekkel, kűtelyekkel folytatott őrűk harc. Ehhez minduntalan találnia kell egy gazdatestet, egy olyan alanyt, akiben felmerűl a kűtség saját maga irűnt. El kell hinteni és el kell űltetni a kűsűget egy szervezetben és megvűvni a harcot a bennűnket marcangolű kűtellyel.

Egy önmagunkkal folytatott meccs ez leginkább, és azokba, akikbe be lehet oltani, és megfelelő testei lehetnek ennek az érzetnek, rögvest megmutatkozik a szeretethiányos, bipoláris, csapongóan szertelen sejtelem. Eleinte csak a víziókban fel-felbukkanó, majd egyre mélyebben, már az egymásba folyt idősíkokban is megjelenő, a delírium és realitás határán táncoló, örökkön hullámzó kétely állapotának gyökeret vert csírája került kifejezésre.

Nem mindig sikerül azt megvalósítani, amit az ember szándékaiban eltervez, vagy megpróbál érvényre juttatni. Eleinte talán több falba is ütközik, mintsem árral úszhat. Minden nap szívni kell magamba a darab köré font és szőtt szálak nedűjét és visszacsorgatni az újonnan szerzett, hallott, talált, olvasott tapasztalatokat. Így épül fel, mint egy Lego vár, a porszemcsékből tégláról téglára, és áll majd össze egyszer csak szerénytelen pompájában. Többször átrágtam magam az alapművön. Elővettem ekkor, majd akkor, majd amakkor. Nem értettem először, sem másodszor. Harmadszor már jobban, de amikor a többedik dramaturggal is átbeszéltem és megtaláltam a számomra, az én személyiségemhez és habitusomhoz legmegfelelőbb dramaturgot - ez lett Cseh Dávid -, aki feltártam nekem, hogy valóságos, első síkján miről is szól a darab. Caryl Churchill darabjában a világ hideg és magányos, melyben ott bolyong az Iglic, a különös halandzsa nyelven beszélő, ezeréves alakváltó tündér. Egyedül van, épp úgy, mint Lily és Josie, a két kamaszlány, akikkel a történetben összekapcsolódik a sorsa. Őrangyaluk lesz és ártó szellemük, barátjuk, gyermekük és halálos ellenségük. Ezer alakban kíséri őket, ezer varázslattal kapaszkodik beléjük - pedig nem akar mást, csak játszani, szeretve lenni, élni. Josie és Lilly huszonéves lányok, barátnők, akik csak boldogulni szeretnének, megkapaszkodni ők is, Igliccel vagy nélküle, de talajt fogni és két lábbal állni a földön.



29. kép *Hesszelők* című előadás egyik jelenete, Iglic: Simkó Katalin (fotó: Kincses Gyula)

Iglic személyisége nem körvonalazható, hiszen nincs teste, ezért különböző emberekbe kell belebújni ahhoz, hogy élő testet kölcsönözve kommunikálni tudjon a világgal. Ő az, aki a két világ közé rekedt, akihez nem kötnek történeteket, emlékeket, aki nincs, de akinek szüksége van az emberekre. Rendelkezik bizonyos képességekkel, és ezeket arra használja, hogy jól érezze magát, hogy táplálékhoz jusson, vagy érzelmileg kielégüljön. Nevezhetnénk őt akár a sorsnak is. Rejtély ő, egy találós kérdés, talányos figura, egy szellem. Olykor árt, olykor kegyet gyakorol, rapszódikusan és öntörvényűen viselkedik és ekképpen funkcionál. Egy olyan érzést generál körénk a jelenléte, amikor folyamatosan azt érezzük, hogy valami nem stimmel és valami nem helyénvaló magunk körül, de mégsem tudunk konkrét magyarázattal szolgálni az érzéseinkre. A levegőben érzékeljük a furcsa, éteri, megmagyarázhatatlan sugallatot, mégsem vagyunk képesek racionális, kézzelfogható értelmezést találni rá, csak érzékeljük a visszafordíthatatlant, vagy mindennek a végét. Rettegünk az elszakadástól, a birtoklási vágytól, a ragaszkodástól, a kötöttségektől, a fájdalomtól, a félelmeink tetten érésétől és azok valóra válásától.

Az Iglic legfőbb jellemzője a szürreális stílus, a titokzatos, alighanem a kelta mondavilágból eredeztethető természetfelettinek a megjelenítése. A kortalan Iglic mellett a dráma két tinédzser lány anyja főszereplőjének kiszolgáltatottsága, magukra utaltsága és útkeresése fényt vet bizonyos összetett és kritikus problémákra az 1990-es évek Angliájában élő munkásosztálybeli fiatalokról. Iglic, a folyton alakváltoztató boszorkány, beépül ennek a két fiatal leányanyának az életébe. Mindennapjaik részévé válik, különböző alakokban és varázslatokkal hangoztatja és igazolja jelenlétét. Valamit valamiért igényel, a természetfölötti segítségért szeretetet vár, de mindez kíméletlen áldozatokkal is jár. A tündéri boszorka a háttérből irányítja az eseményeket, ahonnan elő-előbújva, különféle emberi alakot öltve próbálja bűvkörébe vonni a két fiatal lányt. Lily és Josie nem is különbözhetne jobban egymástól: míg Lily egy áldott állapotban lévő kedves, kiegyensúlyozott, ám végtelenül naiv teremtség, addig Josie jó szándékú, de kétségbeesett, arrogáns és labilis nő, akit vélhetően kisbabája elvesztése tett ilyenné. A furcsa háromszög valójában egy ördögi kör, hiszen Josie felismerve Iglic mindenkori alakváltó figuráit, szembeszáll a lidérc alteregóival, jóllehet ez az ellenállás csak visszatetszést kelt Lilyben, aki pedig jóhiszeműen végül belefut Iglic lelki és érzelmi zsarolásának csapdájába. Ez a háromszög a féltékenység, irigység és rivalizálás kérdéseit is előtérbe helyezi, végkicsengését eleve végzetszerűre rendelteti. Hübrisz dráma.

Ez a tartalmi és értelmezési szál mind magával ragadóan hatott rám. Viszont Cseh Dávid, mint jól képzett dramaturg azt állította, hogy primer szinten valójában a darab nem szól másról, mint két tizenéves, lakótelepi lány drogos képzelgéseiről és társadalmilag elveszett, elhanyagolt és meg nem értett pozíciójáról. Ekkor kicsit megrémültem, mert én speciel nem e felé szerettem volna kerekíteni a darabon keresztül a mondanivalómat. Engem egészen más érintett meg és foglalkoztatott a darabban ismerkedve. Mászt szerettem volna személyes olvasatomon keresztül kifejezésre juttatni, ezért nem igazán foglalkoztam az alapszituációval és az alapüzenettel. Ami baj, mert adaptálni, modernizálni és elrugaszkodni csak úgy lehet, ha ismerjük a klasszikust és tudjuk elemezni, még ha abból csak a legszükségesebb, számunkra követendő momentumokat vesszük is ki. De megértettem, milyen fontos, mert igazán csak úgy lehetek invenciózus és formabontó, ha megtanultam és elsajátítottam az eredeti tartalmat. Vagy ha nem is tudtam teljes mértékben magamévá tenni, de fel tudom használni, tudok róla beszélni, a kapott információk tudatában a színészeket karakter ábrázolásukban hitelesen képes vagyok vezetni. Létezik viszonyítási alapom, amit aztán eldönthetek, hogy alkalmazok, vagy eldobok.

A felkészülési időszak alatt más Caryl Churchill műveket is elolvastam, tanulmányoztam.¹⁴⁰ Random kiválasztottam a drámakötetből a Mocsár című művét, azt remélve, hogy ebből a lápos, nyers, állatias, szörnyekkel eltorzított világból többet is megérthetek. Sőt, keresgéltem is hasonló stílusban szépirodalmi műveket, így jutottam el, a párhuzamos analógiával ugyancsak szürreális világot teremtő Maurice Maeterlinck¹⁴¹ (1862-1949) belga drámaíró életművéhez, akinek művészete alighanem első fejezete a modern európai színház történetének. Drámáiból, amelyek nemcsak a századelő forrongó irodalmára gyakoroltak jelentős hatást, de önmagukban is időtálló alkotások, és remek impressziót kínáltak, izgalmas inspirációt biztosítottak nekem is a szimbolizmus speciális értékeire való rávilágítással.¹⁴²

Egyre beljebb tudtam magam vájni az angolszász mondavilágból eredő Churchill-i történetbe. Lett egy erős hangulati érzetem, egy vízióm, egy térbeli és képi elképzelésem. Közben a térbeli radikálisan módosult is, díszlettervező váltással, ami által egy másfajta ízléssel, másfajta képességekkel és ismeretekkel, újszerűbb tudással, kreativitással, friss meglátásokkal, meg is történt a csere. Nekem fontos, hogy valaki ne csak kivitelezze a szcenikai munkát, és így csak úgymond inaktívabb értelemben legyen jelen, de hozzászóljon, hozzátegyen, közös gondolkodás útján, az alkotópartneremként nyilvánuljon meg. Mert ő láthat és gondolhat olyat, amit én nem. Szerkezetileg, szakmailag, strukturálisan más tapasztalatokkal érkezve, kellő anyagismerettel óriásit emelhet a színvonalon, ha szívügye a munka és nem csak sorozat gyártó, egyikből ki, másikba be materialista. Lokodi Aletta fiatal látványtervező egy saját fantáziavilággal, mégis a darab alá szolgálva, a műhöz maximálisan alkalmazható, funkcióján túl is használható teret álmodott. Sokat segített nekem az ő friss, kreatív szemléletmódja a konkrét szcenikai elképzelés megtalálásával. Mozgásszínháznál kifejezetten elengedhetetlennek vélem a látványvilág- díszlet, jelmez- funkcionálisan is használható lehetőségeinek maximalizálását. Mindennek jelentéstartalommal kell bírnia és nem hátrány, ha mindez szellemes találékonysággal párosul. Valamint azt is nagyon fontos részletnek gondolom, hogy egy díszlet ne csak esztétikai értelemben szolgálja a képi világot,

¹⁴⁰ Churchill, Caryl: Mocsár. (ford. Nagy István), in: Upor László (szerk.): *Caryl Churchill - Drámák*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2007. 205-258.

¹⁴¹ Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck gróf (Gent, 1862. augusztus 29. - Nizza, 1949. május 6.) belga flamand származású francia nyelvű drámaíró, költő, esszéíró. 1911-ben megkapta az irodalmi Nobel-díjat. Műveiben kiemelt szerepet kap a halál, illetve az élet jelentése. Színpadi darabjai a szimbolizmus fontos mérföldkövei.

¹⁴² Maeterlinck, Maurice: *Pelléas és Mélisande - Válogatott drámák*. (ford. Bárdos Miklós és Lackfi János), Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1999.

hanem mobilis lehetőségekkel is rendelkezzen. Azaz, a darab során ezek a díszletelemek változtatható és változatos pozícióra legyenek alkalmasak.

Folyamatosan nézem, keresem egy-egy darab tervezgetés időszakában és ürügyén utamba kerülő, szimbolikus jelekkel bíró eszközöket, melyek a tervezett és készülő darab kapcsán kiegészíthetők, vagy megváltoztathatják egy-egy szituáció értelmét. Többé emelve, mintegy kiszélesített jelentéssel rendelkező implicit tartalommal növesztve, bonyolultabb formában képes érzékeltetni a gondolatokat, és irányt szabni nekik határozott és konkrét kijelentések nélkül. Viszont jelen esetben végül megszenvedtem a valós díszlettel. Egyrészt mozgásszínházi előadáshoz, ha díszlet készül, sosem készülhet el elég korán. Szinte azonnal szükséges abban, azzal a szerkezettel próbálni. Mert minden más viszonylagossá és szinte csak feltételezetté válik díszlet nélkül.

Nagyot lehet bukni, vagy rendkívül sok kompromisszumot kell meghozni a díszlet ilyen-olyan sikeres, vagy sikertelen kivitelezésével. Nálam enyhe túlméretezés történt. Átlátszó fakkok, plexi dobozok, melybe bele kell férjen egy ember, egy test, de ezt az egész elemet mozgatni is kell tudni a térben. Tehát a súlya, mérete, tömege, anyaga sem mellékes és elhanyagolható tény. Ezek olyan felismerések, melyekkel egyre okosabb és tapasztaltabb lehet az ember, és a következő ilyen helyzetben már jobb rálátása lesz, jobban kivédhetőek az esetlegességek is. Ha vasból készül a doboz kerete, az bizony több kilóval megnöveli a cipelendő súlyt. Viszont így több súlyt is kibír az elem, álló helyzetben masszívabb, jobban terhelhető. Ebben a helyzetben nem volt arany középút. Sok esetben mindenképpen módosítanom kellett az elképzelésemet a díszletelemek adottságainak és lehetőségeinek megfelelően.

Ezzel ellentétben a dramaturggal viszont óriási szerencsém volt. Elsősorban azon dolgoztunk, hogy egy autentikus világot tudjunk teremteni a verbális megszólalások alkalmával, és a frappáns nyelvi fordulatok se csorbuljanak. Valamint az útbaigazító információkat szolgáló szituációk se sérüljenek pusztán azért, mert kiindulópontként egy mozdulatokkal elegyített előadást szeretnénk létrehozni. Mindig nehéz megtalálni annak a helyes egyensúlyát, hogy amit egyszerre beszélnek és cselekednek a szereplők a színpadon, azt ne csak "aláhúzzam" és megerősítsem a társuló gesztusokkal, hanem olyan többlet/mögöttes gondolati és érzelmi szándékkal lássam el, ami azon rendezői kifejezésre törekszik, amely bátran hagyatkozik a nézői fantáziára, nem pedig egyszerűsíti, "szájbarágósan" lefokozza, klisészerűvé alacsonyítja a közlendőt. Mozgásszínházi előadásnál is a szöveg kínálta szituációból kell kiindulni, figyelembe venni, hogy az alaptörténeten keresztül mit is szeretnék valójában kifejezni, mi az,

ami megfogott a műben és abból merítve mit akarok érvényre juttatni, a néző számára feltétlenül közölni.

„Hesszelők”. Hesszelni annyi, mint szemlélődni, nézegetni. Néz; erősen, feszülten figyel; megfigyel valakit vagy valamit. Ez az elnevezés azért jutott eszembe, mert Iglic figurájából indultam ki, aki szinte végigszővi és irányítja a szálakat egy személyben. Az akciót ő maga generálja, a reakciót meg pusztán kéjelegve, élvezettel figyeli.

A három főszereplő, végzett színészművésznő mellett - Simkó Katalin, Sipos Vera, Stork Natasa - a tanítványaimmal egészítettem ki a szereplőgárdát. Tíz kiegészítő, de fontos résztvevője, közösségi érzetet biztosító, szinte végig jelenlévő figurája az előadásnak. Ők a tömeg, Iglic udvartartásának tagjai és hatalmi pozíciójának bizonyítékai. Ez a környezet biztosítja és emeli Iglic személyét az őt megillető rangra és utal hovatartozására. Érdekes folyamat volt, ahogy a három színésznővel elkezdtem próbálni. Majdnem azonos generáció, mindhárman már javában harmincon túliak, mégis az iskolázottságuk, vagy neveltetésük, vagy képzettségük, vagy a természetük, személyiségük egyéni jegyeiből fakadó implikáció okán nagyon különböző nyitottsággal, kísérletező kedvvel, aktivitással, kreativitással vagy akár skrupulussal álltak a munkához. Izgalmas felfedezés volt azt megtapasztalni, hogy míg hármuk közül kettejük egy olyan osztályban végzett, ahol elindult és előtérbe került a mozgással, mozdulatokkal való önkifejezési módok fontossága, a harmadikuk már nem ilyen osztályfőnöki vezénylettel járta végig a mesterségbeli képzést. És ez erősen befolyásolta is az elvárt mozdulatokhoz való hozzáállását. A megfajtás öröme is érzékelhető volt azon a két művészen, akik már tapasztalatból ismerték a pusztán a testtel, a gesztusokkal való kifejezésmód pozitív oldalát és sosem ellenállásból vagy eltartásból próbáltak, hanem az örömforrás megléte, a lehetőségek tárházának és gyönyörének felismerése indukálta és tette motiválttá jelenlétüket.

Az alkotásban talán az a legfantasztikusabb, hogy nem tudni mitől, de amíg az elején még működésképtelen és érvénytelen lehet, egyszer csak magától értetődően összeáll a kép, lépésről lépésre, kicsi apró villanások és különböző motívumok részecskéiből egység lesz és az egységekből egy tömb, a tömbökből pedig egy oda-visszaható energiaáramlattal ellátott építmény. A rengeteg feleslegesnek hitt molekula, amelyből lehet, hogy csak egyetlen picike ion, vagy kation marad meg, de ezek aztán egy újabb konstellációban már megférnek egymással és adott ponton, térben és időben azt a képletet kell, hogy szolgálják, amire mindig is várt az ember és végleges megoldásként vágyta. Sokkolóan hat az életben az olyan összefonódások megléte és véletlenszerűnek tűnő kialakulása, amelyek a mindennapi

cselekedeteinkben elénk kerülő, de összességében öntudatlanul is a darab előkészületeire vagy munkafolyamatára reflektálnak, és adnak a munkafolyamattal kapcsolatos kérdéseinkre megfelelő válaszokat. Gondolok itt például egy olyan eseményre, miszerint egy-egy gondolat miért akkor és miért épp úgy fészkel be magát az ember fejébe, ami voltaképpen egyértelmű analógiát mutat az aktuálisan vagy időszerűen végzett munkában felmerülő problémakörökre, megoldandó feladatokra. Miért éppen az a könyv kerül a kezünkbe, amit “véletlenül” megtalálunk és előveszünk, és abban épp egy olyan eszmefuttatás kerül felszínre, amely a mi fennálló problémánkra explicit megoldást nyújthat. Hogyan léteznek a világban ezek a megmagyarázhatatlan összecsengések. Egy ilyen döbbenetes találkozásom zajlott a Hesszelők próbafolyamat alatt is.

Per Olov Enquist (1934-2020) munkássága és életművének egyes drámái inkább színházi előadások révén jutottak el hozzám. Regényeit eddig nem ismertem. Ez idő tájt a kezembe került *Példázatok könyve* című önéletrajzi ihletettséggű önvallomása. Ebben felfedi elhallgatott történetét és visszatekintve az egész életét mélyen és mindörökre megváltoztató serdülőkori kapcsolatára, megírja történetét, melyet évtizedeken keresztül megírhatatlanul hordozott magában.¹⁴³ Figyelmes lettem, hogy a regényben olvasható egyik gondolatmenet éppén rímelt a Caryl Churchill féle *Iglic* egyik alaptézisére is. Mégpedig a váltott gyerek szimptomáját vonultatja fel. Vagyis azt taglalja, vajon előfordulhat-e, hogy születés után, nem a biológiai édesanyához kerül a világra jött gyermek a szülőszobából, hanem figyelmetlenségből vagy gondatlanságból vagy véletlen nemtörődömségből a nővérek a kórházi körülmények között egyszerűen csak elcserélik a gyerekeket. Az *iglic*-ben egy angolszász mondavilágból eredeztethetően váltott gyerekek, míg Enquistnél „javított kiadásnak” titulálják az elcserélt gyerekek lehetséges variációját.

