

ANTROPOLÓGIA ÉS TÁNC

Test, tudat, művészet, színház és politika(?) – a test gesztusrendszerei

[DOI 10.35402/kek.2021.1.8](https://doi.org/10.35402/kek.2021.1.8)

Absztrakt

Írásomban kísérletet teszek a tánc antropológiai értelmezésének körvonalazására. Ebben szerepet kap a test- és térértelmezés, nemi dominancia, színház, divat, esztétikai minőség és a fejlődés, mint határátlépés lehetőségeként felvonultatott szempontrendszerek. Test és tér csupaszága ürességként vagy őszinte megnyilvánulásként definiálható? A tánc előadásához kapcsolódó társadalmi-illetve személyes attitűdök, mint a mimetikus-előadói, vagy szociális testnormák limitjének meghatározási módjának kérdéseit, illetve továbbélési lehetőségeit járja körül tanulmányom, különös tekintettel a női test megítélési-társadalmi szerepköreinek változására és szereptudatának stratégiáira.

Abstract

Anthropology and dance – Body, consciousness, art, theater and politics(?) – gesture systems of the body

In my writing, I attempt to outline an anthropological interpretation of dance. In this, the aspects of body and spatial interpretation, gender dominance, theater, fashion, aesthetic quality and development as an opportunity to cross borders are involved. Can the bareness of body and space be defined as emptiness or sincere manifestation? My study revolves around the issues of social and personal attitudes related to dance performance, such as mimetic performers or the way of determining the limits of social body norms, and the possibilities of survival, especially the changes in the female body's judgmental social roles and role strategies.

Tanulmányomat annak a kérdésnek megfogalmazásaként írom, aminek központjában a test mozgásának antropológiai értelmezése áll.¹ Azt

1 Kutatásomat a Debreceni Egyetem Történelmi és Néprajzi doktoriiskolájának Néprajz-Kulturális antropológia programjában folytatom.

gondolom, a test gesztusrendszereinek összefoglalása megteremtheti a hidat a mozgásértelmezések különbözőségeinek megértéséhez és egyúttal tisztázza is ennek szerepét és szerepköreit.

Kutatásom fókuszában elsősorban a mozgás-művészet áll, ennek megismerése során szerzett tapasztalataim azt mutatják, hogy magának a test értelmezésének is számos formája van. Az antropológiai nézőpont is többféle szempontrendszert használ. A testről mint materiális szubjektumról többféle szómaesztétikai megközelítést használnak a kulturális antropológiában. Az amerikai kutatók megközelítésében a test a társadalmi funkciót ellátó kulturális közegben részvevő elem, ehhez képest az európai kutatók megközelítésében lehet a test-lélek-szellem együttműködésében a kultúrában kitűnő egyéniség kifejezőeszköze.² Christoph Wulf a történeti antropológia európai – a testre vonatkozatható – perspektívájában érvényes a testben létező ember megismerésére is. Wulf elsődlegesnek tartja a test antropológiai értelmezésében a diakrón és szinkron mozgáselemek dialektikus vizsgálatát, ami kiemeli a történetiség és a kultúra egyedi karaktereit, megteremtve az antropológia tárgyán belüli diszciplináris és nemzetközi párbeszéd lehetőségét. Másodsorban ebben a sajátos történeti-kulturális antropológiának nevezett metódusban kutatás tárgya lehet a társadalom szociális közegében a test mimetikus gesztusrendszere, amihez társítja a logikát és az érzelmeket.³ Kavacsánszki Mátéval egyetértve, számomra is Christoph Wulf elmélete fedi le legkomplexebb módon a test mozgásának értelmezését.⁴ Korábbi tanulmányaimban Anya Peterson Royce elméletét adaptáltam, arra hivatkozva, hogy maga a tánc esztétikája és annak előadása keresztkulturális szemléletben értelmezhető.⁵ Royce szerint a test és a kreatív intelligencia a társadalomban létrejövő kulturális hatások által új stilisztikai formák megalkotására adnak lehetőséget

2 Lásd Kaepler 2000; Royce 2004; Wulf 2013.

3 Wulf 2013:117.

4 Kavacsánszki 2020:80.

5 Ábrahám 2020:40.

a tánc mint előadóművészet világában.⁶ Talán e kétféle kutatói szemlélet, az étikus és az émikus perspektíva együttesen adja meg a test értelmezésének és mozgásértésének táncantropológiai tézisé? Számomra kutatóként a kultúra és a test és ehhez kapcsolódva a tánc értelmezési lehetőségei és viszonyrendszere igazán érdekes. Ha kettőjük elméletét összehasonlítjuk, világossá válik, hogy Royce tanult balett-táncos volt, mielőtt antropológus lett, Wulf pedig kívülről, tudós szemmel tekint a táncra és úgy elemzi-értelmezi magát a testet. Wulf elméleti kifejtésében hivatkozik Bourdieu, Elias, Foucault, Horkheimer és Adorno testről alkotott elméleteire, amiben a kulcsszavak a szokás, az érzékelés, a tér, a szociális közeg, a nemiség, a gondolkodás és a dialektika. Kifejtésében pedig a test már nem szöveg, hanem a test a társadalom kultúrájának leíró eszközeként definiálható.⁷ Kultúrtörténeti szempontból tehát a táncoló test a társadalomhoz és a színházhoz is hozzátartozik. S ha már ez felmerült: a testkultúra hányféle értelmezése lehet önmagában tánc? A tánc szigorúan csak tánc, vagy mozgás és színház? Milyen jelentéstartalmakat hordoz magán a test? A testre milyen hatást gyakorol a tánc? A tánc által mit közöl a test?

Jelen tanulmányomban ezeket a mimetikus-előadói, vagy szociális testnormákat, a test gesztusrendszereit megjeleníteni törekszem, amik reményeim szerint a test értelmezését és ebből következően a tánc szerepét, előadói attitűdjét tisztázzák. Írásom igyekszik reflektálni a kortárs táncműveletekben definiált test- és térértelmezésekre is, amivel talán érthetővé válik az értelmezések differenciája és megteremtheti az álláspontok közelítésének lehetőségét.