Az is érdekes, hogy ki hogyan dolgozza fel és éli túl ennek a determinált súlyát a tárgyalt művekben. Mindenképpen tragédiába fullad, csak az egyik egy rövidtávú szadista módszert alkalmaz, a másik egy hosszúra nyúló, önmarcangoló, önsorsrontó mazochistább jelleget ölt. Az is egyezik, hogy mindkettőnek visszafordíthatatlan következményei lesznek. Mindkettő valamilyen pszichedelikus létezést folytat és az addiktív szerek felhasználása során hajtja végre tetteit vagy önmaga vagy más ellen. Ez a konstans kontrollvesztett állapot diktálja cselekedeteiket. Számomra elképzelhetetlen az öntudatlanságnak ennyire kontrollálhatatlan,

¹⁴³Enquist, Per Olov: *Példázatok könyve Szerelmes regény*. (ford. Kúnos László), Budapest, Magvető, 2017. 37-38.

irányíthatatlan, önuralommentes befolyásolhatatlansága. A *Hesszelők* című darabban ezt mindkét pólus részéről lehetőségem volt megvizsgálni. Az anya részéről, aki szülés utáni depresszív bódultságában megöli gyermekét, mert nem a saját maga véréből származónak véli, míg Iglic figurája egy esetlegesen korábbról gyökerező váltott gyermeki létezés és a halála utáni szellemmé válás mibenlétéről tanúskodik. Ennek kettős mércéje alakította vizsgálódásom tárgyát is. A *Hesszelők*, Caryl Churchill *Az iglic* című műve alapján készült színpadi adaptáció 2021. június végén végül sikeresen bemutatásra került.¹⁴⁴

Fentebb már részletesen elemeztem saját alkotói státuszomat, az eredeti drámával kapcsolatos érzéseimet, az eredeti műből származó, általunk átdolgozásra került szövegkönyv alapján kialakult elképzeléseimet, a színészekkel és az ő játékokat közvetlenül segítő, kiszolgáló statisztéria mozgásvilágának kialakítását, felismeréseimet, kritikai önreflexióimat is. A 2021 júniusára datálható felelevenítő próbák és felújítások alkalmával már távolabbról tudtam rálátni az anyagra, és akár olyan megoldásokkal előrukkolni, amelyek a darab stílusát és egy szürreális mozgásvilágban megfogalmazott miliőjét újszerű módon hivatottak kifejezésre juttatni.

¹⁴⁴ Turbuly Lilla: Sötét vidék. *Kütszélistilus.hu*, 2021. július 9. (<https://www.kutszelistilus.hu/szinhaz/kritika/820-turbuly-lilla-sotet-vidék>) Utolsó letöltés: 2024.02.19.



30. kép *Hesszelők* című előadás képe (fotós: Szedő Iván)

A *Hesszelők*ben már kimondottan arányosan jelenik meg a szöveg és a mozgás kettőssége. Egy eredményes kísérlet után optimálisan alakult a helyzet és nem vált dominánssá egyik regiszter sem, nem hatalmasodott és uralkodott el egyik forma a másik felett. Ezt egy olyan

munkának éreztem, ahol megtaláltam az ideális egyensúlyt szöveg és mozgás arányában. Ráadásul úgy, hogy a színészek személyes habitusának sem ellenálló ötvözetben jelenik meg a koreográfia és a verbalitás. Például: a Josie-t játszó Sipos Verát mozgáskészsége és tudatos testhasználatára predesztinálja, hogy kreatív megoldási technikája ne csak a szöveg diktálta helyzetekből induljon ki, hanem a mozdulatok kifejezőereje a szituációt támassza alá. Sok helyzetben Vera megtalálta maga számára a tér által felkínált kényelmes pozíciót, javaslatokat tett egy-egy jelent kiinduló pontjára. Addig Stork Natasa amúgy szerepének jellegzetesen hűvös, ellenálló és feszes attitűdöt láttató jellemének színrevitele mellett saját személyes életének jegyeit is óhatatlanul tükrözte. Mivel Natasa más képzési metódus és más színészvezetés alapján dolgozik - kevésbé jön a mozgásszínház világából -, így ő nyilvánvalóan inkább a verbalitás felől közelítette meg szerepformálását. Az Iglicet megformáló Simkó Katalin pedig egy egészen összetett figurát volt képes egy személyben előadni. Jelenetenként mindig más és más karakter bőrébe bújva hitelessé növelte szerepét, amelyben szöveg, intonáció, mozgás, gesztusok és mimika egyszerre eszkalálódott és nyert egy sűrű, komplex értelmet a szöveg direktbe szabott mondanivalóján túl.

Két hivatkozással élnék most itt egy úgy hiszem általános érvényű alkotói felismerés és egy darab-készítés tanubizonyysága szerint. Egyik Goda Gáborra¹⁴⁵ hivatkozva: „*Minden alkotói folyamat egy dráma. Sosem tudom előre, hogy mi lesz belőle. Van egy nagyon fontos gondolat, amiből kiindulok, de nincs meg az egésznek a formanyelve, nem tudom mi fog kisülni belőle. Ez a fajta nyitottság, kíváncsiság ugyanannyi kétséggel is társul.*”¹⁴⁶

És pontosan ez a kétség jelenik meg Iglic figurájában a Hesszelőkben is, és nem csak a minden nap felmerülő általános érvényű kétségeink gyanánt, de az alkotó, mint kétkedő és önmagát örök megkérdőjelezésre ítéelő művész szemszögéből is.

Goda Gáborhoz hasonlatos értelemben nyilatkoztam én is jó pár hónappal ezelőtt, amikor a Grane-képzésgések a Peer Gynt nyomán című, Ibsen Peer Gynt-jéből született parafrázis 3 szereplőre szűkített verziója színpadra került, és a bemutatót (Bethlen Téri Színház, 2021.08.26.) követően interjúra invitáltak.¹⁴⁷ „*Az a legfurcsább és legfantasztikusabb az*

¹⁴⁵ Goda Gábor (1960) rendező, koreográfus. Az Artus - Goda Gábor társulata és az Artus Kortárs Művészeti Stúdió alapítója, művészeti vezetője. A Weight-Flow Contact - GODA method for human bridges kidolgozója.

¹⁴⁶ Artner Sisso: Goda Gábor: „Amikor valami egyértelműen így van, vagy úgy, az nekem gyanús”. *Magyar Narancs*, 2021. november 26. (<https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/goda-gabor-amikor-valami-egyertelmuen-igy-van-vagy-ugy-az-nekem-gyanus-243741>) Utolsó letöltés 2024.02.04.

¹⁴⁷ Kutszegi Csaba: Igazából ki itt a Grane? Beszélgetés Blaskó Borbálával. *Kütszelistilus.hu*, 2021. október 19. (<https://kutszelistilus.hu/szinhaz/interju/851-igazabol-ki-itt-a-grane>) Utolsó letöltés: 2024.02.04.

alkotásban, hogy az ember nem tudhatja előre, hogyan fog alakulni, mi lesz a vége, tudja ugyan irányítani, meg befolyásolni a dolgok menetét, de egy csomó minden isteni szerencsétől vagy a csillagok állásától függ.”¹⁴⁸

Viszont én Goda Gáborral ellentétben mindig felkészülök a formanyelvből. Van egy erős vízióm, előkészítem, hogy milyen miliőbe, környezetbe képzelem el a formálódó előadást. Ehhez kitalálom szcenikailag, díszletben, jelmezben, amit körülbelül látni szeretnék. És azt, hogy valójában mi az az alapvetés, ami köré szervezni szeretném az alapmondanivalót, azt a vezérmotívumot keresem, ami gerincét képezi a mondanivalónak, a darabon keresztüli kardinális közlésvágyamnak.

„Nagyon gyakran a képi ötletekből indulok ki.” - vallja Reinhild Hoffmann¹⁴⁹ egy vele készült interjúban.¹⁵⁰ *„Az ötleteknek már van valami közük ahhoz, hogy az ember nem tiszta táncot csinál, hanem mindig elmesél valamit. Ezért dolgozunk olyan szcenikai ötletekkel, olyan tárgyakkal, amelyek mozdíthatók, mint például a textil, és mégis megadják a lehetőséget arra, hogy valamit jelezzenek. Ha veszek egy lepedőt, akkor egyidejűleg egy ágyat mondok el.”*¹⁵¹

A *Hesszelők* mint megosztó visszajelzéseket eredményező címválasztás, valamint a felkészülés során végzett előtanulmányok alapján kialakult konkrét törekvés sem biztos, hogy ugyanazt a magyarázatot szolgáltatják a nézőnek, ami egy alkotó tudatos kifejezési szándékát tükrözné. Ezalatt azt értem, hogy míg van egy nagyon erős alkotói szándék, hogy milyen értelmezést és mondanivalót óhajtok kifejezésre juttatni a darab végső formája kapcsán, addig a próbafolyamat alatt olyan közbülső tények és akár színészi hatások érhetik az alkotót, amelyek befolyásolják, árnyalják és finomhangolják, esetleg másirányú asszociációkra, gondolatokra is sarkallhatják a befogadót.

Remek példa erre Gabnai Katalin a *Hesszelők* bemutatót követő kritikája a *Critikai Lapok* hasábjairól: *“Próbáltam megbarátkozni a produkció címével, de a bemutató után sem érzem szerencsésnek ezt a figyelemfelhívó, de erőltetett címadást. A szótárak azt mondják, hogy aki*

¹⁴⁸ Kutszegi: Igazából ki itt a Grane? Beszélgetés Blaskó Borbálával.

¹⁴⁹ Reinhild Hoffmann (Zary, Lengyelország, 1943. november 1.), német koreográfus és táncos, Pina Bausch és Susanne Linke mellett a Tanztheater hagyományának fontos megújítója.

¹⁵⁰ Müller Hedvig: Beszélgetés Reinhild Hoffmannal. in: Fuchs Livia (szerk.): *Fejezetek a modern tánc történetéből*. Budapest, Magyar Művelődési Intézet, 1995. 123.

¹⁵¹ Müller: i.m. 123.

“hesszel”, az - legfőbb értelemben - bűncselekmény elkövetése során figyel a környezetet, társait védve a lebukástól.”¹⁵²

Saját magam védelmére szállnék és alátámasztva a címválasztás mégis csak valamelyest helytálló voltát, megosztanám, hogy a darab első pár perce egy “gyerekgyilkossággal” kezdődik. Elégé absztrakt formában és megoldással élve, egy három kilós lipóti parasztkenyér jelenti esetemben az állapotos, babaváró periódust, magát a terhességet. Ezzel a kenyérrel, a Josie-t játszó Sipos Vera a hasán tartva becsoszog a színpadra és Iglic árgus “figyelme alatt” széttrancsírozza, szétmálasztja, kibebezi a kenyeret, vagyis bizarr módon megsemmisíti szimbolikus gyermekét. Ezalatt Iglic alattvalói a térben magzati pózban, egy-egy a térbe helyezett inkubátorszerű plexi dobozban várakoznak. Tehát valós szemtanúi, “hesszelői” ennek a bűnös tettnek.

Gabnai Katalin folytatja elemző, mindennek ellenére összességében azért rendkívül pozitív, dicsérő bírálatát: *“Ebben a történetben, amit megélünk, rég túl vagyunk a bűnök első hullámain, s a szorongva figyelő főszereplők a megmaradás esélyét latolgatják kába tántorgásaik során. Ennek ellenére tiszteletben tartom a rendező nyilatkozatát, hisz ha valaki valamit úgy érez, ahogy, az nem vitatható, hiszen az számára ’úgy van’. Azt mondja: (Gabnai az én szavaimat közvetíti a következő idézetben) ‘A mi adaptációnknak Hesszelők a címe. Ez a szó a magyar szlengben található kifejezés, jelentése: néz, nézeget, fürkész, kifigyel valakit, vagy valamit. Az én gondolatomban a felnőtté válást.’*

Blaskó Borbála szerint tehát ez a látomásokkal sújtott, szorongó téblábolás ’a gyerekek álmodozó voltából, a felelőtlen gyerekkorból a felnőtté válás «hesszelgetése»’. Ezt vitatom, mert sem a darabból, sem az előadásból nem ez következik. Különös élmény, hogy a rendező ösztönös művészi teremtőereje mennyivel pontosabban s a darabhoz mennyivel hívebben működik, mint saját munkájának alkalomszerű elemzése.”¹⁵³

Reflektálva Gabnai Katalin eme tény-megállapítására, magam is azt vallom, hogy nem kimondottan a felnőtté válás küzdelmeiről és a felelősségvállalás nehézségeiről szól a Hesszelők. Amikor a 2000-es években láttam a Zsótér Sándor rendezte Iglic című előadást Börösök Enikő (1968-2021) főszereplésével a Vígszínház Házi Színpadán, majd 2013-ban a Tengely Gábor (1979) rendezte Iglicet a Budapesti Bábszínházban a Katona József Színházzal

¹⁵² Gabnai Katalin: Inkubabák. *Critikai Lapok*, 2015/7-8., valamint (<https://www.criticailapok.hu/2-uncategorised/39621-inkubab%C3%A1k>) Utolsó lekérdezés: 2024.02.18.

¹⁵³ u.o.

közös koprodukcióban, nem elsősorban az vezérelte későbbi alkotói vágyamat és a színházi élmények nyújtotta konzekvenciákat, hogy az Iglic a felnőtté válással járó gondokat, bonyodalmakat kell kinyilatkoztassa. De mivel a tinédzserkor egy kifejezetten bizonytalan időszak, instabil lelkülettel megtöltve, kiforratlan, kialakulófélben lévő identitás kereséssel, mindenképpen szándékomban állt, hogy a darab eredetileg is kirajzolódó mondanivalóján túl erről a számomra igen lényegretörő szociális problémáról is szót ejtsek. Rengeteg hiányt felmutat a darab és elsősorban ennek a hiánynak a felmutatása vezérelte alkotói kedvemet a darab megrendezésére. A szülők hiánya, a férfi energiák hiánya, a felnőttek hiánya. A darab során egyetlen férfi szereplő villan fel, aki az amúgy mindvégig, folyamatosan alakot változtató Iglic képében egy jelenet erejéig egyszer csak megjelenik. Mivel ez egy kortárs női szerzőtől származó darab, melyben női szereplők fonják a szálakat, azt gondoltam, dolgom van ezzel a mondanivalóval. Női alkotóként, egy férfiak uralta világban, a férfiak hiányát, a figyelem és törődés hiányát, a biztonság adás és nyújtás hiányát, a kötelességtudat és felelősségvállalás hiányát, az elköteleződés hiányát. Ezt kívántam boncolgatni és körbejárni. Számomra a hiány kérdése volt a legfontosabb válaszra váró témakör.

5. Mestermunka.

***Omnia Tempus Habent*¹⁵⁴ című alkotás elkészítésének fázisai és korábbról származó előtanulmányi forrásai. Pedagógiai jellegű, alkotói munkafolyamat idegen nyelvterületen működő egyetemi oktatásban, ismeretlen közegben.**

5.1. Előzmények - José Limón munkásságának inspiráló forrásai

A cím a Prédikátorok könyve 3. fejezetének kezdő sorait idézi. A Prédikátorok könyve az Ótestamentumban, a Héber Bibliai Írásokban (Ketuvium) olvasható. Mi az emberi élet értelme, és van-e valamilyen célja egy emberi életnek? Hogyan kell az embernek elrendezni az életét a világban, hogy kiegyensúlyozott, elégedett és boldog lehessen? Ezeket a nagy jelentőségű világnézeti kérdéseket tárgyalja a Prédikátorok könyve. A szerző héber elnevezése Kohelet, azaz „a gyülekezetben beszélő”, azonban a könyv szerzőjének egészen a 18. századig Salamon királyt tartották. Bárki is legyen a szerző, nem foglalja egységes

¹⁵⁴ <https://youtu.be/HDPDxldlgIU> Utolsó letöltés: 2025.02.16.

rendszerbe tanítását. Az élet értelméről vagy értelmetlenségéről vallott nézeteit kisebb egységekben fejt ki, végső tanulsága pedig az, hogy az embernek az élet értelmét Istenben kell keresnie.

A Prédikátorok könyve 3. fejezetének témájával először akkor találkoztam, amikor táncművészeti tanulmányaim során megismerkedtem José Limón ikonikus és karizmatikus személyiségével, a konzervatívabb formavilágú balett elemeit megújító mozdulatmódszerével és korszakos jelentőségű alkotásaival. Az esseni Folkwang Hochschulében képzésem során a fő tárgy, valamint a legfőbb cél a Limón technika tökéletes elsajátítása volt. Ezen a metóduson alapszik Pina Bausch művészeti iskolájának oktatása, magának a wuppertali társulatnak a mindennapi tréningje, valamint a bauschi koreográfiák lépésanyagának jelentős része is. Limón koreográfiai újítása abban állt, hogy a balettől eltérően már nemcsak az erős lábmunkára fókuszáltak táncosainak mozdulatai, hanem a központból kiindulva - a gyomor és has körül elhelyezkedő testtájékból - flexibilissé, rugalmassá téve a mellkas előre-hátra-oldalra történő mozgatását, valamint íves, gömbölyded alakzatokból, levegős karmozdulatokból állította össze koreográfiáit. A felsőtestet, nagy hangsúlyt fektetve többirányú megmozdítására, nemcsak az egyensúlyt biztosító tartás eszközeként határozta meg, hanem az elernyesztés stádiuma is fontos alkotóelemévé vált mozgásrendszerének.¹⁵⁵ A kifejezésrendszer legfőbb ismérve a feszítés és lazítás, kinyújtás és behajlítás váltakoztatásában manifesztálódik. (Stretch and release; flexing and bending).

¹⁵⁵ Étienne Decroux (1898-1991) francia színész, az emberi testet elsődleges kifejezési eszközként használta. A felfogása - amit a mime corporelről, a színész művészetéről gondolt - szerint a színész legfontosabb testrésze a törzs, amelyből mint középpontból indulnak a mozdulatok impulzusai, az egyes testrészek mozdulatai pedig függetleníthetők egymástól, elemeikre bonthatók. Ezeket nevezi Decroux attitűdöknek. Az attitűdök összefűzésének eredményeként pedig a színész útvonalat vagy mozgó szobrot hoz létre. A mime corporel az 1940-ben létrehozott iskolájában oktatta, amelynek erősen hierarchikus, mester és tanítvány viszonyának szigorúan szabályozott rendszerében a rituális jegyek rendkívül hangsúlyosak voltak. Lásd Rosner Krisztina: *A színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális játéka*. Budapest, L'Harmattan, 2012. 144.



31-32. kép. José Limón

Míg a klasszikus balerinák légiességét és a földtől elrugaszkodott, könnyed létezésének ábrázolását a spicc cipő, vagy a pas de deux-k (emelések, röptetések, forgatások) alakították és jelentették, addig ugyanezt a könnyedséget és ruganyosságot a klasszikus alkalmazástól eltérően a modern műfaj hívei már a limóni technika vívmányainak is köszönhatték, akár szólisztikus alkalmazásban is. A modern táncművész függetlenítheti magát a partneri támasztéktól annak érdekében, hogy egymaga is könnyedséget és szabadságot sugározzon. Nyers stílus volt ez, amely egyszerűen a tánc felfedezéséből eredt, és kockázatot mert vállalni a táncban. Merészségét és állhatatosságából áradó mozgását a formák és vonalak tisztaságával kombinálta, amit izmai feletti növekvő uralma tett lehetővé. Képességeinek birtoklójává vált,

ezáltal egészen újfajta értelmet és dimenziót adva a férfi és női táncnak. Azzal, hogy az évtizedek óta “tartópillérként” szolgáló férfi szerepek pozícióit kibillentette, akik így már nemcsak támasztékai voltak női partnereiknek, hanem egymás egyenértékű pólusaivá váltak, ezáltal kiszélesítette és több stílusbeli lehetőséggel kínálta meg táncosait a színpadon. Limónt nem az ugrásokból és forgásokból álló technikai bravúrok érdekelték, munkájának fő esztétikája és fő vonala a költői érzékelés tudatosodása, vagyis annak a kísérlete volt, hogyan hangsúlyozódik át mozdulatokba egy szubjektív látásmód, az emberi élmények. Stílussteremtő koreográfusi módja által szellemi élményekhez vitt közel, ugyanakkor képes volt megszabadítani táncosait a fizikai kötöttségektől.

Limón tisztelte az emberi testet, és teljes mértékben fel tudta használni képességeit anélkül, hogy visszaélt volna vele. Lényegi különbség az eddigiekhez képest a test gravitációhoz való viszonyának és a súlytalanság állapotának megérzése között rejlik. A benyomás nem a súlytalanság állapota, mint a balettben, hanem a gravitáció vonzásában is rejlő szabadság vágyára koncentrálódik. Míg a klasszikus balettben a gravitáció leküzdésének illúzióját keltjük, addig a modern táncban a gravitációt nem leküzdeni, hanem használni akarjuk. A talajra való megérkezés a balettben csak egy pillanatnyi megpihenést jelent, a modern tánc egyre közelebb vágyik a földhöz és az abból áradó energia teljesebb felhasználását igényli és alkalmazza.¹⁵⁶ A Limón-táncosra szintúgy jellemző: állandóan a gravitációt hívja ki maga ellen, felhasználva a mozdulatok teljes spektrumát, ami a gravitációs erőtől való szabadság és az annak való teljes alávetettség között van, ami a test repülésének pillanata és földre esésének vagy ereszkedésének pillanata között helyezkedik el. A stílus határozza meg azt, hogy egy tánclépést hogyan hajtanak végre; azaz, hogy milyen izomtevékenység teremti meg a mozdulatot, hogy mi a mozdulat időzítése és hogy milyen kifejezési minőséget kölcsönöznek az adott mozdulatnak.¹⁵⁷

¹⁵⁶ A klasszikus balett kodifikált mozdulatai mögött például nem csupán a gravitáció legyőzésének vágya érezhető, hanem a test hallható hangjainak minimumra szorítása (csoszogás, puffanás, az ugrásból a talajra visszaérkező test hangja, zihálás) áll. A balett ideális, tiszta képe tehát a csendben megvalósított mozdulatok sora - ez azonban nem kivitelezhető, hiszen a gravitáció legyőzése lehetetlen. A zene az, ami a klasszikus balett szempontjából nem csak, hogy szükséges, mert tematikus viszonyban áll vele, hanem mert elfedi az emberi mozgás másképpen nem eltüntethető neszeit. Lásd Rosner i.m. 128.

¹⁵⁷ Lewis, Daniel: *José Limón tánctechnikája*. Budapest, Planétás Kiadó, 2000. 9-33.



33. kép. José Limón kompozíciós mozdulatkép

Limón koreografálása mind a férfi, mind a női test számára a kifejezés teljes skáláját kutatta, az erőtől és a pusztá fizikalitástól a gyengédségig és szelídségig. Számára a tánc több volt, mint jól végrehajtott és eredeti módon kigondolt mozdulatok sorozata; az emberi szellem kifejezésének tartotta. A cselekményes, elbeszélő jelleget öltő táncműveket is stilizáltan, újszerű mozdulatokkal jelenítette meg és fogalmazta saját stílusnyelvére. Ilyen volt a *There is a Time* című, 1956-ban alkotott műve, amely a Prédikátorok könyvének tanaiból merített ihletett és a műben hirdetett Igéket dolgozta fel kevesebb, mint 20 percben. A mozdulatok stilizált megjelenítésével érzékeltette az egyes tanok lényegét, de kerülte a didaktikus interpretációt és az illusztratív jelleget. A darab ősbemutatója 1956. április 20-án volt, abban a Juilliard Schoolban, ahol ösztöndíjasként Pina Bausch is tanulmányokat folytatott, s ahol később Limónnal való megismerkedése után közösen is dolgoztak. Az újszerű stílusirányt kidolgozó Limón a darab bemutatója idején a korszak egyik legjelentősebb mozdulatmegújítójának és stílussteremtő alkotójának számított.

A jelenből visszatekintve azonban a *There is a Time* című darabja - akárcsak a többi, a 20.század közepén született alkotása - a felfokozott impulzusok és ingerek áradatához szokott mai táncosok számára meglehetősen avíttnak, lassúnak, és tempótlannak tűnhetnek - inkább dia-képenként kivetített impulzív ábrázolásnak, mint az energia szabad áramlásának. Értelmezésem szerint a testből indukált, szándékolt visszafogottsággal és aprólékossággal injektált energiának a reprezentációja az az egyes izomcsoportok között képződő polarizált

játék, amely a megfeszített és az elernyesztett mozdulat végpontjai közötti balanszírozásnak köszönhető. Ennek vezérelt, temperamentumtól izzó ereje és az ezáltal szuggesztív jelenlét elementáris expresszivitással hatott Limón színpadán.

Ma már, a 2020-as évek elején sokkal komplexebben gondolkozunk a mozgás, a mozdulat és a táncszínház területén. Vizuálisan, dinamikailag, technikai, formai elvárásokban határtalanok az ötletek és a törekvések. Veszélyesebb és kockázatosabb mozgásfolyamatoknak lehetünk ma tanúi, a balett letisztultan kimunkált vonalvezetéseihez képest szenvedélyesebb, pulzálóbb, ingergazdagabb és impulzívabb összképet kapunk. A gyorsabb tempók is meghatározzák a befogadói értékítéletet: a tempó diktálta érzékelés alapján ítéljük meg egyes darabok hatását. Nem véletlen az sem, hogy mennyire elterjedt a cirkuszi elemek és akrobatikus megoldások alkalmazása a különböző táncszínházi stílusokat követő előadásokban. A tánc ma már nem csupán az esztétikumról, nem a kifinomult, kiforrott és tökéletesen kivitelezett mozdulatokról szól, hanem inkább egy száguldó, extrém energiákat igénylő dinamikai hullámról. Hagyományörzés és kutatás szempontjából azonban rendkívül izgalmas vállalkozás feldolgozni a táncművészet korábbi újítóinak munkáit, és ezek tanulságait beépíteni a táncról alkotott elképzeléseink közé.

*“A koreográfia tehát olyan technológiaként jön létre, amely különösen alkalmas arra, hogy megválaszolja és előmozdítsa a modernitás melankolikus projektumának dilemmáit. Fő késztetése az, hogy a jelenben rögzítse a hiányt, és lehetővé tegye a táncos számára, hogy 'ismét csatlakozzék' a már eltávozottakhoz.”*¹⁵⁸ Arbeau Thoinot (1519-1593) eképpen vall ennek kapcsán: *“Ami a régi táncokat illeti, nem sokat tudok magának mondani. Az idő pusztítása, az emberek lustasága, vagy a lejegyzés nehézségei megfosztottak minket ezen táncok ismeretétől.”*

Hasonló nézetet fogalmazott meg Jean-Georges Noverre (1727-1810) is:

“Miért ismeretlenek számunkra a maitres de ballets - (balettmesterek) - nevei? Azért, mert az ilyesfajta alkotások pusztán egyetlen pillanatig élnek, és elfeledik őket, amint az általuk keltett benyomásoknak végük szakad.” Előbbi arról panaszkodik, hogy nem tudjuk, hogyan kell az ősi táncokat táncolni, az utóbbi pedig arról, hogy elfelejtettük a régi mesterek neveit. A tánc modernitása azon az elviselhetetlen tapasztalaton alapszik, amely a táncoló testet a temporalitáshoz láncolja. A tánc, mihelyst előadták, máris

¹⁵⁸ Lepecki i.m. 235.

feledésre van kárhozthatva. A melankolikus panaszban nemcsak a tánc jelene az, ami elvész - a tánc jelenének elvesztése magában foglalja a tánc múltjának az elvesztését is. A tánc mindent elveszít, leginkább azonban önmagát. Ez tehát a modernitás temporalitásának a táncot sújtó átka: túl sokat felejt és nem őriz meg semmit. A koreográfia pontosan ennek az ontológiai helyzetnek az ellenpontjaként bontakozik ki. A koreográfia ugyanis bekapcsolja a tánc világába az írást, hogy biztosítsa a tánc jelenének múltját, ezáltal pedig a jövőjét is.¹⁵⁹

Számomra felbecsülhetetlen karát értékűnek hat a tudat, hogy van hova visszanyúlni, léteznek hiteles források, és olyan pionír alkotók munkáiból és lépés-anyagából lehet inspirálódni, akik korszakalkotó szellemi és technikai muníciót hagytak örököül maguk után. És bár a tánc egy nagyon dinamikusan és gyors iramban fejlődő, technikailag az extrémítások felé tendáló műfaj, személy szerint azt gondolom, hogy úgy tudom visszafogni a technikai elemek túlburjánzását a táncműfajban, ha nem a test virtuóizálásának végeláthatatlan határait helyezem fókuszba, hanem a mozdulatok, a testtel való művészi kifejezőmód expresszivitására töreksem munkáimban.¹⁶⁰

Limón *There is a Time* című előadásából engem maga a téma, az eleve elrendelés alapgondolata és ennek minden emberre kiterjedő, önmagára vonatkoztatható fogalmi rendszere izgatott. Saját, sokáig érlelt előadásomban azt szerettem volna körbejárni és szemléltetni, hogy mit is jelent ma az a gondolat: "Mindennek rendelt ideje van". Praktikusan viszont azzal a feladattal is meg kellett küzdenem, hogy hogyan tudom egy számomra ismeretlen közegben, egy tőlem függetlenül létező összetartó közösség számára, a koherens mozgásnyelv rövid időn belüli átadásával, reprezentálni a saját elképzeléseimet és stílusomat.

Limón *There is a Time* című darabjának lépésanyaga és egységesen kialakított összképe igen erős expresszív kifejezőmóddal rendelkezik, amely a mai napig alapja és hivatkozása lehet egyes aktuális, friss alkotásoknak is, ha az egyéni kifejezőerőt, a csoportos megmozdulásokat

¹⁵⁹ Lepecki i.m. 235-237.

¹⁶⁰ "A tánc egy örök enyészpontban létezik. (Marcia Siegel: *At the Vanishing Point- Az enyészpontban* -című kortárs táncelméleti könyvében kerül kifejtésre) Már a teremtésének pillanatában eltűnik. Mindazok az évek, amelyeket egy táncos a próbateremben gyakorlással tölt, a koreográfus valamennyi terve, a próbák, a tervezők, zeneszerzők, és technikusok koordinálása, a finanszírozás és a közönség egybegyűlése - minden pusztán előkészület egy olyan eseményre, amely éppen materializálódásának aktusában tűnik el. Egyetlen művészeti ág sincs, amely ennyire nehezen megragadható és ennyire felfoghatatlan." Lásd Lepecki i.m. 237.

autentikus mércével és mértékkel, precízen kivitelezve szeretnénk bemutatni, esetleg rekonstruálni egy tánctörténeti reminiszcenciát. Saját koncepciómban szándékosan mellőztem a hagyományos értelmezést, és egy ellentétes vonalon haladtam. Nem szerettem volna követni egy konvencionálisabb mozgásvilágot, nem a hagyományörzés mindenáron való átörökítése és a rögzített lépésanyag betanítása volt saját verzióm megalkotásával a célom. Bár azt vallom, hogy sokszor hasznunkra válik nagy elődök szakmai múltját tanulmányozni, olyanokét, akik munkásságának ismerete jó alapul szolgálhat a friss, újfajta szemléletmód kialakításához. De jelenleg abban is biztos voltam, hogy még megemlékezésképpen sem szeretném felhasználni a limóni kompozíció mozzanatait. A Limón által megalkotott egyívű gondolatmenet kinetikus ábrázolása számomra már nem nyújtott elegendő impressziót ahhoz, hogy átfogó, többértelmű képben tudjak reflektálni az amúgy széles körű értelmezést is kínáló bibliai alapgondolatra. Egy olyan színházi kohézió létrehozására törekedtem az *Omnia Tempus Habent* kapcsán, amely elvont síkon, és társzművészeti elemek becsatlakoztatásával idézi meg a genezist és a predesztinációt.

Limón tanulmányait képzőművészeti területen kezdte meg. Szenvedélye a festészet és a zene volt, de felhagyva a festészettel, egy expresszívebb művészeti formát választott önkifejezési vágyának kiteljesítéséhez. Doris Humphrey (1895-1958) amerikai táncművész vállalta, hogy irányt ad Limón még kiforratlan művészi elképzeléseinek, és megismerteti a tudatos testhasználattal. „Az emberi test a legkifejezőbb médium, amit ismerünk. A szavak mögött éppúgy el lehet rejtőzni, mint az arckifejezés mögött. Színekkel és zenével, hanggal és kövel is lehet színlelni és ámítani, de a test mindent megmutat. A mozgás és a gesztus a legrégebbi nyelv, amit ismerünk, és még mindig a legtökéletesebb. Mikor mozgunk, egyértelmű felvilágosítást adunk önmagunkról.”¹⁶¹ - vallja Doris Humphrey. Doris Humphrey olyan mozgásformákat kísérletezett ki, amelyek meg tudták adni a létjogosultságot a modern táncnak mint autonóm művészeti formának. Figyelme a test és a környezete közti kapcsolatra, a táncosnak a térben való helyzetére koncentrált.¹⁶²

¹⁶¹ Fuchs: *Fejezetek a modern tánc történetéből*. 44.

¹⁶² A test révén rendelkezünk az idő folyamatosságának tapasztalatával, és a testünket sohasem tudjuk “szem elől tévesztetni.” Lásd Merleau-Ponty, Maurice: *Phenomenology of Perception*. (ford. Colin Smith), London, Routledge & Kegan Paul, 1962. 138-139. A testnek ez a jelenbelisége, folytonos jelenléte lesz a feltétele és sajátossága a színjátszásnak is, amelynek ez az “itt és most”-hoz való kötöttsége, tehát nem a dialógusból következik (mivel a színházi helyzetnek egyáltalán nem feltétele, hogy abban beszéljenek), hanem abból a tényből, hogy a színjátszás az eleve emberi testre épül. A test- az idő (a jelen) mellett- hozzákapcsolódik a térhez. Nem benne van, hanem hozzá tartozik, úgy lakja be a teret, hogy egyúttal teremti is. Testnek és térnek ez az egymásrautaltsága, egymást generáló vonása ismét egy színházi(as) jegy, annak a tapasztalatnak a megfogalmazása, amely szerint a színházi alapképlet nem más, mint testek a térben, de nem egy eleve adott fizikai koordinátában, hanem egy, a testek által

Humphrey számára a tánc a test harca volt a gravitáció természeti törvényeivel. A modern táncról alkotott elmélete arról szólt, hogy meg kell ismernünk a testi egyensúlyt, valamint az esések és a fel- megfogásuk közti feszültségi állapotot. A test közepét pólusnak fogta fel, ami körül a végtagok mozognak, és az egyensúly állandó eltolásával mozgást hoznak létre. Humphrey meg volt győződve arról, hogy ezzel a koncepcióval a modern tánc képes lesz arra, hogy ne csak konkrét történeteket meséljen el, hanem absztrakt ideákat is ábrázoljon.¹⁶³ Ebbe az alkotói, kutatói folyamatba csöppent bele Limón is, és Humphrey mellett saját identitáskeresése is igen meghatározó helyet foglalt el. Az alapfogalmak elsajátítása után megtanulta, hogyan tudja addigi képzetlen, koordinálatlan és nem tudatosan használt testét a leghitelesebb és legszuggesztívebb módon használni és mindezeket az alapérzéseket és gondolatokat a mozdulatain keresztül is kifejezésre juttatni. Humphrey bátorítására Limón önálló darabok elkészítésével is próbálkozott.

„Doris Humphrey-ben olyan mesterre találtam, aki tudta, hogy minden táncos individuum, hangszer, amely egyedi és minden más táncostól különbözik. Állandó tanácsokkal látott el, edzett, bátorított, kritizált és inspirált, hogy keressem és találjam is meg saját táncstílusomat”- emlékezett Limón.



164

34. kép. Jelenetkép a *There is a Time*-ből

konstituált- egyszerre reális és imaginárius- térben. Lásd P. Müller Péter: *Test és teatralitás*. Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 31.

¹⁶³ Fuchs: *Fejezetek a modern tánc történetéből*. 44-45.

¹⁶⁴ Fuchs: *Fejezetek a modern tánc történetéből*. 45.