A test antropológiai vizsgálata és a testhasználat a táncban

Az első lényegi pontja tanulmányomnak a test meghatározása, hogy miként lehet legjobban körülírni ezt a fogalmat. A.Gergely András szerint a test olyan biológiai-fizikai dinamikus fogalom, ami a lélek megtestesülése és émikus szemléletben figyeli magát.⁸ Viszont ha ezt egy kicsit konkrétabbá szeretnénk tenni, akkor szerintem antropológiai szempontból a test az a materiális objektum, amely kiterjedésében szimmetrikus, tudata van, érzékelni

és gondolkodni képes. Perpetuum mobile, aminek lelke van, ezáltal individuummá válhat. Ahogyan ezt Hegel fenomenológiája is kimondja, szubjektum nem létezhet objektum nélkül és ez állandó mozgásban van. S ha már mozog, akkor feltételezhetjük, hogy a tánc egy olyan jelenség, ami a testet a mozgása alapján teszi értelmezhetővé. A táncoló testre hatást gyakorol egyrészt a lélek szintjén az érzékfeletti világ – a hit, másrészt a tudat –, a gondolkodás, harmadrészt pedig a vágy – az élmények. Szimbolizál, kommunikál, szimbiózisban van a társadalommal és a társadalomban zajló folyamatokkal egyaránt. Kapcsolatban van a természettel is, hiszen az emberi cselekvéseket az általános természettörvények határozzák meg Kant szerint.⁹ Tehát a test és ezáltal a tánc a társadalom és individuum dialektikus viszonyában (a nemiséggel kiegészülve) kap szerepet. Írásom a nembeliséget, az érzékiség felmutatását a testek viszonyrendszerére vonatkoztatva említi meg.¹⁰ Míg a társadalomban testek rituális viszonyrendszerében erkölcs és etika által fegyelmezett szórakozó-szórakoztató funkciót kap, addig az individuumot önmagában kifejező test gondolkodik, érzéseket közöl és kultúrát közvetítő művészi kifejezőeszközzé válik.¹¹ A társadalom terében valószínűleg meg a szórakozás és a szórakoztatás is. Ám a külső szemlélő bevonása egy fókuszált, kiemelt teret és egy konvencionális határvonal átlépését is jelenti. A test kulturális közegben történő értelmezése és megtestesülése feltételezheti az elhivatottságot, a test mozgását összpontosított kifejező cselekvésé minősítheti.¹² A test reprezentációs lehetőségeit megjelenítő mozgás értelmezése a kortárs művészet színpadterében is figyelmet érdemel. Ez a kortárs táncművelés megfogalmazásában a koreográfusra és az általa kreált kompozícióra, testi megformálására fókuszál. Alapként a táncot tekinti, ami megalkotott koreográfiaként esztétikai köntösben artikulálódó gyakorlat és immanens kritika. Maga a művészi folyamat a kritika módja és tere, ami mint experimentális tér a szocializáció színtere. Nincsenek általánosságban lefektetett szabályok, ugyanakkor elfogadja a dialektika szabályrendszerét szigorúan a gondolkodásra és a mozgásra vonatkoztatva. Ez mindig csak egy bizonyos keretben nyer értelmet – kimondja, hogy az általánosítással elveszteni sajátos jellegét. Gabriele Klein írásában

6 Royce 2004:3.

7 Wulf 2013:175.

8 A.Gergely 2014:15.

9 Kapitány 2007:164.

10 Kürti 2015:212.

11 Csordas 1990:6.

12 Csordas 1990:10.

a tánc episztemológiai mezőjének modernitásbeli kríziseként jellemzi a századforduló kulturális világát, ugyanakkor nem definiálja sem a testet, sem a tánc alapvető motívumai megfeleltetéseit.¹³ Alkotók egyéni megfogalmazásaira hivatkozik, folyamatjellegéről, dramaturgiáról, esztétikáról, kompozíciós struktúráról beszél a táncsal kapcsolatban. Ugyanakkor kimondja, hogy az elmélet és a gyakorlat együttműködése volna továbblépési lehetőség a művészi mozgás továbbviteléhez. Két alapvető elméleti megkülönböztetést említ meg: a szociológia oldaláról Bourdieu praxiselméletét és társadalmi-történeti perspektívában Foucault mezőelméletét. A praxis ebben az értelemben a szubjektivizálás folyamatait leíró materialitások, mint testek felé orientálódó konstruált fogalom. A mező pedig történeti episztemák, diszpozíciók tematizálása, ami mimetikus és performatív művészeti technikák önformáló készlete.¹⁴ Így pedig felvetődik a kérdés, hogy ez a praktizáló matéria – mint test – szociológiai-társadalmi megközelítésben művészi vagy populáris performanszban tudja kifejezni magát? S ha már létezik, mint kifejezési forma, mivé válhat, mit kockáztat? Ki tud-e lépni a létrehozott mezőből, vagy a saját komfortzónájából, és önreflexiót gyakorol? Ez csak egyéni megnyilvánulás, vagy csoportos-szociális élmény? Az anyag-tér viszonyrendszerében mi a szerepe a koreográfusnak és mi a koreográfiának? Ezen a ponton viszont a test és térértelmezés terébe be kell vonjuk a színházat is, mert ott is (Mejerhold naturalista megfogalmazásában) a test mint instrumentum kap szerepet, ami művészi értékkel bír. Peter Brook *Az üres tér* című könyvében ezzel kapcsolatban a következő kérdéseket fogalmazza meg: „Létezik-e más nyelv a szavak nyelvén kívül, amellyel a szerző ugyanolyan pontossággal fejezheti ki a gondolatait? Létezik-e külön nyelve a cselekvésnek, a hangoknak? Vajon elég-e egy hang, egy mozdulat vagy ritmus egy érzés kifejezésére és ez kifejező értékkel bír-e? Van-e ereje és határa?”¹⁵

Láthatóvá vált így a test és a mozgás alapvető definiálására való törekvés, valamint az is, ami mindebből hiányzik. Kutatásom tárgyát képező munkát Szentpál Olga alkotta meg a Klein szerinti „modernitásbeli krízisben” lévő századfordulón. Én nem mondanám, hogy krízis, társadalmi tudatában és eszmei megfogalmazásában valóban

megkülönböztetendő a 60-as évek világától, de egy cseppet sem tekinteném elmaradottnak még a 60-as évekhez képest sem. Éppúgy lehet a századforduló művészetét is performansz-művészetnek nevezni, mint a 60-as éveket, mert a társzművészetek (mint zeneművészet, irodalom, képzőművészet) együttműködése, kortárs mivolta és a változtatás vágya hívja életre. A Szentpál által megfogalmazott mozgásközpontú elemzési rendszerében az a rendkívüli, hogy a test mozgása kerül fókuszpontba, ami a matéria emberre vonatkoztatott fizikai síkján valósul meg. Így a megismeréssel és a gondolkodással kiegészülve tudja meghatározni a test és a tánc konkrét megjelenését, formáját, tulajdonságát, megnyilvánulását és az azt meghatározó belső tartalmát. Ezt azért kell kiemelni, mert definiálja a testet, a tengelyeket, annak mozgásterét és az alapvető mozgásszekvenciákat, amiből felépül a tánc. Ehhez szükséges a test plasztikai, ritmikai és dinamikai mozgásfunkcióit is megállapítani. Igazság szerint már ez is egy nagy lépés lenne a tánc és a test értelmezésében, még ezen is túlmutatva az aktuális tánc-kultúrát (jellegekre bontva) megkülönbözteti benne a szórakozás és a szórakoztatás funkcióit szolgáló, a báli kultúrában és a színpadi táncban megtalálható táncstruktúrákat. Számomra az is egyértelmű, hogy a tér és a térhasználat is különös jelentőséggel bír, és mindaz, ami ebbe a kategóriába bekerülhet, hiszen az értelmezési kontextusban jelentősége van. Egyrészt a táncban megkülönböztethetők a társadalmi viselkedési normák habitusjellegének megnyilatkozásai a táncillem kategóriájában. Másrészt érzékelteti a dominancia-hangsúlyokat is, elsősorban a férfiakat kiemelve. Fontos tartalmat közöl akkor is, ha egynemű testek jelennek meg a térben, legyen az akár férfiak, akár nők csoportja. Megváltozik a tér jelentéstartalma férfi és nő viszonyában mintegy társadalmi nemiséghez és identitáshoz kapcsolódó funkciót betöltve. Valamint megint más tartalom kapcsolódik hozzá, ha a test szórakoztat – és itt lesz igazán hangsúlyos a térhasználatnak, hiszen itt dramaturgiai súlya is lehet. Nem feledve azt a beszéd nélküli cselekvő gesztusrendszert, amit Brook említ, ez ugyanis éppen az ő kísérletei nyomán adott a színészetnek is új irányvonalat – kiegészülve még a test által képezhető hangokkal, fizikai kontaktusokkal és helyzetértelmezési lehetőségekkel a tér domináns pontjainak szcenikai megjelölésével és hangsúlyozásával.