A modern tánc egyértelműen az önkifejezés terepe volt, de a személyes identitás fontos részeként az alkotók saját kulturális-szociális-történeti hovatartozásukról is számot adtak. Doris Humphrey szárnyai alatt José Limón is hamar megtanulta, hogy minden táncosnak a saját táncos énjét kell megkeresnie. Saját stílusának keresése közben spanyol-mexikói eredetének kulturális háttere egyre érthetőbben artikulálódott, és táncainak stílárís keretévé vált. Mindebben követte Humphrey utasítását is, hogy őszinte legyen a saját testével és annak kulturális hagyományaival szemben. Kifejlesztette a modern tánc azon szókinsét, amely elválasztható lett a test önmagában való demonstrációjától. Egy hangulatról, egy ritmusról, egy térbeli elképzelésről beszélt, és lekövethetővé, átérezhetővé változtatta Limón annak primer mozgásbeli megvalósításával. Miközben az egyén drámai és pszichikai alapkonfliktusaira koncentrált, tartalmilag és koreográfusként is rátalált stílusára.¹⁶⁵ Limón későbbi feldolgozásaiban, munkáiban gyakran használta az ellentéteket: a születést és a halált, az ölést és gyógyítást, rontást és építést, sírást és nevetést, szeretetet és gyűlöletet. Koreográfiáinak egyik központi kérdése az idő és időtlenség problematikája is. Szintén jellemző tendencia volt a modern táncban a hagyományos szépségfogalom elutasítása, így aztán - éppúgy, ahogy például Martha Graham koreográfiái, az övéi sem illettek bele a kor klasszikus baletten nevelkedett közízlésébe.¹⁶⁶

Limón sem törekedett mindenáron harmóniára, koreográfiáiban a nyugtalan, szögletes mozdulatok és a szétzilált struktúrák is fontos szerepet kaptak. A Limón-technika kulcsa, ahogy korábban már érintettem, a mozgás folyamatosságában, a gravitáció és a test kapcsolatának megélésében, a test súlyának tudatos és dinamikus használatában, a görbületek, zuhanások, lendületek alkalmazásában, valamint az izolációs technikában rejlik.

Limón újragondolása: *“Megpróbálok olyan műveket komponálni, amelyek az ember tragikumával és szellemének nagyságával foglalkoznak. Többet szeretnék, mint formalizmust vagy technikai virtuozitást. A sima felszín alá szeretnék hatolni, az ember lényegét keresem, az erőteljes, gyakran nyers gesztusokat, annak szépségét, amely az ember humanizmusát hirdeti.”*¹⁶⁷ - vallja José Limón.

Ezen idézet üzenete, tartalma és credója miatt éreztem régóta rokonszenvet Limón művészeté

¹⁶⁵ Fuchs: *Fejezetek a modern tánc történetéből*. 46.

¹⁶⁶ A balettre a 17-18. században -többek között- még úgy tekintettek, mint ami kijavítja a test esetleges hibáit, és segít a belső értékek láthatóvá és átélhetővé tételében. A balettből és a napkirályi önreprezentációból kirajzolódó testkép szerint a testet integrált, organikus műalkotásnak tekintették. Lásd P. Müller i.m. 160.

¹⁶⁷ Müller Hedwig: Emlékezés José Limónra. in: Fuchs Livia (szerk.): *Fejezetek a modern tánc történetéből*. 46.

íránt. Nem a lépésanyagai ejtenek rabul, hanem a hitvallása és az az ars poeticája, amelyet kompozícióinak megszületése és kialakítása során felismert és kinyilatkoztatott. Ami első közvetlen, személyes találkozásomat illeti a taglalt limóni alkotással, 2006-ban

Táncrekonstrukciók címmel a Trafóban bemutatott, klasszikus koreográfus generációkra emlékező est alkalmával történt meg. Lehetőségem nyílt a Budapest Kortárástánc Főiskola akkori növendékeinek betanítani José Limón *There is a Time* című, bibliai utalásokkal telített, profetikus erejű koreográfiáját.¹⁶⁸ A José Limón Foundation jóvoltából a próbák egyes szakaszában személyesen is résztvevő Alice Condodina¹⁶⁹ - segítségével a *There is a Time* című alkotás így még közelebb juthatott eredeti forrásaihoz, és én személyesen is sok-sok apró, finom előadói rezdüléssel, az instrukció adás mikéntjének átadásával/elfogadásával, és mindennek egész pszichológiai folyamatával lettem gazdagabb. Condodina autentikus szakmai útbaigazításai, amelyeket ő maga még egyenesen Limóntól kaphatott meg, igazán kimunkálttá, csiszolttá és élővé varázsolták az eredeti művet mind tánctechnikai, mind előadóművészeti szempontból.¹⁷⁰ Ez a munkafolyamat kifejezetten mély benyomást gyakorolt rám, és az a fennkölt prófécia is, amit a téma mondanivalója sugallt, és ezáltal a koreográfia is hirdetett.¹⁷¹

A betanítói-alkotási periódus egésze, mint egy készülő, kreatív folyamat, a legelejétől a legvégéig tartó felelősségteljes, "igeneket és nemeket" meghatározni képes, egyszemélyi döntés felvállalásának folyamata volt. Elgondolkodtatott olyan aspektusból is, hogy vajon már alkotásnak tekinthető-e az a munkafolyamat is, ahogyan a táncművész, vagy egy betanító balettmester, egy mások által elkészített, rögzített koreográfiát előad, akár betanít, vagy további instrukciókkal lát el, esetleg közben adott szituációhoz új megoldásokat eszközöl. Lőrinc Katalin *A test mint szöveg* című könyvében említi, hogy az előadóművészetekben, szemben a képzőművészettel, két kreatív elem egymásra hatásáról beszélhetünk. "Alkot az, aki elkészíti az előadnivalót, ahogy alkot az is, aki prezentálja azt."

¹⁶⁸ Táncrekonstrukciók - Graham, Limón. *Táncélet.hu*, 2007. május 14. (<http://tancelet.hu/hirek/532-tancrekonstrukciok-graham-limon>) Utolsó letöltés: 2024.01.30.

¹⁶⁹ A José Limón Dance Company vezető táncosnője volt, ma a Limón koreográfiák rekonstrukcióit kezeli, és elhivatottan ápolja Limón koreográfiai hagyományát különböző professzionális táncegyüttesek betanító mestereként. Lásd Alice Condodina - Professor Emeritus. UC Santa Barbara Theater / Dance. (<https://www.theaterdance.ucsb.edu/people/alice-condodina>) Utolsó letöltés 2024.01.30.

¹⁷⁰ Ezen vállalkozás sikerét szívből méltató kritika részletet közölnék, amely még a 2006. decemberi, téli verzió után született Vinczellér Katalin tollából.

¹⁷¹ Emlékszem, már akkor elhatároztam, hogy ha egyszer olyan helyzetben leszek, hogy saját ötlettől vezérelve majd én is elkészíthetem egyszer a verziómat, akkor mindenképpen megpróbálok méltó körülményeket teremteni ennek a kiteljesítendő vágnak és koncepciónak.

¹⁷²Ugyanis mindkét pólus egyszeri és megismételhetetlen összetevőből áll, és senki más nem tudja ugyanúgy produkálni, mint ő maga azt akkor és ott. (Még egyszer újra egyébként már saját maga sem lenne képes ugyanarra a hatásra. A reprodukció kérdése más vetületet nyer, mert itt nem egy rögzítés és kidolgozott munkafolyamat utáni szándékos újrafogalmazásról van szó, hanem egy öntudatlan, ösztönös lélekjelenlétről és az napi idegállapot egyedi helyzetéről.) Minden egyes testen másként nyilvánul meg a mozdulat, mint a másikon, annak ellenére, hogy a lépésanyag tökéletesen ugyanaz.¹⁷³

Az én rendelt időm 2020 nyarán érkezett el, amikor az Accademia Teatro Dimitri¹⁷⁴ egyetem vezetősége felkért egy vizsgaelőadás megrendezésére a svájci Verscióban.



35. kép. Dimitri Jakob Müller¹⁷⁵

¹⁷² Lőrinc: i.m.43.

¹⁷³ Lőrinc i.m. 43.

¹⁷⁴ Egyetemi szintű színházi képzést nyújtó intézmény Verscióban, Locarno közelében. 1971-ben Dimitri (Dimitri Jakob Müller) alapította. Az „Ascona-i bohóc” művésznévén alkotó művész saját metódusát és pedagógiai elképzeléseit képviseli az intézmény, amely megtartva és tisztelve alapítójának szellemét, az általa megalapozott tematika szerint irányítja a képzést. Lásd *Accademia Dimitri honlapja*. (<http://www.accademiadimitri.ch>) Utolsó letöltés 2024.01.30.

¹⁷⁵ Dimitri Jakob Müller (1935-2016), Werner Jakob Müller szobrász- és építőművész fia, a svájci Asconában született és nőtt fel, először fazekasságot, de aztán akrobatikát, táncot, zenét és színjátszást tanult, eleinte Párizsban lépett fel. Knie nevű cirkuszával az 1970-es években többször is világturnéra indult. Hat évtizedes pályafutása alatt.

Dimitri egy külön világot, egy egész bohóc- és pantomim művészeti birodalmat hozott létre a Locarno melletti Verscio faluban. 1970-ben színházat (Teatro Dimitri), 1975-ben színiiskolát (Scuola di Teatro Dimitri), 1978-ban pedig saját társulatot (Compagnia Teatro Dimitri) alapított, amelynek személyesen koreografálta csaknem minden előadását. Mozdás- és színházművészeti főiskolája tavaly óta akadémiaként működik. 2000-ben megalapította a Nevettetés Múzeumát (Museo del Comico).

1974-ben az iskola elsősorban mozgásszínházi profilra váltott, a specializációt Dimitri feleségével, Gundával, valamint Richard Weber cseh színész és pedagógussal közösen működtette. Az alapítók ötlete az volt, hogy újító módon egyesítsék a színház- és a cirkuszművészet különböző hagyományait, a commedia dell'arte-től a bohóc komikus számain át, a pantomimtól egészen a táncig. Ez a megközelítés tükrözte azt az új tendenciát is, amely az 1960-as években született irányzatra adott választ, és arra törekedett, hogy legyőzze az úgynevezett drámaszínház és a mozgásszínház közötti kettősséget. 2006 óta az iskola egyetemi szintre emelkedett, és jelenleg a Dél-Svájci Alkalmazott Tudományok és Művészetek Egyetemének része. Színházi alapképzést, 2008 óta színházi / fizikai színházi mesterképzést is teljesít.

Nem egy előre kidolgozott és rögzített lépésanyag tervezetével álltam elő, amikor megérkeztem a verscioi egyetemre. Nagyobb individuális szabadságot szerettem volna adni, és bátrabb kereteket biztosítani a szereplők személyiségének. Kíváncsi voltam eltérő habitusukra és hogy ők mennyire nyitottan mernek bánni a testükkel, a szellemükkel. A darab résztvevői bizonyos meghatározott és irányított rendszerben, de egyéni módon ábrázolhatták saját elképzelt szerepüket, amelyben egy fiktív és egy konkrét én is jelen lehetett a majdani előadáson belül.¹⁷⁶ A végleges koreográfiát előzetesen egy közös gondolkodáson alapuló sűrű munkafolyamat segítette létrehozni, melyben végig hullámozó alkotói és pedagógiai intenzitással voltam jelen. Hol engedékenyebben hagytam a szabad lépések és megoldások beépülését, hol keményebben szabtam határt az ötletek túlburjánzásának. A konkrét, tőlem származó formák és a hallgatók által kitalált, újdonságként felfedezett, vagy a számukra már megszokott, számomra viszont újszerűnek ható mozdulatok beépítésével és ezek kettősségének megőrzésével kísérleteztem, és próbáltam megtalálni a helyes egyensúlyt pedagógiai és alkotói instrukcióadások és irányítások közben.

Az új keletű értelmezések szerint a kortárs táncalkotásban a táncos még megadott mozgáskereteken belül is szabadabb és intuitívabb módon közlekedhet. Ebben a helyzetben egy táncos előadótól már el is várja a koreográfus a kooperációt, a társalkotói minőséget. Közelmúltunk és jelenkorunk mozdulatalkotásaira általános érvénnyel jellemző, hogy az

¹⁷⁶ Az autonóm színházi aura legnagyobb esetlegessége ugyanakkor maga a színészi test, amely mindig egyedi, egyéni és valóságos. Az aura fogalmát-egyrészt spirituális metaforák alapján lehet megközelíteni, másrészt pedig a benjamin (Walter Benjamin 1892-1940, német művészettudományi elmélet alapján, amelynek fókuszában a színész egyedisége, valóságosága, "itt és most"-ja áll. Benjamin által megadott példa definíciójában rejlik: a Macbethet játszó színész és a Macbeth, mint karakter aurája szerint, milyen kapcsolat van a két aura között? Hogyan változtatja meg a színész auráját a karakter aurája? Itt nyilvánvalóan a fikcionális mód (Cormac Power) és a megtestesülés (Erika Fischer-Lichte) paradigmái kerülnek játékba. Lásd Rosner i.m. 27.

alkotási folyamatban egyre lényegesebb szerepet kap a személyiség erejébe vetett bizalom, azaz egy olyan személyébe, aki a technikai megvalósításon túl transzcendens erővel képes jelen lenni, és ezzel az erős prizmával belső lényét sugározni.^{177 178}

“Létezik egy titkos művészet, az előadóé. Léteznek visszatérő elvek, melyek különböző kultúrákban és korokban meghatározzák a színészek és táncosok életét. Ezek nem receptek, hanem olyan kiindulópontok, melyek lehetővé teszik, hogy az egyéni tulajdonságok színpadi jelenlétté váljanak, és hogy személyessé tett és hatásos kifejezésmódként nyilvánuljanak meg az egyén saját történetének kontextusában.”¹⁷⁹

Minden rám volt bízva, hogy milyen témát, milyen vizuális világot teremtek a Dimitri Academy végzős hallgatóinak diplomavizsgájához. A megkötés annyiból állt, hogy tizennégy főre, hét lányra és hét fiúra kellett egy - ajánlottan - csupán mozdulatokból álló előadást komponálnom, amelyben mindenki egyénileg is megnyilvánulhat, és így mind értékelhetővé válhat az őket kvalifikáló bizottság számára. A darab központi narratíváját illetően a verbalitás nélkülözésének gondolata a vegyes nemzetiségű résztvevők, valamint a leginkább olasz anyanyelvű befogadói réteg miatt merült fel. Ez viszont nem zárta ki azt az izgalmas lehetőséget - amellyel így éltem is -, hogy magyar szöveggel elhangzó népdalok csendüljenek fel. Ebben elsősorban az érdekelt, hogy egy idegen országban hogyan hat, milyen benyomást kelthet egy számukra ismeretlen, kelet-európai hangzásvilág és zenei atmoszféra. Megüti-e a fülüket egy különlegesebb dallamvilág, egy unikális tónus és intonáció, vagy inkább eltartják maguktól, mivel dikciójában zavaró hangfekvések és kiejtések egyvelegét tartalmazza. Vagy akár melankolikus és kissé patetikus hatást kelt, esetleg túl szomorú, letargikus érzetet. Ennek a kísérletnek dokumentációja nem született, néhány, elvett nézői visszajelzést leszámítva, így - nagy sajnálatomra - nem derülhetett ki egyértelműen a dalok pontos hatása.

Nem szeretem szóróanyagban “elmagyarázni”, amit a nézői fantáziára is bízhatok. Kedvelem és mindig is törekszem rá, ha egymagam vagyok kizárólagos felelőse az alkotásaimnak, hogy a mozgásszínház nagy előnyét kihasználva, megadjam a közönségnek a lehetőséget egy saját,

¹⁷⁷ Lőrinc i.m. 43.

¹⁷⁸ Edward Gordon Craig (1872-1966) a színház legfontosabb alkotóelemének nem a színészt és nem a színpadi játékot tartotta, hanem egy olyan színházi közreműködőt tartott a maga színház eszménye számára a legmegfelelőbbnek, aki maradéktalanul képes uralni a testét. Olyan, aki nincs kiszolgáltatva a benne zajló lelki és érzelmi folyamatoknak, képes ezeket kontrollálni és kordában tartani. Craignak egy teátrális korpuszra van szüksége, olyanra, amelyik képes önmagára, azaz a testre irányítani a közönség figyelmét, de nem öncélúan, hanem egy mélyebb szellemi tartalom kifejezése érdekében. Azért, hogy ezek a színpadon teátrálisan funkcionáló testek “az emberben rejtőző istenség közvetlen jelképeivé váljanak”. Lásd P. Müller i.m. 132.

¹⁷⁹ Barba - Savarese i.m. 312.

belső intuíción alapuló értelmezésre, amelyet, előtte magyarázatokkal szolgálva, már nem befolyásolok. De sok helyen eleve fenntartásokkal és prekoncepcióval élnek a mozgásszínház bonyolultsága iránt, ezért inkább a könnyen értelmezhető és fogyasztható produkciókat részesítik előnyben. Nagyon körülményes és több irányból megközelítendő feladat úgy fogalmazni nonverbálisan egy színpadi műben, hogy ne csak primer szinten hasson és ne csak azt a következtetést vonja le a néző, hogy látott egy szép duettet, hanem ezen túlmutatóan képes legyen érzeteket, tartalmakat közvetíteni. Az, hogy a duett miről szólt és milyen értelmezési szintekre kíván eljutni, volt-e előzménye és utóhatása a duettet előadók környezetére, milyen átfedések és viszonyok alakulhattak ki a szimultán térben és időben, az csak nagyon lassú és hosszadalmas, sok-sok évet felölelő gyakorlati és beavató / néző nevelői szándék és tapasztalat útján érhető el. Az *Omnia Tempus Habent*ben négy magyar dal hangzott el (“*Nagypénteken mossa holló a fiát*” kezdetű, “*Én vagyok az, aki nem jó*”, “*Ez a vonat, ha elindult, hadd menjen*”, és Kodály Zoltán: *Esti dal* című szerzeménye)

Teljesen “szubjektív”, tudatos választás volt részemről pont ennek a négy dalnak a darabba való beépítésének igénye. Úgy éreztem, ezek szövegbéli üzenetei és dallamvilága megfelel a készülő darab miliójének, és beilleszthető az általam kitalált fejlődéstörténet keretébe. Ezek kiválasztását még az itthoni felkészülési szakaszban eldöntöttem, az előadók személyének megtalálása viszont már élőben történt meg. Ebben nagy segítségemre volt az ottani zenetanár (Alessandro La Rocca), aki több éves ismeretséget ápol a Dimitris hallgatókkal. Az egész előadás teljes zenei vázát - a dalokon kívül - Vivaldi: *Négy évszak*¹⁸⁰ című zenei témája biztosította, amelynek egyes részleteit élőben, a résztvevők hangszereken megszólaltatott interpretációjában használtunk fel. A *Négy évszaktól* felhasználandó zenei tételek körülbelüli kiválasztását is elvégeztem még itthon, de azt, hogy ezek milyen hangszereken és milyen áthangszerelésben szólalnak majd meg, az már az ottani helyzet és a személyek diktálta aktuális adottságoktól és zenei képességektől függött. Zongora, gitár, hegedű, cselló, nagybőgő és klarinét használatának transzpozíciójában csendült fel Vivaldi muzsikája. Az egyik tételt például elfütyülték, és ehhez próbáltam megfelelő szituációt teremteni. Vagyis ezek folyamatosan létrejövő ok-okozati fejlemények voltak. Eleinte annyi szabadságot megengedtem magamnak, hogy

¹⁸⁰ Pintér Tibor: Sonnetto és concerto - A négy évszak olvasata. *Muzsika*, 1998/2. szám. 23. (<https://epa.oszk.hu/00800/00835/00002/1480.html>) Utolsó letöltés: 2024.01.30., illetve Ismeretlen szerző: Vivaldi: *A négy évszak* (elemzés). (<https://www.zeneora.hu/cikkek/muelemzesek/vivaldi--a-negy-evszak.html>) Utolsó letöltés: 2024.01.30.

hagytam kipróbálni és pár napig érlelni egy-egy érdekesebb zenei megközelítést. És valahogy összeértek és összesimultak egymással a dolgok, mert egyszer csak önmaguktól kiadták, majd megalkották a megoldást. És végül a zenei téma és a jelenet dramaturgiája is összekovácsolódott, és képesek voltak egy egészen különös értelemben harmonizálni egymással.