13 Klein 2013:207.

14 Klein 2013:210.

15 Brook 1968:65.

A test gesztusrendszereinek társadalmi-történeti kontextusai, funkcionális elemzése

Test-teszték és a tér társadalmi rész-egész viszonya és társadalmi osztályhoz kapcsolttsági foka határozza meg a kultúra szerepét, változtatja meg gesztusrendszereinek kifejezésértékét és funkcióit.¹⁶ Kultúratörténeti kontextusban a táncnak és így a testnek is a rituális funkciókon kívül szórakozásra és szórakoztatásra alkalmas funkcióit is meg kell említenünk. Történeti, társadalmi és eszmei sajátosságok járulnak hozzá egy-egy újabb testi gesztusrendszer megjelenéséhez illetve térnyeréséhez, sőt ez akár politikai felhangot is képviselhet, amint azt utóbb bizonyítani fogom. A természeti népeknél a termékenységhez, a vadászat rítusához és a természetfeletti világgal való kapcsolatteremtéshez használják a tánc mágiáját.¹⁷ Az ókori társadalmakban a színházhoz és az eredetmítoszokhoz kapcsolódik.¹⁸ Ettől eltér az ókori Kína, hiszen ott az uralkodó szórakoztatását szolgálja a pekingi opera.¹⁹ Pantomimikus megjelenítéseket alkalmaz a japán No színház.²⁰ Strukturáló és mesélő szerepet is játszanak mindazok a mimikai arcjátékok és khironomikus kézjelek, verslábakra megalkotott táncok a görög színházban, amik a tragédiák cselekményének megjelenítését elősegítik, sűrítik és strukturálják az előadást.²¹ A Khorosz szó maga is többértelmű, hiszen jelenti a táncosok 12 tagú csoportját, jelenti a táncot (mint labirintustáncot Platón szerint), az éneket, és jelenti a kultikus tánc helyét is. Ebből alakult ki a pantomimus mintegy új művészeti, szórakoztató stílus az ókori Rómában.²² S ha már szórakoztatás, így szerepet kap az esztétikai minőség. Lukianosz meghatározza a táncos, mint szórakoztató-előadó-performer alapvető kritériumait is. A táncos testileg arányos, ritmikailag pontos, kifejezőképességgel bíró művész, aki tükörképet tud mutatni a közönség számára.²³ Ez megteremti a hétköznapi lélettől való elhatárolódás lehetőségét, átlép egy küszöböt nemcsak az előadó, hanem a néző is. A performansz játéka áthatja a megszokottat és új jelentéssel ruházza

fel nemcsak a testet, de hatást gyakorol az érzékekre is. Az előadó számára a tánc és a zene egyfajta önfeltartás, önképző eszközként lesz deklarálható. Ezzel együtt jelenti a társadalomban olyan csoport létrejöttét is, akik „tiszták” vagy „csatornák” a tánc mint jelenség előadására. A középkori feudális rend és a kereszténység megjelenésével lesz jelentősége a tánc, mint gesztusrendszer különválasztásának, választhatóságának. A nemesség már táncmester által szerkesztett erkölcsi és viselkedési normákat felvonultató társastáncokat jár. A parasztság pedig egyrészt megtartja a korábbi rítustáncait a körtáncokként és a vallás integrált szokáselemeként, másrészt törekszik a nemesség szerkesztett táncainak utánzására.²⁴ A reneszánszban a táncmester mint *maestro di ballo* titulus és mint foglalkozás jelenti a táncszerkesztést, a tanítást és a táncillemet és az ünnepek megszervezését is. A táncmesteri hivatás lesz a garancia arra, hogy a nyugat-európai társadalomban megjelenhessen egy univerzalizált-uniformizált tánc kultúra és a tánc rögzített, koreografált folyamata.²⁵ A barokkban már *balett*oként képeket és asztronómiai bolygómozgást megjelenítő, szórakoztató jellegű képviselő udvari balett.²⁶ Ez fejlődik elsősorban a férfiak technikai készségét megmutatni kívánó kifejezési formává, ami a felfelé törekvést, a dominanciát és elsődlegesen francia mivoltát hangsúlyozza akadémikus baletté.²⁷ A *Danseur Noble* a képzett táncosi rang és előadó kategóriáját jelenti.²⁸ A francia rokokóban a hölgyek megjelenése a technikai kimunkaltság mellett képviseli a színpadi kosztümök és a pantomim reneszánszát.²⁹ A shakespeare-i dramaturgia és a lukianuszi esztétika kiemelése és a technikai készségek fölé helyezése teszik már cselekményes baletté.³⁰ A felvilágosodásban pedig a polgári bálokban jelenhettek meg a frissen kialakuló nemzeti táncok, divattá válásukkal és elterjedésükkel válnak színpadi elemmé.³¹ A nemzeti táncok divatja a polgárság köreiben egyrészt a hatalom politikai nyomásgyakorlása, másrészt a pártállás kialakításának lehetőségét fogalmazta meg.³² Ezzel egyidőben a romantikus balett megjelenésekor

16 Kapitány 1995:619.

17 Vályi 1969:28.

18 Vályi 1969: 45.

19 Vályi 1969:55.

20 Vályi 1969:60.

21 Vályi 1969:67.

22 Vályi 1969:81.

23 Lukianosz 1974:759.

24 Vályi 1969:87.

25 Vályi 1969:103.

26 Vályi 1969:134.

27 Vályi 1969:144.

28 Vályi 1969:379.

29 Vályi 1969:155.

30 Vályi 1969:161.

31 Vályi 1969:182.

32 Kavecsánszki 2015:56.

azonosan domináns szerepe volt még a férfiak és a nők által eltáncolt szerepeknek; ám a romantika művészeti irányzatában az elvagyódás, a szerelem plátói mivolta a nők javára váltja át a balett megjelenítésének főszerepét, stílusát.³³ Ez együtt jár a női test „kegyetlen megkínzásával” is, hiszen a spicctechnika, a maximálisan kiforgatott csípő és a „mesterkelt” hajlékonyság a test tréningezése közben rettenetes fájdalomérzettel jár. Ezt elfedve az előadásmódban a légies, mégis törekeny művi báj lesz idollá, ami a nők szerepét megváltoztatja társadalmi megítélésben. A művészi megfeleltetésként megőrzött felső társadalmi osztály rangjelzői, mint hercegek és hercegnők szerepkörei kiemelt pozícióban mutatkoznak a színpadi térben. Ez részben magyarázható azzal is, hogy a társadalom viszonyában egyre inkább elkülönül az intim- illetve magánszféra, a testeket egymástól elkülönítő tér.³⁴ Lafferton Emese írásában Laqueurre hivatkozva, éppen a 19. századra vonatkoztatva jegyzi meg a nők szerepének „visszaminősüléseként” a női nemiség testiségben megélt korlátozását. A szórakozás mulatsági funkciója külön térbe, az orfeum és a varieté tereibe költözik. A „túlfűtöten erotikus” női démonok a társadalmi erkölcs határain túl foglaltak helyet, ami a nő és nő közötti megítélésbeli különbséget kiszélesítette. A színpadon szereplő nő lett a férfui rajongás tárgya, a feleség pedig a társadalmi erény őrzője, a család összetartó ereje és háztartási alkalmazottja. Miért van éppen a táncokkal kapcsolatban ennek nagy jelentősége? Azért, mert a primabalerinákkal kialakuló „sztárkultusz” és a testiségtől elvagyódó plátói szerelem a táncosnő-előadóművésznő személyében összpontosul. Elég, ha csak Bessenyei György *Eszterházy vígasságokban* megörökített „rögönvölt”, de elhátatlan szerelmére gondolunk Margherite Delphén, Jean-Georges Noverre egyik balettjében feltűnő táncosnővel.³⁵

A színpadi táncművészet kizárólagos szórakoztató jellegének felvállalását, a kabarék és az operettek mímelt valóságait egyértelműen igazolja az egyébként társadalmilag elfojtott, de a szórakozásban megélt, sőt kiélt (!) jellege. Ez fogja leminősíteni a késő romantika táncosnőit a „balettpatkány” jelzővel, vagy épp a „trikómutatványokat bemutató feslett erkölcsű nő” degradáló kategóriájába taszítani, amire éppen a századforduló szellemi, etikai

33 Vályi 1969:203.

34 Lafferton 2004:42.

35 Marguerite Delphine néven is szerepel, lásd <http://eszterhaza.hu/kastely/a-termeszetet-valasztottam-veremul> (a szerk.)

és erkölcsi minőségének deklarálása lesz a válasz. Azért van szükség a tánc elemeinek és magának a táncos kritériumainak meghatározására, mert le kell szögezni a művészet szerepét, ami társadalmi érdekként kerül megfogalmazásra Jászi Oszkár írásában.³⁶ A tánc kulturális jelensége tehát a testtel és társadalommal kapcsolatos orientációk tökéletes tükörképe. A test koronként változó felfogásainak különbözősége generálja a társadalmi megítélést és politikai szerepének kiemelését. Ha a századfordulóra gondolunk, akkor a testkultusz a nyugat-európai német kulturális körben jelentheti egyrészt szufi filozófiára hivatkozó extatikus tánc- és testlélményt,³⁷ másrészt a művészi kifejezés tárgyának individuális megfogalmazását,³⁸ harmadrészt pedig a társadalom táncra keresztül generált és megjelenített politikai nézetkülönbségét és konkrét álláspontját.³⁹ A századforduló Magyarországon a történeti-kulturális feltárás eredményeként ez utóbbi kettőnek van relevanciája, a nők helyzetét is tisztázva társadalmi szinten. Ezt fogalmazta meg Szentpál Olga a társadalomban felmerülő kérdések megválaszolására és saját hivatásának deklarálására. Ez jelenti a test diszciplináris megfeleltetését, a test mozgásjellegeinek meghatározását és a táncművészet egészére kiterjedő, a színpadi tánc és a társastánc karaktereit felvonultató szemléletének bemutatását. E tényezők figyelembevételével a már megemlített táncbeli struktúrák, testi gesztusrendszerek antropológiai vizsgálata más eredményt fog hozni a színpadi tánc interpretációjában, és mást a társastánc és a néptánc közegében is. A színpadi táncban előtérbe kerül a technika, a tudatos mozgás és a kifejezőkészség, ami a nemiséget háttérbe szorítja (hasonlóképpen, mint az egynemű táncokban a domináns szerepkör megjelenésével és irányításával). A társastáncban pedig éppen a nemiség kerül előtérbe, hiszen férfi-nő mint testek kontaktusba kerüléséről van szó, ehhez társul a tánc technikai kivitelezése, az illem és az identitás, ami egy társadalmi esemény keretein belül valósul meg. Míg az önálló performansz önkifejezés, táncszerkesztés, esztétikai minőség és

36 Jászi 1908:209.

37 Lábán Rudolf (1879–1958) mozgásélményre irányuló kísérleteiben. Közli Vojtek 1999:35.

38 A magyar mozdulatművészek testképzésére és megfogalmazott művészi alkotásaira tekintve Szentpál Olga, Madzsar Alice vagy Dienes Valéria és Molnár István munkáira.

39 A polgárság báli táncrendjében a nemzeti táncok mellett a „magyar” táncok megalkotására és nemzeti törekvéseiket megfogalmazva. Közli Szentpál 1954:28.