36. kép. Az *Omnia Tempus Habent* plakátja.

5.2. Egy koreográfiai alkotás dilemmái

Egy koreográfiai alkotás jó esetben a téma mint mondanivaló megfogásával kezdődik.¹⁸¹ A legfontosabb az első lépés: az a döntés, hogy milyen alapvető gondolatot fog kibontani a tánc. A téma kirajzolódhat kifejezetten cselekményes: a történelem sugallta, vagy az irodalom, a legendák ihlette gondolatból, de mindenképpen az élet megfigyeléséből kell tükröznie valami lényegit. A téma bármely öntudatlanul is merült fel az alkotóban, mégis külső élmények gyümölcse. Ezek a különösnek ható élmények táplálják a születő eszmét, amíg az ihlet által valósággá nem változik. Az élet megfigyelését a koreográfia sokféleképpen adhatja át, de a koreográfusnak kell megszabnia és meghatároznia azt a jellegzetes stílust és formai nyelvet, amelyben maga az alaptéma a legadekvátabb módon juthat érvényre. A téma arra szolgál, hogy ne csak elmeséljen egy történetet, és illusztráció gyanánt szolgáljon egy jelenséghez, hanem különböző rétegeiben hordozzon számtalan emberi gondolatot. A műalkotásoknál a komponált formák észlelésében a legmélyebb jelentés az, ami a leginkább számít - ez pedig az a forma, amely nem egyszerűen megvilágítja a műben megjelenített egyedi eset mélyebb értelmét, hanem önmaga is tartalom. De aki csak a formai megoldásokat keresi, ugyanúgy nem tudja kifejezni a mű igazi tartalmát, mint az, akit csak a téma foglalkoztat. A műalkotás vizuális formája nem öncélú dolog. És nem is a kompozíciók, mozgásokkal, színekkel, formákkal űzött tiszta formai játéka. A forma persze nélkülözhetetlen, hiszen az a mű által kifejezett eszme pontos tolmácsolója. De ugyanígy nem közömbös a mű témája sem, amelynek pontos megfelelésben kell lennie a formával, hogy egy téma konkrét megtestesülése lehessen.¹⁸² Összességében mindegy is mi a téma, a legelső feladat az akció, ami magát a mozdulatot jelenti. A tánc egyedülálló művészet, mivel a mozdulat a közege. Egyedisége abban is rejlik, hogy saját szókinccsével képes érzelmeket felidézni, felkelteni a kinetikus érzeteket, és a lélek és a test finomságairól szólni. Ennek a nyelvnek azonban határozott korlátai vannak, és nem szabad erőltetni, hogy olyasmiket fejezzünk ki vele, amire képtelen. Táncban nem igazán lehet filozofálni, összetett gondolatmeneteket közölni, vagy racionális módon eszméket kifejezni. Táncot nem lehet úgy alkotni, ha a felmerülő drámai gondolatban nem sejlik fel az akció lehetősége. A tragikus téma mindazonáltal rendkívül alkalmas tánc téma, így ezeket a gondolati füzéreket át kell fogalmazni együttérzésre és rokonszenvre. Mindezt legkönnyebben úgy érhetjük el, ha megmutatjuk az okokat és a

¹⁸¹ Van Praagh, Peggy - Brinson, Peter: *A koreográfia művészete*. (ford.: Sz. Szántó Judit) Budapest, Színháztudományi Intézet és Népművelési Propaganda Iroda, 1967.

¹⁸² Dr. Fodor Antal: *A koreográfia művészetének elmélete és gyakorlata*. Budapest, Magyar Kultúra Kiadó Kft., 2018. 71.

motivációkat, mindezt megtestesítve, a szemünk láttára mozdulatokba öltve.¹⁸³

Tapasztalataim szerint, ha elsősorban színészi képzést kapott művésszel dolgozom, akkor a folyamatosan felmerülő örökös “miért”-ekkel kell megvívni a harcot. Vagyis: hogy a színész verbális indoklásokhoz kösse egy-egy mozdulat elvégzését, annak ellenére, hogy olykor a mozdulat vagy a szekvencia épp csak indirekt módon szolgálja a szituációt, és szándéka szerint valami fő szálon zajló értelmet próbál megerősíteni, “aláhúzni”, nem pedig mindenáron való értelmet és magyarázatot szolgáltatni és társítani a mozdulat vagy mozgássor végrehajtásához. Szinte pedagógiai érzékkel szükséges a színészt finoman rávezetni és megéreztetni vele, hogy hogyan legyen képes a gondolatokból fakadó mozdulatok árnyalt megjelenítésére. Emellett az is szükséges, hogy mindenképpen a gondolat vezérelje a mozdulatát, ne pedig utánozza, lemásolja vagy csak imitálja az alkotói akaratot. Ugyan az én gondolatmenetemből eredő intenció, de az ő testi leképezése és mozdulattá fogalmazása legyen egyszerre.¹⁸⁴ Ehhez kapcsolódóan tanulmányoztam olyan színházi alkotók nézeteit, akik a testi jelenlétet a színház központi elemének tartották, és közvetlen elődeivé váltak a jelen rendezői nemzedékének, amelynek színházi nyelvezte lényegében szinkronba került a táncszínházéval.¹⁸⁵ *Antonin Artaud* (1896-1948, francia drámaíró, költő, színész és színházi rendező) szintén olyan színházban gondolkodott, amelynek nem a szó, az írott szöveg az alapja, hanem a test jelenidejű mozdulata - mondhatni a mozdulat szöveggé válása. A testi elemek pedig nem a verbális szöveget illusztrálják, hanem önálló értelemmel bírnak.¹⁸⁶

Az európai színjátszás a színész egyik titkos művészeteként határozza meg az előadó létével kapcsolatos lényegét, amelyre egy olyan kifejezést használ, ami magába sűríti ezt

¹⁸³ Humphrey, Doris: *A koreografálás művészete*. (ford. Urbán Mária), Budapest, Planétás Kiadó, 2000, 21-26.

¹⁸⁴ A performanszművészet az 1960-1970-es évek megújító színházi törekvéseivel párhuzamosan, erősen ráirányította a figyelmet a test teatralizálhatóságára, a testben, mint médiumban rejlő művészeti lehetőségekre. Ezek a kísérletek és törekvések több művészeti ág-képzőművészet, tánc, performanszművészet-irányából indultak ki, és nem csak a test megformálhatóságát és külső elsajátítását tűzték ki célul, hanem az alkotók a saját testükhöz és mások testéhez mint a műalkotás matériájához fordultak. Lásd Schröder, Johann Lothar: Bevezetés. A performance, valamint más, rokon kifejezések és kifejezési formák fogalomtörténeti és elméleti áttekintése. (ford. Babarczy Eszter), in: Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*. Budapest, Artpool-Balassi-Tartóshullám, 2001. 22., illetve P. Müller i.m. 173.

¹⁸⁵ A művészet történetében mindmáig a test csak része volt az előadásnak; ma már a test maga az előadás. A művészeti események újrakontextualizálják a test használatát, az ismert gesztusokat új összefüggésekbe helyezik, és ezzel folytonosan újratestítik a teatralitás tapasztalatának testből eredeztethető vonatkozásait. Az emberi test a figyelem középpontjába kerül. A test előtérbe kerülését tanúsítja az elmúlt egy-két évtizedben a táncszínházak felvirágzása és elterjedése is. Az ezredforduló új színházában a test szinte kizárólagos témává lesz, és társadalmi kérdések fizikai-testi formát öltenek, azaz a test válik az előadások alfájává és omegájává. Ezzel a közvetlen jelenléttel a test önmagát manifesztálja és nem valami másnak a kifejezésére szolgál. Lásd P. Müller i.m. 174-176.

¹⁸⁶ Lőrinc i.m. 75-76.

az esszenciát. Az *“el van határozva valamire”*, amely definíciót igazán csak a közvetlen tapasztalat útján lehet körvonalazni. Mindazok a bonyolult elképzelések és szabályok, amelyek a színész és táncos köré szövődnek, a kifinomult esztétikai megközelítésből eredő kidolgozott művészeti rendszerek nem egyebek, mint olyan, a fizikális test tűrőképességét megcélzó mutatványok, amelyek révén megpróbálunk átadni valamit, amit valójában csak megélni lehet. Az előadó tapasztalatát csak úgy lehet megmagyarázni, ha mesterségesen újraterejtjük azokat a feltételeket, amelyek között ez a tapasztalat reprodukálódhat. A színművészet *“a tehetségen alapul, de a technika által nyer formát”*, amelynek mesterszintű elsajátítása tanulást és tapasztalást igényel.¹⁸⁷

Létezik egy közismert, régi színészanekdota: Ódry Árpád (1876-1937) a régi Nemzeti Színházban játszott egy papot. Egyszer Ódry megbetegedett és az akkori igazgató, Hevesi Sándor (1873-1939) úgy döntött, hogy másodszerposztásban átosztja Ódry szerepét a színház akkortájt feltűnt ifjú színészére. A beugrás sikeresen megtörtént, úgy tűnt, zavartalanul folytatódhat tovább a széria. Az ifjú színészpálánta a sikerén felbuzdulva be is állított az igazgatóhoz és gázsiemelést kért, mintegy arra hivatkozva, hogy a siker alapján neki is jár annyi, mint Ódrynak. Hevesi azonban csak annyit mondott: *“Nézze kérem, nem adhatok magának ugyanannyit mint Ódrynak, mert maga rendes koreográfia szerint bejön bal egyből, átmegy a színen, és kimegy jobb kettőn. Ódry ehhez képest kilép a paplaktól, átmegy a kerten és bemegy a templomba.”*¹⁸⁸ Erről szól egy művész színpadi jelenlétének ereje, egyéniségének tehetséges képviselője és a varázs a színpadon.

De térjünk is vissza az alkotási folyamat fokozataihoz. Lecoq pedagógiai módszere szerint, folyamatosan javasolhatunk témákat a képzés és betanítás során, tanácsokat adhatunk és ösztönözhetjük a tanítványokat azzal, hogy bizonyos korlátokat szabunk, de az ő jelentős figyelmük és érdeklődésük nélkül mi sem tudunk igazán elmélyülni. A tanítványokkal való viszonyunk gyakran ellentmondásossá válhat. Egyrészt meg kell hallanunk, amit mondanak, anélkül, hogy túlságosan hallgatnánk rájuk. Másrészt szembe is kell tudni szállni velük, hogy megismerhessék és felfedezhessék a költészet színes dimenzióit és a benne rejlő lehetőségeket. Amikor a tanítványok híján vannak a képzelőerőnek, akkor a szépség fantasztikus vízióival, a szépség örületével köteleességünk inspirálni őket. A dolgok mélységének feltárása mutatja meg valójában, hogy minden mindennel összefügg.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Barba - Savarese i.m. 22. és 244.

¹⁸⁸ Darvas Iván: *Lábjegyzetek*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2001. 101.

¹⁸⁹ Lecoq i.m. 28.

*“Egyetlen vízcseppben töltöd az életed, és mégis bejárod az egész világot.”*¹⁹⁰

Darab készítés kapcsán eltérő kiindulási pontot jelenthet azonban, ha inkább táncos alapokkal rendelkező alanyom és szereplőm van. Ekkor ugyanis a jellemábrázolás és a színészi paletta hogyanjainak titkait kell feltárnom előtte. Az ilyen jellegű partner sok esetben a mozdulatokat már csak precízen végrehajtja, de zsigerileg nem éli meg, nem folytatja és futtatja át szervezetén az egész gondolatmenetet, az elvárt érzelmi állapotokat, ezáltal pedig nem teszi jelenidejűvé és lelkieg átélhetővé a mozdulatok sokaságát. Ez a probléma folyamatos önreflexiót és vizsgálatot követel tőlem is, például mikor milyen attitűddel kell létezni az adott helyzetben, milyen hasznos instrukcióval tudom rávezetni a táncost színészi képességeinek rejtőzködő jellemzőire és azok megnyilvánulására. Sok esetben táncszínházban tapasztaltam olyan előadói stílus megkövetelését, amelyet “szenvtelen” viselkedésmódként deklarálnak. Tehát, hogy elegendő a mozdulatot saját, talányos jelentés tartalmán keresztül élni hagyni és nem kell túljátszott, maníros előadásmóddal, pseudo-mimikával alátámasztani, amit egyébként a mozdulat önnön jelentésében amúgy is tartalmaz és már eleve magában hordoz. Erre vonatkozó izgalmas elképzeléseket érzékelttem *Jacques Copeau* (francia színházi rendező 1879-1949) és *Étienne Decroux* (francia színész, 1898-1991) által kidolgozott műfaj, a “Dramatikus megújulás” ideáját szem előtt tartó elméletében. A test tudatos használata és a játékkedv fenntartása mellett Copeau nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy a színészek képesek legyenek megteremteni önmagukban a semleges színészi állapotot, mint a játék kiindulópontját. A semlegesség hasznos és praktikus fogalom a színész számára, ám meglehetősen problematikus annak pontos, fogalmi megragadása.¹⁹¹ Általános vélemény az is - és magam is sok esetben tapasztalom és találkozom vele, mint szembeötlő probléma -, hogy a táncos vagy túl kevés mimikával van jelen, mert hiszi, hogy a mozdulat végrehajtása elegendő kifejezéssel bír és már nem szükséges sűríteni a gesztusokat, vagy a színész eltúlozza táncosi megnyilvánulásait és eggyel több gesztussal él, mint amennyit testének a gondolat által generált mozdulatképlete amúgy is kifejezne. Az úgynevezett cselekményes balettet már az első nagy korszakában is többen olyan kritikával illették, amely felrótta neki a gesztusklisék általi szerep-megjelenítést, és megkérdőjelezte az

¹⁹⁰ u.o.

¹⁹¹ Decroux a Vieux Colombier-ben Copeau tanítványaként annak a képzésnek volt résztvevője, amely a test kifejező képességének fejlesztését helyezte a középpontba. Ezt a célt a szöveg nélkül végzett gyakorlatok szolgálták a legjobban, amely nem más, mint a “szöveg ideiglenes kivonása”. Az így megvalósult képzés lényege az, hogy a színész a tudatos testhasználattal mint eszközzel képes legyen megformálni a drámai szerepeket - hogy hangja és teste ne mondjon ellent egymásnak. Lásd Rosner i.m. 143.

elvont, tiszta táncmozdulatokhoz való viszonyát. Heinrich von Kleist (német drámaíró, lírikus és publicista, 1777-1811) szerint a szerepkényszer a mozgó testhez kívülről hozzárendelt szubjektivitás, és többnyire mesterkélt affektált színben tűnik fel, mert nem adekvát a színpadon követhető gesztusrendszer a test természetes mozgásával. Kleist ezzel kapcsolatos írásaiban azt fejtegeti, hogy az ember saját, a táncban prosperáló, természet nyújtotta szépséget pusztítja el azzal, hogy ráerőlteti önmagára a szerepreflexiót, és ezzel elkerülhetetlenül verbalizálja, leíró jellegű narrációval magyarázza saját mozgását.¹⁹² Ennek kettőssége éppen az *Omnia Tempus Habent* próbafolyamata alatt is egyértelműen megjelent. A résztvevők vegyes táncos és/vagy színészi előképzettséggel rendelkezve indultak neki a munkának. Akkor vált nyilvánvalóvá, hogy ki honnan fogalmaz, amikor a Prédikátorok könyve tanait elemeztük, és próbáltunk mozgás etűdöket találni a huszonkét tétel tartalmára, és azok fogalmi rendszerére vonatkoztatni az olykor illusztratív, máskor elvontabb mozdulatokat.

Az alkotás kapcsán elsősorban a Prédikátorok könyve 3. fejezetében olvasható huszonkét tételmondat első nyolc sorával foglalkoztunk.

1. Mindennek megszabott ideje van, megvan az ideje minden dolognak az ég alatt.
2. Megvan az ideje a **születésnek**, és megvan az ideje a **meghalásnak**. Megvan az ideje az **ültetésnek**, és megvan az ideje az **ültetvény kitépésének**.
3. Megvan az ideje az **ölésnek**, és megvan az ideje a **gyógyításnak**. Megvan az ideje a **rombolásnak**, és megvan az ideje az **építésnek**.
4. Megvan az ideje a **sírásnak**, és megvan az ideje a **nevetésnek**. Megvan az ideje a **gyásznak**, és megvan az ideje a **táncnak**.
5. Megvan az ideje a **kövek szétszórásának**, és megvan az ideje a **kövek összerakásának**. Megvan az ideje az **ölelésnek**, és megvan az ideje az **öleléstől való tartózkodásnak**.
6. Megvan az ideje a **megkeresésnek**, és megvan az ideje az **elvesztésnek**. Megvan az ideje a **megőrzésnek**, és megvan az ideje az **eldobásnak**.
7. Megvan az ideje az **eltépésnek**, és megvan az ideje a **megvarrásnak**. Megvan az ideje

¹⁹² Lőrinc i.m. 65.

a **hallgatásnak**, és megvan az ideje a **beszédnek**.