előadásmód, addig a társastánc a férfi vezető, a nő alkalmazkodó szerepét és ebben a kontextusban az ismerkedés-csalogatás érzelmi viszonyrendszerét vagy párbeszédét emeli ki, ami tovább bővül a technikai készséggel és az előadásmóddal. A színpadi táncban kifejezetten a balettben, vagy a századfordulón kialakuló mozdulatművészetben kevés a fizikai kontaktus, inkább az alkalmazkodás és az előadói megformáltság ismérvei kerülnek előtérbe. A társastánc viszont bővelkedik benne, nem csupán a kezek játsszi érintései, hanem a karok tartása, a partner kerülése, fogásrendje, érintése és ölelése is az eszköztár része. Előadásmód terén jellem meghatározó szerepe a csípőnek van, a karhasználat pedig a test mozgását kiegészítő, ballanszáló és esztétikai kiegészítő elem, ami társadalmi hovatartozást is megjeleníthet. A parasztság közegének táncaiban nem jellemző egyértelműen fenntartott karhasználat, hiszen az csak a felsőbb társadalmi osztály számára engedélyezett a balett táncstruktúrájához tartozó karhasználatában. A test szólamai, a kar és a láb mozgásának összehangolása és egymástól való függetlenítése már a táncos képzettségi kritériumaként határozható meg. A táncoló test a kar kellő és illő használata nélkül esetlennek, a testi gesztusrendszer kifejezéstárában harmonizálatlanok tűnhetnek. Testi gesztusrendszerek viszonyában, testsíkokban és tengelyek tekintetében is eltér a német expresszionista tánc, a magyar mozdulatművészet, meg az amerikai moderntánc stílusa. A moderntánc test- és térhasználat, kontaktusban a talajjal. A solar plexusból irányított mozgás a contraction-release és a fall-recovery technikájával a spirális csavarodás és az ejtés gesztusával. A test fizikalitását és testhelyzeteit a talajjal való érintkezésében prezentálja, azon gördülve mutat meg az előzőekben tárgyalt testi gesztusrendszerekhez képest szögesen más jellegű testfelfogást. A nemiség ezzel kapcsolatban nem lényeges. A test és a testek kontakt-kontextusai játszanak központi szerepet az erő és a lendület által irányítva. Az amerikai moderntánc tekintetében sokkal inkább testi reprezentáció-érzet, mint lelki történést megfogalmazó belső munka. Ezt a lelki történéseket megfogalmazó táncstílust a német expresszionista iskola és a magyar mozdulatművészet alkotó előadói fogalmazzák meg. Ennek bizonyítását abban látom, hogy a német expresszionista iskola és a magyar mozdulatművészet előadói megfogalmazták saját célkitűzéseiket és indíttatásukat, ahol határozott elméleti alapra épült fel a táncos képzési rendszer. Ennek fókuszában, a test-lélek-szellem kifejezésrendszerében a tudatosságot tekintik elsődlegesnek,

ami magában az előadóban születik meg és teszi fókuszálttá a színpad terében. Láthatóvá vált a kultúrtörténeti korszakokra és társadalmi osztályokra nézve állandóan változó és kifejezőértéket felvállaló testi gesztusrendszerek szórakozó és szórakoztató funkciójának sokasága. Ezért igaza lehet André Lepeckinek is a szórakoztató kategóriájú moderntánc stílusával kapcsolatban, hogy csupán ideig-óráig képes a továbbfejlődésre: ha nem újíttja meg magát, előbb-utóbb kifulladás.⁴⁰ Vajon lehet-e kifulladásnak nevezni, vagy inkább nevezzük határátlépésnek vagy újradefiniálásnak?

Az individuum test, nemiség, vagy identitás?

Az individuum meghatározásával kapcsolatban definiálni kell a test attitűdjét társadalmi térben való megjelenésében, testekkel való kapcsolatában, és szerepét tekintve technikailag képzett vagy képzelten minőségében. Már a késő középkorban a nemesség udvari kultúrájának erényként említendő a test képzése és fegyelmezése. S ha már erény a tánc, a táncmesterek állítása szerint, aki táncol „nem szegény, hanem szép”.⁴¹ Az olasz reneszánszban a táncmesteri cím megszületésével pedig a neoplatonista szemlélet értelmében szerkesztett tánc- és illemtan elsősorban a nemesség szolgálatában áll.⁴² Ezáltal nemcsak a társadalmi tagoltság, a viselet, de a tánc tudás is megkülönböztető jelző. A társastáncok sajátja a tánckezdő bók, vagy a csók, ami udvariassági funkciót jelez.⁴³ Így lesz társadalmi esemény maga az udvarlás is egybeforva a táncsal. Az individuum megjelenése és megjeleníthetősége itt még nem a test eszköztárának része, de test és tér viszonyában már alkalmazkodás és szerkesztettség formálja. Az individuum csak az önálló teljesítményt bemutató produkciókban mutatkozik meg, korszak és társadalom vonatkozásában a térben válik megjeleníthetővé. Ennek fejlődéseként lesz meghatározó tényező a társadalmi térben a test etnikai hovatartozása, identitástudat felvállalhatósága, függetlenségének legitimált joga, mint karakter.⁴⁴ A személyiséget alakító és annak kifejezését megmutató terület lesz egyszerre a tánc és a színház, test

40 Lepecki 2014:236.

41 Vályi 1969:103.

42 Vályi 1969:101.

43 Vályi 1969:102.

44 Szentpál 1954:26.

és tér, önmegvalósító performansz és/vagy nemzeti érdek. A férfi testen pusztán a szórakoztató és a dominanciát sugárzó funkció megjelenésével talán nem is olyan látványos ez a folyamat, mint a női testen végbemenő változásokban.⁴⁵ Ez a női test szempontjából társadalmi megítélési vagy elfogadási szabályrendszer, mely szerepkör változási-változtatási stratégiák sokaságát vonultatja fel.⁴⁶ A testképzés és a színpadi tánc az udvari magas kultúra társadalmi és szórakoztatást célzó tevékenységében formálódik önkifejezési formává. A parasztság összetartó közösségi ereje ugyanúgy a tánc és a rendezett táncalkalom, amiként a falu közösségének megmutatkozási szórakozási lehetőségei és társasági eseményei. A legnagyobb szabályozó rendszer a hagyomány és a tradíció, ami ugyanakkor lassan, de mégis konstansan változó akkulturációs folyamatban reformálja magát a táncdivatok részleges, vagy időleges beolvasztásával.⁴⁷ Nem tanult táncosok, de a közösség minden tagjának táncolnia kell, mert a közösséghez tartozás kritériumaként definiált kötelesség. A faluközösség dinamikáját tekintve csak abban az esetben tesz kivételt, ha a közösség valamiért kiutasítja, megbünteti a közösség írott és íratlan szabályait megsértő személyt.⁴⁸ A falu társadalmában a pozíciószerezést kiugró esetekben a táncudás és az ügyesség is generálhatja. Így váltak legendás táncosokká, táncos dinasztiákká a különlegesen jó képességű táncosok, akiknek kedvelt táncai akár önálló táncműsként is fennmaradhattak.⁴⁹ A paraszti táncművészetben is van azonban a fiatal felnőttkort megelőző folyamat, amikor „önmagává kell válnia”: a mímelve ellesett mozdulatokat a jószág őrzése közben, vagy elbújva a pajta mögötti

45 Szentpál írja le a férfi „nem annyira szangvinikus, mint inkább kolerikus” erősen extrovertált vezető szerepét kiemelve. Szentpál 1954:43.

46 Gondolok itt a termékenységgel felruházott rituális szerepkörre, a férfi alá- vagy mellérendelt háztartást vezető szerepkörre – a testi megjeleníthetőség és előrelépés a színpadi tánc terében megvalósuló idol-szerep-stratégia, vagy a női test eredendő sziluettjének elfogadása, érzéseinek és gondolatainak kifejezési tere a művészeti éra keretein belül kerül megfogalmazásra. A szórakoztató „funkció” mint testiség és a „bábúvá” minősülés ennek ellentétéként ugyanúgy megvalósuló megalázó degradáló szerepkör.