8. Megvan az ideje a **szeretetnek**, és megvan az ideje a **gyűlöletnek**. Megvan az ideje a **háborúnak**, és megvan az ideje a **békének**.¹⁹³

Az Ótestamentumból kiemelt részlet gondolati magvát figyelembe véve úgy éreztem, az első harmadban fellelhető érzelmi állapotok, tettek, akciók és cselekedetek fogalmazhatóak meg kizárólag mozdulatokban úgy, hogy kerüljem a didaktikusságot és ne az illusztráció, hanem inkább az absztrakció irányába vezessem a szálakat. Hogy ne egy történetmesélés és egy ómenszerű jövőmondás szerkezete, a mozdulatok kántálása kerekedjen ki a próféciából, hanem egy átvitt értelmű, örök- és általános érvényű alkotás születhessen meg belőle.¹⁹⁴

A próbafolyamat megkezdése előtt már biztos voltam az élőzene és a látványvilághoz tartozó három babzsák és tizennégy darab bordó metronóm jelképrendszert képező használatában.¹⁹⁵ Ezek mint a készülő darab szignifikáns eszközei és kellékei már használhatóak voltak megérkezésem napjától. Azt reméltem, hogy a hallgatók, akár a gyerekek a játszóterén, bátran, kreatív nyitottsággal és kíváncsisággal alkalmazzák majd különböző improvizációk közben ezeket a bekészített elemeket - azonban ők nehezen tudták megérteni, hogy egy tárgy önmaga funkcióján túli, többértelmű jelentéssel is bírhat, és hogy a színpadon egy kellék, saját használati rendeltetésén túl, egyéb eltérő, tág értelmű asszociációs helyzeteket is megengedhet és érvényesen generálni képes. Például egy fehér babzsák azon kívül, hogy látszólag csak egy babzsák, színpadi használatában már jelenthet otthont, a kényelem, védelem, biztonság jelképeként. Belesüppedve, akár az elvonulás, elrejtőzés szándékát, az egyedüllétre való vágyódást, a magányt, de a tudatosan irányított, a mozdulat diktálta vezetéssel kifejezheti egy súlyos kő cipelését, a terhek nehéz hurcolását/vonszolását, vagy szélsőségesebben egy madár tojását, fészket és a kiköltés elképzelt stációit is. Ez az egy darab babzsák utalhat akár egy óriás hógolyóra is adott

¹⁹³ *Prédikátor könyve 3. rész, Biblia.* (ford. Károli Gáspár). (<http://biblia.biblia.hu/read.php?t=1&b=21&c=3&v=1&vs=1.5>) Utolsó letöltés 2024.01.30. Továbbá: <http://mek.oszk.hu/00100/00161/html/o/pred/chap003.html> (Utolsó letöltés 2024.01.30.), <http://www.karolibiblia.hu/biblia/predikator-konyve/> (Utolsó letöltés 2024.01.30.) és http://www.immanuel.hu/biblia/biblia.php?konyv=21&fejezet=3&o1=2&o2=3&o3=4&k%C3%B6nyv=Pr%C3%A9dik%C3%A1tor_k%C3%B6nyve (Utolsó letöltés 2024.01.30.)

¹⁹⁴ Beszélgetés Franco Piotti professzorral. *Bibliakultura.blog.hu*, 2020. április 19. (https://bibliakultura.blog.hu/2020/04/19/a_predikator_konyve_a_pesszimizmus_es_az_eletorom_hataran) Utolsó letöltés: 2024.01.30.

¹⁹⁵ A tizennégy metronóm mind egy-egy entitást jelképezett, formáját tekintve a vízióm szerint a szereplők szívét hivatott szimbolizálni. Mondanivalójában pedig a szívdobogásuk ritmusát szándékozott jelenteni.

szituációba helyezve és a helyzetnek megfelelő kontextusba ágyazva. Megannyi absztrakt értelmezését kerestük a használati tárgyainak. Folyamatosan ösztönöztem a szereplőket arra, hogy merjenek elvonatkoztatni és megtalálni egy-egy tárgy, kellék, kiegészítő elem, vagy érzelmi gesztus többértű szimbolikáját és szürreális jelentését. A próbafolyamat közepén csillant meg bennük, hogyan is alkalmazható egy-egy tárgy animációként, vagy akár egy állapot kifejezéseként, milyen szolgálatot tehet a jelenléte és egészítheti ki a nonverbális mondanivalót. Idővel egyre bátrabban fantáziáltak és izgalmas stilizált megoldásokkal járultak a darab összeállításának megsegítéséhez, rákaptak erre a talányos ízre. A próbafolyamat felétől a díszletbe két pár tornagyűrű is bekerült a plafonról lelógatva, valamint egy nagyobb méretű asztal, amelybe üreget vágattam, Később ez utóbbit rengeteg módon, egyszer ajtóként, ablakként vagy képkeretként, menekülési útvonalként, kitörési lehetőségként vagy sírhelyként, koporsóként is alkalmaztuk.

5.3. *Omnia Tempus Habent* című alkotás próbafolyamata

Verscióba, a helyszínre való megérkezésem első napjától, elkezdtem a szöveg, a *Prédikátorok* könyve mondatainak értelmezésével, jelentésével és elemzésével foglalkozni a hallgatókkal. Az addig idegen fiatal egyetemi hallgatók megismerése részemről a következő lépéssel indult. A fenti idézetben vastagon szedett szavakat papírfecnikre írtam, majd mindenkitől egyesével azt kértem, válasszon ki egy-egy ilyen fecnit. Tizennégy szereplő volt, huszonnyolc fecni született, huszonnyolc szóval. Két körben zajlott az improvizáció. Felajánlottam, hogy használhatják a darabhoz kitalált, már elérhető kellékeket és dolgozhatnak párban, csoportban. Senki nem használt az improvizációjához kelléket, senki nem dolgozott se párban, se csoportban. Szólókban fogalmazták meg azt, amit éppen, adott pillanatban, adott rendszerükben és aznap állapotukban a kapott szó kihozott belőlük. Érdekes volt ezt látni, hiszen ők már három éve alkottak szoros közösséget, ezért akár egymásba is kapaszkodhattak volna, egymásból merítve is bemutatkozhattak volna és mutathatták volna meg képességeik legjavát. Később látványosabban és szélsőségesebb mértékben is kiderült, hogy a közösség helyett mások az elsődleges mozgatórugóik: előtérbe helyezni az "én"-t, a személyes érdekeket, érdeklődési köröket, feszegetni a test fiatalos esztétikumán belüli fizikai határokat, azok végtelennek tűnő képességeit - mindez furcsán, számomra kissé visszásnak ható önámító öntetszeglésben és nárcisztikus magatartásformában artikulálódott. Eltérő kultúrák és eltérő társadalmi csoportok, szociális

értelemben magasan, elit módra kvalifikált helyzetek, luxus környezetből való származás, és eltérő nemzeti edukációs normák rendszere lehetett ennek a viselkedési stílusnak az oka, eredője.

A kezdeti impressziók alapján nagyjából érzékelhetővé vált a mozgáskvalitásuk, és az is, milyen mértékben képesek adott kontextusból kilépni és bátrabban asszociálni a leírt szó tartalmára. Vajon egyből illusztrálja-e a papírlapról olvasott cselekvést, vagy be mer nézni a jelentés mögé is, és mindabból, amit eddigi élete során megtapasztalt, amit belülről fakadóan sejt, érez, lát, mit tud eszköztelenül, a saját testének lehetőségeivel és mozgás kultúrájának tárházával kifejezésre juttatni. Az első két nap felmértem, hogy ki az, aki eleve enged a szabad képzettársításnak, és kinek kell segítség, hogy ne direkt módon gondolkozzon, és ne leíró jelleggel fogalmazzon. Vagy amit hirtelen, ösztönből kitalált, merje tét nélkül megmutatni, és ha érvényessé, érdekessé, felhasználhatóvá válik, rögzíteni, és a későbbi beépítés reményében elraktározni. Emellett megengedni önmagának a kísérletezés szabadságát, az ad hoc és spontán módon elindított és vezetett mozdulatokból áradó felismerés örömet, és az újdonságra való rácsodálkozás extázisát. A kontroll alatt lévő állapot és a kontrollvesztettség közti hezitálás és balanszálás játékosságát. A kutatás folyamata a napról napra bővülő tudással egyre izgalmasabbá vált.

Tudás és ösztön, fegyelem és szabadság. Leszögezhetjük, hogy minden egyes mozdulatunk rögtönzött. Akár szigorúan megszabott formai keretek között jön létre, vagy teljes szabadságban gyökerezik, a kettő között pedig számtalan variációs fokozattal rendelkezik. Annak függvényében, hogy milyen közbülső hatások idézhetik elő, elsődleges rezdüléseink eleinte primer mozdulatokban, majd bonyolultabb mozgáselemek koszorújában és izgalmas motívumrendszerekben fejeződhetnek ki. A többféle irányból kapott ingerek befolyásolhatják ezek megszületését, akár zenei inspiráció, koncepcionálisan átgondolt verbális útmutatás, a tér, kellék, jelmez vagy a partner kínálta impulzus révén.¹⁹⁶

A táncalkotó nézi, ahogy táncosa megmozdul, és ha úgy találja, hogy az adott mozdulat elnyerte tetszését, akkor úgy próbálja rögzíteni, hogy megismétli vagy megismételteti vele azt, végül pedig beilleszti az addig elkészült mozdulatok sorába. Egyes esetekben az

¹⁹⁶ “Az igazi alkotás gyökere improvizatív: nem ismételi egy ütemet, egy mintázatot, hanem a vitális-emberi valóságot alkotó ritmus születéséről tanúskodik.” (Dr. Vermes Katalin filozófus, mozgás-és táncterapeuta) Lásd Vermes Katalin: *A test éthosza*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2006. 166.

improvizációnak szigorú tartalmi és formai keretek között kell megvalósulnia. Ezekben az esetekben a rögtönző nem térhet el megszabott stiláris keretrendszerétől. A másik, a szabad és szigorú kereteket nélkülöző rögtönzés viszont már más nehézség elé állítja az egyszerre egy személyben megnyilvánuló alkotót és előadót. Hiába kapott ugyanis felszabadítást bizonyos lényeges formai kötelékek alól, épp ez a végtelen szabadság, a kitágult tér és idő válik a legnagyobb kihívássá és leküzdésre váró elemmé számára. Nem minden pillanatban képes figyelmét azokra az elsődleges rezdülésekre összpontosítani és reagálni, megfelelő energiákkal megtölteni az adott momentumot. Legtöbbször bevált sémákat vesz elő, ismételi, vagy egyszerűen unalmassá válik, mert csökken a belső koncentrációs képessége és az energiaszintje.¹⁹⁷ Emlékszem, a korábban már említett Nigel Charnock-féle *Revolution* próbafolyamatában voltak olyan pillanatok, amikor hasonló élményeket éltem át. Például amikor Nigel különböző zenéket hozott és játszott be, mint *Johann Strauss* (1825-1899): *Kék Duna keringője*, vagy *Marilyn Manson* (született Brian Hugh Warner, 1969): *Sweet Dreams* című száma. És erre improvizáltatott minket, de semmi más fogódzót, egyéb követhető témát, fogalmat, gondolatot, érzetet nem adott hozzá. Így én teljesen elveszve éreztem magam és sokszor csak álltam, és vártam valahonnan valami minimális kapaszkodót, egy megszállt ihletet vagy a nem létező “felmentő sereget”.

“*Nem keresek, találok.*” - említette Picasso. Kijelentését Maurice Béjart¹⁹⁸ is előszeretettel idézte később, ugyanakkor hozzátette, hogy ennek az ellentéte is éppoly igaz lehet, hiszen a keresés már önmagában cél, és szinte mindegy, hogy mit találunk, vagy hogy valójában megtaláljuk-e azt, amit kerestünk. Inkább ez egy permanensen fennálló, körkörös folyamat: keresek, találok, úgy veszem észre, hogy megint keresnem kell, ergo, megint csak keresek.¹⁹⁹

A Dimitri Academy-n az első pár nap nagyon sok időt azzal töltöttem, hogy csak néztem a hallgatókat. Alaposan szemügyre vettem a reakcióikat, aktivitásukat, passzív mivoltukat, kommunikációjukat vagy háttérbe vonulásukat, a közösségben betöltött pozíciójukat. Nem csak a mozgáskultúrájukat láttam már, hanem a személyiségüket is, a temperamentumukat, viselkedésüket. Azt is észrevettem, hogy a mozgáskultúrájuk gesztusait próbatermi kereteken kívül, a civil tevékenységeik közepette is vizsgálom, ez önmagam irányába is egy érdekes megfigyelést jelentett. Felötlött bennem Pina Bausch tanítása, aki intuíciónak engedve legtöbb táncosát a közös beszélgetések és civil cselekvésük megfigyelése alapján

¹⁹⁷ Lőrinc i.m. 44-45.

¹⁹⁸ Maurice Béjart (1927-2007), francia balettművész, koreográfus, író, rendező, szövegíró.

¹⁹⁹ Lőrinc i.m. 46.

szerződtette társulatába.²⁰⁰ Doris Humphrey 1959-ben kiadott, *A koreografálás művészete* című könyvében a koreográfus predesztinált rátermettségéről ekképpen vall: „...a jövőendő koreográfusnak olyannak [kell lennie], aki az emberek fizikai és érzelmi magatartását éles szemmel figyeli.”²⁰¹ Továbbá Humphrey megemlíti, hogy nem kizárólag az emberekre kell érzékenynek lennie egy koreográfusnak, hanem általában mindenre, alakra, formára, minden egyes megjelenésre kiterjedő tekintettel kell lennie és ne csak érdekelje mindez, de bővölje, varázsolja is el. Képes legyen meglátni az embereket, és egyénenként is mindannyiukat a tömegben. Mindezekből a természet kínálta, soha véget nem érő látványvilágból kell leszűrnie a formákat és a kapcsolódásaikat. Az emberek és az őket körülvevő világ egy előadás mintapéldájaként szolgálhatja a koreográfusi szemet és ihletmerítésének alapjait.²⁰²

Douglas Dunn (1942) amerikai koreográfus is hasonló meglátásokkal jellemzi saját alkotói gyakorlatát: „Amikor elkezdek dolgozni valakivel, azzal kezdem, hogy megfigyelem őt, mint embert, még mielőtt bármi elképzelést kialakítanék a mozgásról.”²⁰³

A harmadik naptól kezdve, a próbaidő rövidejére való tekintettel, elkezdtem összeállítani a darabot. Legelső lépésként egy vázlatot a fejemben, majd kompozíciókban. Minden reggelt bemelegítésképpen azzal kezdtünk, hogy egyvalaki hand drumon játszott, négyen pedig improvizálva mozogtak a térben, a meditatív atmoszférát teremtő hangszer szolgáltatta hangzásvilágra, ritmusra, tempóra, amit annak megszólaltatója, a térben aktuálisan mozgó csoport felé diktált. Ez a helyzet lehetőséget nyújtott nekem, hogy így arra is tudtam figyelni, hogy van-e rezonancia a társaság egyes tagjai között. Érzékelik-e, követik-e egymást vagy figyelmen kívül hagyják a másik zenei iránymutatásait, utasításait, és esetleg van-e valaki, aki egyáltalán nem szolgálja, hanem éppen gátolja az összmunkát. Vagy egyszerűen csak azt véli, hogy szépen mozog, inkább kifelé létezik, mint befelé figyel, magának is, a külvilágnak is csak tetszeleg, de nem hallja meg érzékenyen a közvetlen környezete történéseit. A táncszínpadon ugyan fontos az esztétikum, mégis formai és technikai bravúrok helyett az alkotócsapat közös értelmezését és érdekeit kell szolgálnia minden szereplőnek. Fókuszáltan figyeltem a csoportdinamikát is, ki az, akire a későbbiekben számítani lehet, ki a

²⁰⁰ Lőrinc i.m. 46., 44-es lábjegyzet.

²⁰¹ Humphrey i.m. 11-13.

²⁰² Humphrey i.m. 11-13.

²⁰³ Lőrinc i.m. 44. (Dunn in *The Vision* 179., Pina Bausch is beszélgetés és civil cselekvés megfigyelése alapján döntötte el sok esetben, hogy kit vesz fel együttesébe.)

vezéregyéniség, és ki az, akit húzni kell, ambicionálni, lelkesíteni, bátorítani és fogni a kezét.

A táncos eszköze a test, ez a rendkívül gyakorlati és kézzelfogható kincsesbánya, amely sokkal többet rejt magában, mint a szavak, a zenei hangok vagy a festékek. Kialakult formája van ugyanis és bonyolult szintek rendszeréből áll: végtagokból, idegekből és izmokból, amit áthat a személyiség. Az alkotónak ismernie kell saját és alkotótársai testét. Ha másokra komponál, nagy figyelmet kell szentelnie a csoport tagjai egyéniségének, és rájuk kell kitalálni a darabot. Ki kell dolgozni a figurák közötti kapcsolatokat, vagyis koreográfiai formát adni az egésznek. A táncos és színész között óriási különbség, hogy a táncos megrögzött nonverbális gondolkodó, a színész pedig folyamatosan a miértekre akar választ kapni. Melyik mozdulatot miért kell csinálnia? Gondolataikat különbözőképpen, eltérő intenzitással artikulálják, hétköznapi viselkedésük is más-más energiájú képet vetít és nem biztos, hogy megbízható kulcsot kínál előadói képességeikhez. Ha azonban célzottan, más-más irányú és kiindulópontú feladatokat adunk nekik a kifejező mozgásban, még a látszólag fakó személyiségben is váratlan kincsesbányára bukkanhatunk.²⁰⁴

Eldöntöttem, hogy szerkezetileg és strukturálisan megpróbálok hű maradni a huszonkét mondatos alapvetéshez, és huszonkét jelenetre osztani a saját magam alkotta támpontokat szolgáltató scenáriót is. Tudtam, hogy egyes jelenetek közös, csoportos táncokból kell hogy álljanak, amelyben mindenki egytől egyig részt vesz. Ez a tudatos szerkesztési módszer kettős célt állított elém: egyrészt tudtam, hogy az intézmény megrendelt tőlem egy vizsgadarabot, amelyben minden egyes hallgatónak előnyös, a legpozitívabb és legoptimálisabb oldalát kell előtérbe helyezni, hogy a látottak alapján majd kedvező megítélésben részesülhessenek a vizsgabizottság szemében. A másik törekvés pedig az én alkotói kiteljesedésem, és az önmagam irányába meghatározott koreográfusi minőség elvárása volt, és hogy egy olyan formai, dramaturgiai ívet alakítsak ki, amely önmagában, előadásként is megállná a helyét, és ne pusztán egy iskolai demonstráció, reprezentáció érzetét keltse. Ez az esetben fellépő kétpólusú dilemma úgy gondolom, általános érvényű problémaként merül fel azon alkotók körében, akik művészhallgatókkal dolgoznak, és készítenek számukra vizsgadarabot. A mérlegelésre kényszerítő helyzet okozta bennem is a legtöbb megválaszolatlan kérdésfelvetést ebben a szituációban: vajon kinek-minek kellene megfelelnem? A megrendelő intézménynek, ahol felkértek egy diploma előadás elkészítésére, vagy önmagamnak és a saját alkotói minőségemnek, a bennem felállított

²⁰⁴ Humphrey i.m. 12.

művészi elvárásoknak és mércének?