47 Kavacsánszki 2015:75.

48 Pesovár 1978:58.

49 Példaként említem Bábó verbukját (Vámosmikola), a Bertóké verbunkot (Szigetköz), Bene Ádám verbunkját (Kiskunhalas) a Sallai verbunkot (Kéménd) és a Porkolábos táncot (Tiszadob). Közli Pesovár 1978:11.

gyakorlásban a falu táncos gesztusnyelvét formálja, alakítja ki a saját tehetségének megmutatására.⁵⁰ Ez az átváltozási folyamat 11-14 éves korra tehető, mielőtt legény- vagy eladó leány-sorba kerülne. Ezt követően egy újabb határvonal vagy beavatási rítus a fiatal felnőtt korba érés és a házassággal átkerülés a felnőtt és ezzel együtt a fiatalok viselkedését ellenőrző státuszba. Közösségen belüli szerepváltozások jelentik a falu közösségének lassan örlő malomhoz hasonlítható zárt, de mégis változó világát. Ez a határvonal, vagy avató rítus a bálozással és a katonasorba kerüléssel is összekapcsolódik. A polgárság és az arisztokrata nemesség fiataljai a tánciskolában a táncmestertől tanulják meg azt az univerzális táncdivatot, ami kulturális értelemben a Habsburg-ház udvarában elfogadott táncrendiséget jelenti. Ennek éppúgy társadalmi életbe való belépési funkciója van, mint a paraszti társadalomban. A bál időszakosan a felvilágosodáshoz köthető és a nemzeti önállóság szimbólumaként, vagy identitásként értelmezhető a társastáncok nemzeti divatja, épp ezért nem kötődik szorosan az individuum megjelenítéséhez.⁵¹ Az uniformizált táncművészetben a magyar identitást kifejező nemzeti táncot mint verbunkos stílust a bál és a színház társadalmi terei együttesen alapozzák meg.⁵² A társasági táncok az alapműveltség részét képezik, a társadalmi eseményen való részvételt és szerepvállalást teszik lehetővé. Az individuum a reformkorban már politikai színezetet kap a „magyar” tánc megalkotásával és társadalmi hatásával, egyértelműen az elhatárolódás és a függetlenség szimbólumaként aposztrofálható. Színészek lesznek az első reformkori táncosok, akik a színházban már balettet tanulva, tanult táncossá válva kreálnak „nemzeti” vagy méginkább „magyar” táncot.⁵³ Ez a férfiaság posztamenseként megnevezhető táncstílus a köznemesi-polgári társadalmi osztály köreiben születik meg és válik divattá, ami a színpad terében is megjelenik.⁵⁴ A Kiegyezés után szüremlik át a köznemességből parasztság körébe avató rítusként és tánckezdő-virtuskodó formulaként.⁵⁵ Összeforr a zeneiséggel is, hiszen előbb volt verbunkos-zene, mint tánc Rózsavölgyi Márk kompozíciójában. Ha individuum és interpretáció oldaláról kellene összehasonlítanom a táncot és

50 Kaposi-Maács 1958:108.

51 Kapitány 2008:385.

52 Szentpál 1954:9.

53 Lásd Szentpál 1954:10; Kaán 1989:33.

54 Szentpál 1954:15.

55 Vályi 1969:189.

a zenét, akkor is felviláglik néhány összefüggés a klasszicizmus-romantika-szecesszió összevetésében. Felhívnam a figyelmet két zenei kifejezés néhány betűnyi eltérésére: a kadenza és a kadencia közti különbségre. Míg a klasszicizmusban használatos kadenza a zárlat előtti, a darab hangnemében történő szabad interpretáció, improvizáció lehetőségét rejti magában, úgy a kadencia jelenti magát a zárlat szigorát. A romantika zenei formájában már nincs ehhez hasonló szabadság, ott az átérzés, az interpretáció képessége és a szolgáló másolás, a zenei darab hangjainak pontos előadói másolása lesz célként meghatározva. A tánc, mint nevelőeszköz és uniformizált társastánckultúra ebben az időszakban mellőzi a szabad improvizációt, ez inkább a néptánc sajátossága. A századfordulón megjelenő szecesszió művészeti irányzatában az önmegvalósításra törekvés és a szabad önkifejezés kvázi mint természeti ornamentumra tekint a testre, ami az interpretáció és improvizáció készségeit helyezi fókuszpontba. A művészet elméleti alapjai a természetes test és a gondolkodás összefüggéseiben lesz vizsgálat tárgya a német idealista filozófia képviselői körében. A zenei struktúra átérzésére és a zenészek számára tartásjavító, ritmikát jobban megértető technika Dalcroze találmányaként sajátos táncstílussá növi ki magát és válik az expresszionista iskola alapjává. Összekapcsolódik ez a természetelvű gondolkodás és a női nevelés társadalmi szinten kiemelt fontosságával.⁵⁶ Ezért lehet a német expresszionista iskola továbbfejlődésének eredményeként legsajátosabb, de már jelenkori kortárs alkotójaként ismert Pina Bausch számára a táncos maga a tudás központja és az alkotás egyszerre önismeret-színház-interpretáció.

A test és a színház

A színház a szórakoztatás funkcióját vállaló, a térben a testet közlésértékkkel felruházó kifejezési forma. Ezért olyan (tudatos határátlépéssel megmutató) tér, ami a társadalom testének kritikai tükörképe. Az üres tér a testet a közlés kifejezésére számtalan lehetőséggel látja el. A testi gesztusnyelv itt kibővül, a mozgás mellett helyet kap a test által képezhető hang, mint ütés, dobbantás, toppantás, taps, vagy éppen fizikai konfliktus a testek interakciójában, amit a csönd és a mozdulatlanság emel ki és tesz jelentéstartóvá. A színész munkája olyan jellemrajz készítése az általa eljátszott figuráról, ami pontosan azt adja vissza, amit a rendező vár tőle.

⁵⁶ Ábrahám 2020:41.

Ez Brook szerint nem a szavak megtanulásával kezdődik, hanem meg kell találni azt a szavak nélküli pantomimikus mozgást, amiből és amire felépíthető maga a karakter, ami beszélni fog. A test és a testértelmezés a színház világában mindig a társadalomban uralkodó elveket tekinti alapvetésnek, amihez – mivel egy kiemelt, piedesztálra állított helyzetről beszélünk – esztétikai minőséget kell képviselnie. A szereplők a megértett cselekmény alapkonfliktusából generálnak olyan gesztusnyelvet, ami ezáltal láthatóvá teszi egyéni küzdelmeiket a társadalom elé tárt térben, mint bevont külső szemlélő előtt.⁵⁷ Ugyanakkor ez egy társadalmi elenpontból eredeztethető. Mégpedig abból, hogy aki „komédiás”, mindig „utilapu” van a lábán, tehát társadalom perfériáján, vagy azon kívül él. A színház és a színházat készítő és megvalósító csepürágók olyan társadalmi csoport, akik meghatározott, vállalt, de mégis íratlan törvények szerint élnek.⁵⁸ A testüket-lelküket, az életüket jelenti a színház. A térben mozgó testek és testkontaktusok minduntalan jelentéstartalommal töltődnek fel, benyomásokra készítve a nézőközönséget. Az a bizonyos „Brecht-i” elidegenítés mint szituáció provokálja a nézőt és készíti a gondolkodásra. Lehet populáris és mindenki számára fogyasztható és egyszerre politikai érdekeket kiszolgáló, de ebben az esetben (Brook megfogalmazásával élve) „halott” színházról beszélünk.⁵⁹ Lehet élcekkkel tarka disszonáns cselekvő és karcosan nyers szubkulturális releváció, ami már sokkal érdekesebb és leginkább az élet, az emberi humánusot kifejező színház, mint a társadalom tükre. Az alkotás folyamatában tehát ha az alkotó egyik kezében kés van, amivel képletesen a társadalom testének húsába vág, a másikban sztoiszópnak kell lennie a pulzust figyelve, hogy érezze, a test él, keresse és átélje a változás és a változtatás lehetőségének élményét.⁶⁰ Az érzelmi tartalom intenzitása a hűvös gondolattal és a dialektikus, vitára készítő érvekkel együtt szorosan összetartozók, különben felborulna az az egyébként is ropant érzékeny egyensúly, ami a cselekvő színházat jellemzi. Ha nem kerül elültetésre a gondolatmag, ami a külső szemlélőben gyökeret ereszthet és szárba szökkenhet, a néző „éhes” marad és csalódottan távozik. A cselekvés kifejezéstartalma társadalmi igazságot tükröz, ami nem a meggyőződést, inkább

⁵⁷ Brook 1999:106.

⁵⁸ Brook 1999:138.

⁵⁹ Brook 1999:8.

⁶⁰ Brook 1999:114.

a változtatás vágyát sugározza, hogy a feltárt helyzet valamiképp megoldható. A színpadon meztelen, csupasz lelkek tündökölnék a test reprezentációjában. A meztelenség pedig nem csupasztságot jelent, hanem hitelességet.⁶¹ Ez lehet karcosan nyers és éles, de semmiképp „parasztian modoros” vagy triviálisan egyszerű. A színpad tere nem az „egylényegű egót” élteti, hanem a magányos, cselekvő hőst, akinek mindig akkor kell a társadalom felé a legtöbb emberséget tanúsítania, amikor az a társadalom részéről a legkevésbé tapasztalható. Az igazság és a fejlődés mindig az egó és az önös érdekek reprezentatív halálával, a Senecától öröklött sztoikus nyugalommal tűnik fel és kecsegtet reményteli jövővel. Épp ezért a kövekké merevedett sztereotípiák azok, amik halottá teszik a testet és mindazt, amit közölni akar. Mindazon elemek szimbolikája és jelentéstartalma, amit a színpad terébe beemelünk, felelősséggel jár. Éppen annyira tere a társadalom pozicionálásának és ugyanúgy a diszpozíciók megjelenítésének is. Erre példával szolgál a századforduló Franciaországa és ezen belül is Párizs. Ott állomásozik a nagyon is újszerű eszmeiséget és kiváló koreográfiai attitűdöket felmutató orosz modern balett. A rítusokat és a nemiséget megújító testértelmezés a romantikus balett szórakoztató jellegéhez szokott társadalmát felháborítja.⁶² De ennek a társulatnak is akad riválisa, aki a nemzeti jelleg sajátosságait és a társadalom periferiáján meghúzódó társadalmi csoportokat teszi hangsúlyossá a színpadon megjelenített alkotásokban, a svéd balett alkotói attitűdjében.⁶³ Érdekek, bélyegek, testek, „evolucionista felfogású állatias nemiség” síkszerű terekben értelmezve, deviáns kosztümök, megreformált, újraalkotott gesztusrendszerek, a modern zene és színházi tradíciók feszülnek egymásnak az aktuális művészi felfogásban. Ez a felfogás pedig átöröklődik a magyar táncéletbe is, újabb formai és nemzeti stilisztikai megoldásokban.

A test- és térértelmezéssel kapcsolatban az alapvető határvonal meghúzása lényeges momentum az értelmezhetőségben. A határátlépés ténye és tudata azért jelentős, mert felhívja a figyelmet, kiemeli az elhagyott határokat. A meghaladás tényének kell tudatosnak lennie, hogy ebből új határ, vagy konvenció születhessen, kanonikus újrendeződésében legitimálja saját szerepét.⁶⁴ A nemiség a színpadon

nem domináns, csak és kizárólag testek, vagy a testet szimbolizáló tárgy egymáshoz való kontaktusában. A meztelen test lehet lázadás, ha jelentéstartalma van. Számomra egyetemi éveim alatt Gombár Judit művelődéstörténeti előadásai hallgatása alapján fogalmazódott meg a test és a testet borító bőr extravagáns viszonya. Gombár munkáiban a balett-előadásokhoz készített jelmezeiben nagyon sajátos testértelmezést fogalmazott meg. Számára a test szépsége, formája, esztétikai minősége volt az alap, amit kiegészített, láttatott, sejtetett remekbe szabott kosztümjeivel. Éppannyira volt számára eszköz a meztelenség és a test alakját, formáját és a táncot leginkább megsegítő matéria. A test sajátos erotikája ebben mutatkozhat meg leginkább, hiszen sokkal izgalmasabb, ha csak egy részét, vagy épp a sziluettjét látja és el kell képzelje, mintha teljes valóságában látná a befogadó. Viszont a modern színházi felfogásban már annyira általánossá vált, hogy elveszítette eredeti szerepkörét. Ha a néző döntheti el, mit gondoljon, minek lássa a testet, hogyan értékelje a látott produkciót, akkor nagyon is szubjektívá válik. Kívülről tekintve egy testet „a maga meztelen valóságában” én is megtapasztaltam a nézőtéren ülve, a körülöttem ülők reakcióit figyelve. Egy öreg úr a test nemi jegyeit és a „belátás lehetőségét” kereste, a másik a „szőrzet” gondozottságát, a harmadik a test „hurkái” figyelte. Én meg, aki azt gondoltam magamról, hogy értem a modern színházat, kikerekedett szemekkel és „éhesen” távoztam, mivel vártam a kidolgozott ötleteket, gördülékeny cselekményvezetést, amihez nem is szükséges világosan érthető kompozíció. Én is csak most értettem meg, hogy ez a meztelen, zsíros test a lélek kalodája, ami a „lipidek örvénylésében” önmaga körül rója a körröket – és ezt a társadalom építette neki és zárta be. Elvesztette kapcsolatát a természettel és önmagával a civilizáció rohanásában, ami a lábát már nem is látva hömpölyög valami felé, ami már nem is tisztán érthető, hogy jó-e vagy rossz, önjelölt szenvelgés haladásnak álcázva. Ugyanúgy önmagát kereső testkép lehet a groteszk testmegnyilatkozás, a test felboncolása, kifogatása, lábak-karok szimuláló testmozaikja, szív-ész-gondolat-lélek nélkülisége és ösztönös mivoltja is.