Úgy gondolom, az azonos töről fakadó téma megtalálásán túl talán itt kapcsolódom és próbálom követni a legpontosabban José Limón művészi és szellemi filozófiáját, vagyis inkább felfedezője és nem feltalálója vagyok bizonyos képleteknek és színpadi megoldásoknak. Szeretem felismerni, hogy egyes, váratlanul kialakult nehézségek és hátráltató tényezők idővel hogyan képesek organikusan átformálni, megváltoztatni az addigiakat, és a készülő folyamat előnyévé csiszolódni. Töreksem eljuttatni a produkciót arra a pontra, amikor a hallgatók egyenként is, de a közösségi összetartozás erejében is megtalálják egyéni kiteljesedésük fontosságát és erejét. Ha stabil magabiztossággal, állhatatosan és megingathatatlan állásponttal viszem végig a darab eszmeiségét, talán ez jó példaként szolgálhat, hogy kövessenek, és hasonló fanatizmussal higgyenek a készülő darab érvényes üzenetében. Ez nem válik axiómává, de minden egyes helyzet az eltérő összetétel és a különböző alaptényezők miatt más és más attitűdöt diktál, ezáltal fenntartja a kísérletezés privilégiumát és az abban való elbarangolás, majd eligazodás lehetőségét. Én ebben hiszek és ebben rejtőzik a "játékszenvedélyem".

A téma, mint a mozgásszínházi, vagy kortárs táncelőadások fő motívumaként szolgáló kiindulópont, jelen esetben ugyan már adott volt a "*Mindennek rendelt, vagyis megszabott ideje van*" credo-jával. Azonban maga a téma megtalálása, főleg megrendelt keretek között meghatároz és korlátoz. Saint-Huber²⁰⁵ szerint minden a témaválasztástól függ és minden egyebet ennek kell alárendelni, egy tánc szekvencia sikerének legfontosabb záloga és legnehezebb menete a jó téma megtalálása. Ahhoz, hogy mindez művészi magaslatokba emelkedjen és minőségi szintet öltjön, újszerűnek és olyan jól kidolgozottnak kell tünnie, hogy egyetlen jelenet se tűnhessen oda nem illőnek. Mindnek a témához kell kapcsolódnia és szorosan kötődnie. Felhívja a figyelmet arra is, hogy véleménye szerint mi a megfelelő és javasolt struktúra a jelenetbeosztások és összeállítások terén. Ha például az egészben a komoly és a groteszk hatás keveredik, akkor két groteszk entrée nem követheti egymást; harmonikusan kell keverni a komollyal, és mindkét tendenciózus elemet egymással variálva vegyíteni, mert a közönség hajlamosabbnak mutatkozik tetszését kinyilvánítani, ha

²⁰⁵ Saint-Huber (?-?). A tánc kutatás eddig semmit nem derített ki az életéről, de egy 1641-es írása - az udvari táncok és a balett e korszakát kutató francia tánc történész, Marie-Francoise Christout szerint - a korabeli szakmai ismeretanyag egyik legvilágosabb kifejtése. Fuchs Livia (szerk.): *Táncpoétikák. Szöveggyűjtemény a Reneszánsztól a Posztmodernig*. Budapest, L'Harmattan, 2008, 31-32. Alapforrás: M.de Saint-Hubert: *La Manière de composer et faire réussir les ballets*. (ford. Andrée Bergens), in: Cohen, Selma Jeanne - Matheson, Katy (szerk.): *Danse as a Theatre Art*. Princeton, Princeton Book Company, 1992. 31-37.

organikus és változatos benyomást kaphat; csodálja az előbbit és kacagja az utóbbit, vagy éppen fordítva.²⁰⁶

Egy egyedi tánc- vagy mozgáskompozíció nagy érdeme és hatása pont a kompozíciós karakterisztikájában és jellegében rejlik. A sajátos összeállítás varázsa, hogy egy-egy mozdulatot hogyan kapcsolok össze és miként kötök össze egymással, egyedileg milyen átmeneteket találok ki egy-egy lépésből a másik megvalósításáig. Maga az átkötés lesz a lényeg: az anyag elhelyezkedése egymás viszonylatában. Ezt ahhoz hasonlítanám, amikor egy vers megírásához a költő egy gondolat megfogalmazásán keresztül keresi a szükséges szavakat, és a jelen érzelmi állapotát tükröző leghitelesebb kifejezéseket próbálja allegóriába illeszteni. Minden szót használtak egyszer már valahol, valamikor biztosan. De abban az összeállításban, abban a költészeti struktúrában és kontextusban, azokkal az egyéni tartalmi gondolatokkal, ahogy ezeket a költő elemelt művészetté próbálja szerkeszteni, és a szavakat önmaguk értelmén túlmutatóan is használni, azt csak ő, saját gondolat menetrendszere alapján, egyedülként képes megvalósítani. Mert személyes minőségével és személyes értelmi-érzelmi szintjével, saját, egyénileg megélt tapasztalataival tölti meg ezeket az új kapcsolódással felfedezett szókapcsolatokat. És ezekben a szókapcsolatokban, a szavak egymáshoz képest viszonyított összeállításában és azok egyöntetű, egységes jelentésében van a titok, a szubjektív gondolkodásmód. Mindezeket szem előtt tartva én is arra törekedtem az *Omnia Tempus Habent* kapcsán, hogy jellegzetes, akkor és ott, azokkal az éppen abban a helyzetben résztvevő emberekkel, megismételhetetlen kategóriájú szubsztancia szülessen. Saját formai világot akartam létrehozni, ami alatt egy egyedileg, csak a szerzőre jellemző stílusjegyek megfogadását és mindezek tetten érésére való nyitott éberségét értem. Az alkotó ne *l'art pour l'art* jelenítse meg a belső érzelmi és gondolati tőkéjének elemeit, hanem a testtel, a mozdulatok erejével olyan gondolatokat és állapotokat legyen képes kifejezni, amelyek átérezhetően hatnak, közös nevezőre helyezik a befogadót, miközben a nézők azonosulása a látottakkal elengedhetetlen velejárójává válik a benyomásnak, az összképnek. Mozdulatot csinálni csak, mert azt egy szép test hajtja végre, úgy, hogy a kivitelezés fázisát nem támasztja alá semmi eredeti gondolat, vagy nincs tartalmi fundamentumra építve a miértje, hamissá, igaztalanná teszi művelőjét, szerzőjét és mindez átejt, becsapja annak célközönségét is. Nem élvezet, hanem üres frázis és felszínes matéria lesz ennek hatása. Ekképpen pedig öncélú formává válik csak.

²⁰⁶ Fuchs: *Táncpoétikák. Szöveggyűjtemény a Reneszánsztól a Posztmodernig.* 31-32.

Életre szóló tanulmányom célja, hogy bizonyos elvek és kritériumok alapján, de új mozdulatokat és újfajta megvalósítási kompozíciókat fedezzek fel. Sok száz táncot készítettek már eltérő stílusban és műfaji megoldásokkal a közismert lépések újrakombinálásával, ám homályosan az is sejthető, hogy ezek közül nem mindegyik vált és válik igazán értékelhető alkotássá, csak az elrendezés szintjén maradnak. A koreográfia egyik híres definíciója: “a lépések minden irányú elrendezése”. A probléma azonban másképp és máshonnan is megközelíthető, a cél nem a lépések elrendezése, hanem megkomponálása. A kulcsot pedig mindehhez maga az élet szolgáltatja.²⁰⁷



37. kép Omnia Tempus Habent című előadás képe

²⁰⁷ Humphrey i.m. 28.



38-39. kép. *Omnia Tempus Habent* - Jelenetképek az előadásból



40. kép. *Omnia Tempus Habent* - Jelenetkép az előadásból

6. Konklúzió, összegzés

“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 folyékonysága mindkettőt megfoghatatlanná teszi” – vallja Merce Cunningham²⁰⁸, aki ezzel a gondolatával világít rá azokra a verbális nehézségekre, hogy milyen körülményesen és igazán csak inkohereus módon lehet a táncot elemezni, értelmezni, szavakba önteni és a tánc kínálta érzeteket megfogalmazni.²⁰⁹ Nem igazán létezik egzakt fogalomtár és érzékletes terminológiai minta a mozdulatok, a tánc kifejezésére, mert annyira szubjektív területről beszélünk. Ha léteznek is kodifikált szakkifejezések a klasszikus balett lépésanyagára, maga a folyamat, amely egy-egy mozdulat vagy mozgáskompozíció során végbemegy az előadóban, pontos

²⁰⁸ Lőrinc i.m. 107.

²⁰⁹ Lőrinc i.m. 107.

megfogalmazását nem, legfeljebb körülírását, az élmények, a táncost ért hatások jellemzőinek körülhatárolását lehet csak elvárni.

“A tudományos igényű táncelemzés rendre beleütközik azokba a nehézségekbe, melyek forrása, hogy érzéki jelenségekre nincsenek egzakt, mindenki számára egyformán érvényes jelzőink és határozóink” - □ írja Lőrinc Katalin *A test mint szöveg* című könyvében.²¹⁰

Egy táncos és egy koreográfus is érzéki úton megértheti és önreflektív módon saját maga számára még analizálni is tudhatja a mozdulatait, de azt pontos definíciókkal illetni és érthetően átadni akár egy laikus számára is, lehetetlen küldetésnek tűnhet.

“A tánc, a sejtetés művészete” - □ Fodor Antal tanár úr szavai belém égtek. A darabjaimon keresztül valami ilyesmire törekszem, hogy mindig érzékelhetően átjöjjön, ahogy a nézőt felszabadítom az értő nézés frusztrációja alól. Hogy valamiképpen megkönnyítsem és megsegítsem ennek az útját azzal, hogy a befogadó ne akarja mindenáron érteni a látottakat, csak engedje azt hatni önmagára, azt engedje be, amit éppen a tekintetével vagy az érzékszerveivel követni szeretne. Hogy egy táncelőadás milyen mértékben rugaszkodik el a valóságtól és mennyire mimetikus vagy mennyire elvont, egyfelől az alkotói szándék, másfelől a befogadói készség kérdése. Doris Humphrey írta: *“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.”*²¹¹

A művészet gyakran többet rejt magában, mint ami benne éppen tetten érhető és felismerhető. Ezért is lehetséges, hogy az alkotói tevékenység egyik legfőbb hajtóereje egy művészeti produktum létrehozására: a kíváncsiság, (amellett persze, hogy az ember élvezi és örömet is leli abban, amit tesz) amellyel az alkotási folyamaton és a produkció megvalósulásán keresztül, a személyes problémáinkra feltett kérdésekre megpróbáljuk megtalálni az általánosan érvényesíthető és értelmezhető válaszokat. Ha felismerjük és megtaláljuk a megfogalmazandó probléma gyökerét, azzal szinte rá is találunk a mű témájára.

Bonyolult mentális és pszichikai rendszerek, reakciók írhatók fel az aktuális alkotási folyamatokat megfigyelve, mely rendszerek mindenkor legalapvetőbb lépése a belső indíttatás és a nyughatatlan közlésvágy. A belső, gondolati szinten fellépő közlendő maga a tartalom, mely a megfelelő eszközökkel formává válik, és az alkotási folyamat és megoldási képletek felmutatása révén művészeti alkotássá manifesztálódik.

²¹⁰ Lőrinc i.m. 109.

²¹¹ Lőrinc i.m. 21-22.

7. Bibliográfia / forrásanyag

OSZMI Táncarchívum - Könyvarchívum - Videótár-nemzetközi és magyar folyóiratok - Magyar Táncművészeti Egyetem könyvtára.

Alles Tanzt Kosmos Wiener Tanzmoderne, von Amort, Andrea Theater Museum Hatje Cantz 2019.

Balázs Katalin - Detre Katalin - Gellér Katalin - Lóska Lajos - Mizerák Katalin - Parti Szilvia - Sisa József - Vincze Gabriella (szerk.): *Ars Hungarica 2014. 1. XL. évf.*

Mozdulatművészet, az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet folyóirata.

Balázs Béla: *Művészetfilozófiai töredékek - Mozdulatművészet*. (Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből), Budapest, Magvető, 1993. Összeállította: Lenkei Júlia

Barba, Eugenio - Savarese, Nicola: *A színész titkos művészete, színházantropológiai szótár* Károli Gáspár Református Egyetem L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2020.

Bálint Lajos: *Színészek, táncosok, artisták*, Gondolat, Budapest, 1979.

Beke László: Az emberi test és a médiumok-képzőművészet és színház között. In: (szerk.): Bóna László - Horváth Tibor: *Másvilág*, Budapest, Bölcsészindex, 1985.

Beke László - Németh András - Vincze Gabriella. (szerk.) *Mozdulat-magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében*, Budapest, Gondolat Kiadó, 2013.

Bisztray György: *Dienes Valéria a táncról*. Kultúra és Közösség, 1981/4.

Brandstetter, Gabriele - Klein, Gabriele: *Dance and Theory*. Transcript Verlag, 2014.

Bresson, Robert: *Feljegyzések a filmművészetről*. (ford. Sujtó László), Budapest, Osiris Kiadó, 1998.

Brinkmann, Stephan: *Bewegung erinnern Gedächtnisformen im Tanz*. Tanzscripte, 2012.
<https://doi.org/10.1515/transcript.9783839422144>

Burt, Ramsay: *Alien Bodies - Representations of Modernity „Race” and Nation in Early Modern Dance*. London, Routledge, 2002. (Ebook kiadás)
<https://doi.org/10.4324/9780203006238>

Csehov, Anton: *Négy színmű* Európa Könyvkiadó Budapest, 1983.

Csehov, Mihail: *A színészhez. A színjátszás technikájáról*. (ford. Honti Katalin), Budapest, Polgár Kiadó, 1997.

Darvas Iván: *Lábjegyzetek*. Európa Könyvkiadó Budapest, 2001.

- Dr. Dienes Gedeon: *A mozdulatművészet története*. Mozdulatművészeti sorozat, Budapest, Orkesztika Alapítvány, 2005.
- Dienes Valéria: *Művészet és testedzés*. Magyar iparművészet, 1915/5.
- Dienes Valéria: *Orkesztika - Mozdulatrendszer*, Budapest, Planétás, 1996.
- Eck Júlia - Kaposi József - Trencsényi László (szerk.): *DRÁMA-PEDAGÓGIA-SZÍNHÁZ-NEVELÉS - Szöveggyűjtemény középfeladókknak*. Budapest, Oktatókutató és Fejlesztő Intézet, 2016.
- Fenyves Márk - Pálosi István: *Remembering - Isadora Duncan-émlékkönyv*. Budapest, Orkesztika Alapítvány, 2002.
- Dr. Fodor Antal: *A koreográfia művészetének elmélete és gyakorlata*. Győr, Magyar Kultúra Kiadó Kft., 2018.
- Franco, Susanne: *Dance Discourses. Keywords in Dance Research*. Marina Nordera, Routledge, 2016. <https://doi.org/10.4324/9781315539171>
- Fuchs Livia: *Az új tánc nemzedéke. Fordulatok*. Budapest, Hungarian Theaters, Fővárosi Önkormányzat Színházi Alap - Művelődési és Köznevelési Minisztérium Színházi Főosztálya - Budapest Film - Jászberényi Tanítóképző Főiskola, 1992.
- Fuchs Livia (szerk.): *Fejezetek a modern tánc történetéből*. Tanfolyami segédanyag. Budapest, Magyar Művelődési Intézet, 1995.
- Fuchs Livia (szerk.): *Isadora Duncan: Életem*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2009.
- Fuchs Livia (szerk.) - Lábán Rudolf: *Táncnak szentelt élet - Visszaemlékezések*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2009.
- Fuchs Livia (szerk.): *Ötven kortárs koreográfus*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2009. / Bausch, Pina 43-49.
- Fuchs Livia: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2007.
- Fuchs Livia (szerk.): *Táncpoétikák. Szöveggyűjtemény a reneszánsztól a posztmodernig*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2008
- Fügedi János (szerk.): *Lábán Rudolf: Koreográfia*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2008.
- Giersdorf, Jens Richard (szerk.): *The Body of the People East German Dance since 1945*. University of Wisconsin Press, 1975.
- Hegedüs Géza - Kónya Judit: *Kecskeének, azaz két és fél évezred drámatörténete*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1969.
- Humphrey, Doris: *A koreografálás művészete*. (ford. Urbán Mária), Budapest, Planétás Kiadó, 2000.

- Jákfalvi Magdolna: *Avantgárd - színház - politika*. Budapest, Balassi Kiadó, 2006.
- Kaán Zsuzsa: *Egyetemes Tánc történet I. A táncművészet története az őskortól a XIX. század végéig*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1990.
- Kertész André - Vincze Gabriella (szerk.): *A magyar életreform mozgalmaktól a Szentpál iskoláig*. Magyar Mozdulatművészet Artmagazin 2014/5.
- Körtvélyes Géza: *Művészet, Tánc, Táncművészet*. Budapest, Planétás Kiadó, 1999.
- Lakos Anna - Nánay István. (szerk.): *Bausch*. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2000.
- Lecoq, Jacques: *A költői test, egy színházi iskola története és módszere*. (ford. Adamovich Ferenc Tamás - Valcz Péter), Budapest, Magyar Táncművészeti Egyetem, 2021.
- Lenkei Júlia: *A mozdulatművészet Magyarországon - Vázlatos történet*. Theatron füzetek 1. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó és a Veszprémi Egyetem Színháztudományi Tanszéke, 2004.
- Lenkei Júlia (szerk.): *Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, T-Twins Kiadó, 1993.
- Lepecki, André: *A tánc kifulladás. A performance és a mozgás politikája*. Budapest, Kijárat Kiadó 2014.
- Lewis, Daniel: *José Limón tánctechnikája*. (ford. Dr. Dienes Gedeon), Budapest, Planétás Kiadó, 2000. Az eredeti műért lásd: Lewis, Daniel: *The Illustrated Dance Technique of José Limón*. New York, Horizon Book Promotions, 1984.
- Lőrinc Katalin: *A test mint szöveg*. (Studia Theatralica sorozat) Budapest, Országos Széchenyi Könyvtár, 2018.
- Madzsar Józsefné - Jászi Alice: *A női testkultúra új útjai*. Budapest, Medicina Könyvkiadó, 1977.
- Manning, Susan - Ruprecht, Lucia (szerk.): *New German Dance Studies - Tanz und Wissen*. Chicago and Springfield University of Illinois Press Urbana, 2012.
<https://doi.org/10.5406/illinois/9780252036767.001.0001>
- Martin, John: *The Modern Dance*. New York, Dance Horizons, 1972.
- Mazo, Joseph H.: *A modern amerikai tánc története*. (ford.: Imre Ildikó), Budapest, Planétás Kiadói és Kereskedelmi Kft., 1995.
- Mouvement, Rythme, Dance. *ENIGMA Művészetelméleti Folyóirat*, 2013. 20. évf. 76. (Magyar Képzőművészeti Egyetem oktatási segédanyaga.)
- Müller-Schöll, Nikolaus: *Színház magán kívül*. (ford.: Teller Katalin), in: Czirák Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2013. 221-238.

- Németh András: *Életreform - törekvések és táncpedagógiai reformok a 20.század első felében*. Budapest, Mozdulat Gondolat Kiadó, 2013.
- Németh András - Ehrenhard, Skiera (szerk.): *Rejtett történetek az életreform mozgalmak és a művészetek*. Budapest, Műcsarnok, 2018.
- Nietzsche, Friedrich: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. (ford. Kertész Imre), Budapest, Magvető 2007.
- Noverre, Jean Georges: *Levelek a táncról és a balettekről*. (ford. Benedek Marcell), Budapest, Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, 1955.
- Pesovár Ernő: *A magyar tánc történet évszázadai*. Budapest, Hagyományok Háza, 2003.
- Peter für Pina, Ein Buch über die Bühnenbilder von Peter Pabst und die Stücke von Pina Bausch*. Herausgegeben von Tanztheater Wuppertal Pina Bausch GmbH.
- Pintér Márta: *Tánc és lélek Pszicho-filológiai kísérlet az antik görög tánc megélésére*. Budapest, Akadémia Kiadó, 2001.
- P. Müller Péter - Balassa Zsófia - Görcsi Péter - Neichl Nóra (szerk.): *Hiány, csonkít(ás), (ki)húzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon*. Pécs, Kronosz Kiadó, 2014.
- P. Müller Péter: *Test és teatralitás*. Budapest, Balassi Kiadó, 2009.
- Rabinovszky Máriusz: *A tánc. Tanulmány egy újraszülető művészetről*. Budapest, Anonymus Irodalmi és Művészeti Rt., 1946.
- Rosner Krisztina: *A színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális játékai*. Budapest, L'Harmattan, 2012.
- Rubinstein, Sz. L.: *Lét és tudat*. (ford.: Varga Iván), Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1967.
- Schmidt, Jochen: *Pina Bausch - Tanzen gegen die Angst*. München, Econ Ullstein List Verlag, 2002.
- Schmidt, Jochen: *Pina Bausch - Félelmek alagútján át*. (ford. Nagy Borbála), Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2011.
- Szekeres József (szerk.): *Az ismeretlen Sztanyiszlavszkij, Sztanyiszlavszkij hátrahagyott tanulmányaiból*. (ford.: Szekeres Zsuzsa), Budapest, Színháztudományi Intézet, 1960.
- Székely György: *Színházesztétika*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1976.
- Trencsényi Katalin (szerk.): *Bandoneon: Working with Pina Bausch*. London, Oberon Books 2016.
- Van Praagh, Peggy - Brinson, Peter: *A koreográfia művészete*. (ford. Sz. Szántó Judit), *Korszerű Színház*, 1967. 92. szám.
- Vályi Rózsi: *A táncművészet története*. Budapest, Zeneműkiadó, 1969.
- Várszegi Tibor (szerk.): *Fordulatok. Hungarian Theatres*. Budapest, [Kiadó nincs], 1992.

Vermes Katalin: *A test éthosza*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2006.

Vincze Gabriella: Klasszicizáló tendenciák és gótikus reminiszcenciák a magyar mozdulatművészetben. *Ars Hungarica folyóirat*, 2014. 1. IX. évfolyam. (Mozdulatművészet szám.)

Vincze Gabriella: *A magyar mozdulatművészet története és néhány motívumának nemzetközi párhuzama*. PhD disszertáció. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola, 2015.
<https://doi.org/10.15476/elte.2014.051>

Vitányi Iván: *A tánc*. Budapest, Gondolat, 1963.

Walther, Suzanne K. (szerk.): The Dance Theatre of Kurt Jooss. *Choreography and Dance*, 1993. 3. (Online elérhető: <https://archive.org/details/dancetheatreofku0000unse>, Utolsó letöltés: 2025. február 16.)

További forrásanyagok:

OSZMI Táncarchívum - Könyvarchívum - Videótár - Nemzetközi és magyar folyóiratok - Magyar Táncművészeti Egyetem könyvtára.

Churchill, Caryl: Az iglic (ford. Hamvai Kornél), in: Upor László (szerk.): *Holdfény* - Öt mai angol dráma. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1995. 247-302.

Churchill, Caryl: Mocsár. (ford. Nagy István), in: Upor László (szerk.): *Caryl Churchill - Drámák*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2007. 205-258.

Csehov, Anton Pavlovics: *Sirály* (ford. Hágy Gyula), Budapest, Európa Könyvkiadó, 1967.

Csehov, Anton Pavlovics: *Sirály* (ford. Makai Imre), Budapest, Európa Könyvkiadó, 1983.

Donnellan, Declan: *Színész és célpont*. (ford. Koltai M. Gábor), Budapest, Corvina Kiadó Kft., 2021.

Enquist, Per Olov: *Példázatok könyve. Szerelmes regény*. (ford. Kúnos László), Budapest, Magvető Kiadó, 2017.

von Franz, Marie-Lousie: *Álmok*. Budapest, Ursus Libris, 2009.

Gabnai Katalin: Inkubabák. *Critikai Lapok*, 2015/7-8., valamint
(<https://www.criticailapok.hu/2-uncategorised/39621-inkubab%C3%A1k>) Utolsó lekérdezés: 2024.02.18.

Harnoncourt, Nikolaus: Antonio Vivaldi - A harmónia és találékonyság erőpróbája. in: *12 concerto, op. 8. Antonio Vivaldi: Il Cimento Dell' Armonia E Dell' Inventione, 12 concerti OP. 8* (Concentus Musicus Wien) című lemezalbum. (TEL-DEC 6. 35386-00-501) (Kísérőfüzetének teljes szövege.)

Kardos Tibor (szerk.): *Carmina Burana*. (ford.: Garai Gábor, Weöres Sándor, Vas István, Szabó Lőrinc, Jékely Zoltán, Kardos Tibor, Végh György, Csorba Győző, Szedő Dénes, Takáts Gyula), Budapest, Magyar Helikon, 1960.

Péteri Judit (szerk.): *Régi zene. Tanulmányok, cikkek, interjúk*. Budapest, Zeneműkiadó, 1982.

Hoppál Mihály - Jankovics Marcell - Nagy András - Szemadám György: *Jelképtár*. Budapest, Helikon Kiadó, 1990.

Maeterlinck, Maurice: *Pelléas és Mélisande - Válogatott drámák*. (ford. Bárdos Miklós, Lackfi János), Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1999.

Filmek/Linkek:

Hekabé (2015.) https://youtu.be/h_MzvzDZFX8 Utolsó letöltés: 2025.02.16.

Pukedli (2016.) https://youtu.be/n5Lw7eHy_y4 Utolsó letöltés: 2025.02.16.

Hajsza (2017.) <https://youtu.be/Y3u-9WhnOaE> Utolsó letöltés: 2025.02.16.

Carmina Burana (2017-2018.) <https://youtu.be/UEAQbprcNGw> Utolsó letöltés: 2025.02.16.

Prédamadár (Henrik Ibsen: Nóra című művéből 2018.) <https://youtu.be/UK8y8cLIIVM> Utolsó letöltés: 2025.02.16.

Csajka (2018) https://youtu.be/HuEM9_2hFZg Utolsó letöltés: 2025.02.16.

Omnia Tempus Habent (2020.) <https://youtu.be/HDPDxldlgIU> Utolsó letöltés: 2025.02.16.

Hesszelők (2021.) <https://youtu.be/8q0GjzRaih8> Utolsó letöltés: 2025.02.16.

Grane-képzelmek a Peer Gynt nyomán <https://drive.google.com/drive/u/0/home>.
https://drive.google.com/file/d/1Vp3ZXGo9YTyy2Jl-CIhUmwqBuRCcl8_q/view?usp=sharing Utolsó letöltés: 2025.02.16.

A kék madár (2023.) https://youtu.be/Pw1qAk_PHeo Utolsó letöltés: 2025.02.16.

Peeping Tom: Triptych NDT Internationaal Theater Amsterdam; Livestream 2021.04.03. Online

Peeping Tom: *Dido & Aeneas*. Grand Theatre de Genève Livestream 2021.05.03. Online NDT
2 We haven't said enough Livestream The Big Crying from Marco Goecke és IMPASSE from Johan Inger 2021.04.20 és 2021.04.22. Online

Pintér Tibor: *Sonnetto és concerto - A négy évszak olvasata*. Muzsika, 1998/2. szám. 23.
(<https://epa.oszk.hu/00800/00835/00002/1480.html>) Utolsó letöltés: 2024.01.30.

Ismeretlen szerző: *Vivaldi: A négy évszak* (elemzés).

(<https://www.zeneora.hu/cikkek/muelemzesek/vivaldi--a-negy-evszak.html>) Utolsó letöltés: 2024.01.30.

- Beszélgetés Franco Piotti professzorral.* Bibliakultura.blog.hu, 2020. április 19. (https://bibliakultura.blog.hu/2020/04/19/a_predikator_konyve_a_pesszimizmus_es_az_ele_torom_hataran) Utolsó letöltés: 2024.01.30.
- Kutszegi Csaba: A lényeg a tao. *Kútszélistilus.hu*, 2018. február 1. (<https://kutszelistilus.hu/szinhaz/roviden/499-kutszegi-csaba-a-lenyege-a-tao>) Utolsó letöltés: 2024.02.04.
- Kutszegi Csaba: Igazából ki itt a Grane? Beszélgetés Blaskó Borbálával. *Kútszélistilus.hu*, 2021. október 19. (<https://kutszelistilus.hu/szinhaz/interju/851-igazabol-ki-itt-a-grane>) Utolsó letöltés: 2024.02.04.
- Turbuly Lilla: Sötét vidék. *Kútszélistilus.hu*, 2021. július 1. (<https://www.kutszelistilus.hu/szinhaz/kritika/820-turbuly-lilla-sotet-videk>) Utolsó letöltés: 2024.02.04.
- Prédikátor könyve 3. fejezet. Biblia.* (ford. Károli Gáspár) (http://www.immanuel.hu/biblia/biblia.php?konyv=21&fejezet=3&o1=2&o2=3&o3=4&k%C3%B6nyv=_Pr%C3%A9dik%C3%A1tor_k%C3%B6nyve) Utolsó letöltés 2021.05.16.
- Prédikátor könyve 3. fejezet. Biblia.* (ford. Károli Gáspár) (<http://biblia.biblia.hu/read.php?t=1&b=21&c=3&v=1&vs=1.5>) Utolsó letöltés 2021.05.16.
- Prédikátor könyve 3. fejezet. Biblia.* (ford. Károli Gáspár) (<http://mek.oszk.hu/00100/00161/html/o/pred/chap003.html>) Utolsó letöltés 2021.05.16.
- Prédikátor könyve 3. fejezet. Biblia.* (ford. Károli Gáspár) (<http://www.karolibiblia.hu/biblia/predikator-konyve/>) Utolsó letöltés 2021.05.16.
- Artner Sisso: Goda Gábor: „Amikor valami egyértelműen így van, vagy úgy, az nekem gyanús”. *Magyar Narancs*, 2021. november 26. (<https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/goda-gabor-amikor-valami-egyertelmuen-igy-van-vagy-ugy-az-nekem-gyanus-243741>) Utolsó letöltés 2024.02.04.
- Csejk Miklós: *Cédric Klapisch a Tánc az élet című filmjében a balettről és a kortárs táncról filozofál.* Magyar Nemzet, 2023. február 11. (<https://magyarnemzet.hu/kultura/2023/02/cedric-klapisch-a-tanc-az-élet-cimu-filmjeben-a-balettrol-es-a-kortars-tancrol-filozofal>) Utolsó letöltés 2024.01.27.

8. Függelék

Képjegyzék:

1. kép: Klasszikus balerina Dancemelody.com <http://balett.dancemelody.com/> (Utolsó letöltés 2025.02.16.)
2. kép: Klasszikus balerina Wikimedia commons <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:VictoriaMironova-BalletAcademy-9.jpg> (Utolsó letöltés 2025.02.16.)
3. kép: Aradi Mária a Csipkerózsika című balettben, Magyar Állami Operaház https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10156633462698181&id=248415223180&set=a.386893123180&locale=he_IL (Utolsó letöltés: 2025.02.16.)
4. kép: Giselle - A moszkvai Bolsoj Balett előadása <http://m.urania-nf.hu/hu/esemenyek/435/2015/11/01/giselle-a-moszkvai-bolsoj-balett-eloadasa> Utolsó letöltés: 2025.02.16.)
5. kép: Balett alappozíciók Wordpress.com <https://lmendyk13.wordpress.com/2013/12/04/formalized-movementchoreography/> (Utolsó letöltés:2025.02.16.)
6. kép: Grand Jeté ugrás <http://balett.dancemelody.com/> Utolsó letöltés: 2025.02.16.)
7. kép: Az orosz balett forradalma <https://balalajka.cafeblog.hu/2014/06/02/az-orosz-balett-forradalma/> (Utolsó letöltés: 2025.02.16.)
8. kép: Spiccipő felépítésének grafikája Dancestore <https://dancestore.sk/spicky/441-dream-pointe-2007.html> (Utolsó letöltés:2025.02.16.)
9. kép: <https://www.flickr.com/photos/136836889@N04/22181372003/> (Utolsó letöltés: 2025.02.16.)
10. kép: Mary Wigman táncmozdulata <https://dcd.ca/exhibits/encore/jarvis/mentor.html> (Utolsó letöltés: 2025.02.16.)
11. kép: Mary Wigman. Crossett Library flickr-fiók. <https://www.flickr.com/photos/crossettlibrary/5012050002> (Utolsó letöltés: 2025. február 16.)
12. kép: Mary Wigman NYC Dance Stuff <https://nycdancestuff.wordpress.com/2016/05/24/mary-wigman-the-beginning-of-german-expressionism-movement-in-dance/> (Utolsó letöltés:2025.02.16.)
13. kép: Mary Wigman expresszív mozdulata MutualArt.com <https://www.mutualart.com/Artwork/MARY-WIGMANN--HEXENTANZ/01033D1C7B75ABD7> (Utolsó letöltés: 2025.02.16.)
14. kép: Mary Wigman négy diából álló expresszív mozdulatsorozata <https://bearnstowjournal.org/thomas.htm> (Utolsó letöltés: 2025.02.16.)
15. kép: Mary Wigman <https://www.munich-dance-histories.de/en/people/mary-wigman/> (Utolsó letöltés: 2025.02.16.)

16. kép: Mary Wigman boszorkánytánc részlet <https://www.flickr.com/photos/66451309@N02/>
(Utolsó letöltés: 2025.02.16.)
17. kép: Rudolf von Laban betanít, próbát vezet Practice - Theatre
<https://practicetheatre.wordpress.com/2012/01/19/rudolf-von-laban/> (Utolsó letöltés: 2025.02.16.)
18. kép: Folkwang Hochschule Essen - Werden <https://www.kuladig.de/Objektansicht/SWB-203042>
(Utolsó letöltés: 2025.02.16.)
19. kép: A Lábán kinetográfia a Szentpál iskolában <https://core.ac.uk/download/pdf/19563977.pdf>
(Utolsó letöltés 2025.02.16.)
20. kép: A Lábán kinetográfia a Szentpál iskolában <https://core.ac.uk/download/pdf/19563977.pdf>
(Utolsó letöltés 2025.02.16.)
21. kép: Kurt Jooss <https://www.folkwang-uni.de/en/home/dance/izt/history/kurt-jooss> (Utolsó letöltés: 2025.02.16.)
22. kép: Pina Bausch Café Müller című előadás részlet Toute La Culture
<https://toutelaculture.com/cafe-muller1/> (Utolsó letöltés: 2025.02.16.)
23. kép: Pina Bausch Café Müller című előadás részlet
<https://nycdancestuff.wordpress.com/2012/08/25/cafe-muller-by-pina-bausch-with-pina-bausch-performing/> (Utolsó letöltés: 2025.02.16.)
24. kép: Hekabé című előadás részlet Vörösmarty Színház honlap Fotós: Cserta Gábor
<https://www.vorosmartyszinhaz.hu/repertoar/14-hekabe> (Utolsó letöltés: 2025.02.21.)
25. kép: Hajsza című előadásból részlet Vörösmarty Színház. A kép saját tulajdon. Fotós: Cserta Gábor
26. kép: Carmina Burana című előadásból részlet (saját tulajdon, fotós: Jókúti György)
27. kép: Csajka című előadás képe saját tulajdon, Bánhidi Árpád fotója
28. kép: Csajka című előadás képe saját tulajdon, Jókúti György fotója
29. kép: Hesszelők előadás fotója Iglic: Simkó Katalin (fotós: Kincses Gyula) saját tulajdon
30. kép: Hesszelők előadás fotója (fotós: Szedő Iván) saját tulajdon
31. kép: José Limón La Prensa Texas <https://laprensatexas.com/jose-limon/> (Utolsó letöltés: 2025.02.16.)
32. kép: José Limón Repertory Dance Theatre <https://rdtutah.org/role-member/jose-limon/> (Utolsó letöltés: 2025.02.16.)
33. kép: José Limón Advocatemag <https://lakewood.advocatemag.com/jose-limons-storytelling-through-dance/> Utolsó letöltés: 2025.02.16.
34. kép: José Limón <https://nl.pinterest.com/pin/562738915915132636/> Utolsó letöltés: 2025.02.16.
35. kép: Dimitri Jakob Müller https://szinhaz.hu/2016/07/20/elhunyt_dimitri_a_hires_svajci_bohoc
utolsó letöltés: 2025.02.16.
36. kép: Omnia Tempus Habent előadás plakátja <https://www.accademiadimitri.ch/en/produzioni-ba/omnia-tempus-habent> Utolsó letöltés: 2025.02.16.

37. kép: Omnia Tempus Habent című előadás (kép saját tulajdon)
38. kép: Omnia Tempus Habent című előadás (kép saját tulajdon)
39. kép: Omnia Tempus Habent című előadás (kép saját tulajdon)
40. kép: Omnia Tempus Habent című előadás (kép saját tulajdon)