A kritika a koreográfia és/vagy a bíráló?

A koreográfus szerepe a történeti-kulturális szemlélet szerint roppant összetett feladat. A táncal mint eszközzel nemcsak társadalmi pozíciót és

61 Brook 1999:121.

62 Fuchs 2007:49.

63 Fuchs 2007:58.

64 Kékesi Kun 2006:75.

aktuális művészi felfogást közöl, hanem egyéni véleményyt kell megfogalmaznia. Ebből a tekintetből pedig valamilyen politikai pozíciót is választ, hogy a közlés értelmezése milyen érdekeket, erkölcsöt, vagy morális értékeket vonultat fel vagy éppen ütköztet egymásnak. Ennek pedig szimbolikus és formai megfeleltetése a koreográfia. A koreográfia pedig szerkezetében és térhasználatában, térformai meghatározottságában is megszerkesztett kompozíció. A szimmetria mindig valami biztonságosat, könnyen érthetőt, pozícionált jelentéstartalmat hordoz. Az aszimmetria ezzel ellentétben az összevisszaság szabályrendszere, ami minduntalan keresi a harmóniát, a kompozíciós egyensúlyt, épp ezért nyers-vad-relatív cselekvő attitűdöt képvisel. A fény szcenikai eszközével domborítja, vagy homorítja a tér dinamikus pontjait, benne fókuszálva a testre. A szimmetria reprezentatív kirakat, az aszimmetria a kísérlet forradalma. A kőszínház kukucskaszínpada célzottan domináns, a „semmiből” létrehozott kísérleti színház a „mindenség kreativitása”. Az alkotó koreográfus pedig a rendező szerepét tölti be, aki lehet akár maga a táncos is, mint a reneszánsz táncmesterek. Itt kiemelném azt a lényeges különbséget, ami az európai és az amerikai kulturális felfogásban felismerhető. Európában a kultúra „szent” dolog, erények, társadalmi problémák, érzések, újítások és felfedezések mélyértelmű teremtőerejét, a karakter egyéni tehetségét jeleníti meg. Ezzel szemben az amerikai felfogás a hétköznapi gesztusok ösztönöségét tekinti alapvetésnek, ami Pavlov kutyájához hasonlóan a beidegzésen alapul. Mély meggyőződéséként pedig állítja, hogy ő találta ki és fedezte fel akkor is, ha az bizonyítható, hogy más kultúrában is esetleg korábban megjelenő, vagy létező jelenség.⁶⁵ Ennélfogva pedig a táncos kulturális reprezentáció felelőssége a koreográfus vagy rendező feladata és kötelessége. Ezért fontos a német expresszionista iskola és a magyar mozdulatművészet megfogalmazásában alkotó-előadó embereket képezni, akik ismerik a test és a tér szabályrendszereit, tudatosan fordulva az alkotáshoz és az előadáshoz is. Számára a tánc és az alkotás nemcsak fizikai végrehajtandó feladat lesz, hanem belső szellemi-érzelmi munka az előadás „megszülése” és eljátszása. A külső szemlélő étikus attitűdje pedig a bírálóat kellene legyen. Szempontokat, érveket, stílusokat ütköztető vita tere, ami kiemeli, vagy elmarasztalja az alkotást. Már csak abból a szempontból is, hogy a kritika szerepe domináns a társadalomba való befogadással kapcsolatban. Ha a kritika jó, az előadás műsoron

65 Brook 1999:157.

marad, kíváncsivá téve az embereket arra, hogy megnézzék, értékeljék, esetleg rajongjanak érte. Ha pökhendi és arrogáns, vagy túlpozícionált, az emberek elvesztik az érdeklődésüket a téma iránt, hiszen nincs benne semmi motiváció. Legfeljebb dühöt generál és ellenszenvet, ami pedig egyenlő a halálos ítélettel. A kritikus munkája ezért lenne fontos, hogy értékeket is megfogalmazzon a realitás talaján állva, természetesen a hibák megemlítése mellett, mert a saját szubjektív véleményét burkolja szavakba, amivel pedig kérdés, hogy mi a célja? A társadalom kulturális javát-fejlődését szolgálja, saját magát, vagy a hatalmat pozícionálja?

A test és a mozgás túlélésének lehetőségei

Az eddig bemutatásra került testi gesztusrendszereknek mind megvan a maga sajátos hibája. Mivel a humánus hozza létre és nem gép, a tökéletességre törekedni tud, és tökéletlenségében is tökéletes lehet. Mint előadói attitűd került megfogalmazásra a képzett és képzetlen fogalmának meghatározása. A képzés az a szintér, aminek tudatosan átlátva kell hasznosítania a testi gesztusrendszerek javait, hagyományait és kulturális szinten formálhatóvá tenni a befogadó teret is. Értem ezalatt a „valahogy tudás” és a „kollektív tudás” viszonyrendszerét, a technikák gyakorlati megértését is. Ha csak a mozgás művészetére, a mozdulatművészetre gondolunk – hányféle reprezentációja létezik? A test mozgásának műfaji fejlődése mindig a testi gesztusrendszerre fókuszál. Ennek terébe pedig mindig a megfelelő technikát, stílust, vagy gesztusrendszert kell használni, amiből megalkotja az egyéniséget is kifejező saját technikáját. A mozdulatművészet Szentpál Olga megfogalmazásában és rendszerelméletében kölcsönveszi a balett esztétikai minőségét, a társastánc-néptánc testi kontaktusát, társas viszonyát, és használja a testet is mint instrumentumot, a lélekifejezés pantomimikus gesztusrendszerét. Ezzel nincs egyedül a mozdulatművészet műfajában. Ha kapcsolódási pontokat keresünk a pantomimmel, megtaláljuk Cilli Wang és Ellen Tels, vagy Gertrud Kraus sajátos művészetét, amiben szerepet kap.⁶⁶ A mozdulatművészetet gyakorlók között pedig viszonylag nagy számban voltak jelen olyan, származásukat tekintve üldözendő kategóriába soroltak, akiknek a második világháború idején el kellett

66 Őket például a magyar tánc történet nem jegyzi, mint előadókat. Róluk Karl Toepfer: *Empire of ecstasy* 1997-ben kiadott könyve ír.

menekülni Európának arról a részéről, ahol a nemzetszocializmus kategorizáló elméletei diadalmaszkodtak. A túlélés mégis megmaradt lehetőségnek, művészetük esztétikai dimenziói újabb stiliztikai megformáltság felé vezették a testet és mozgását. Itt pedig meg kell említenünk Ohad Naharint és a Gagát, mint stílust, a materiális korpust eszköznek tekintő Étienne Decroux iskoláján felnőtt Marcel Marceau-t és az általa kitalált tárgymanipulációt, a ritmikus gimnasztikát, a gyógytornát, ami Berczik Sára nevét fémjelzi, vagy épp a művészi tornát Keleti Ágnes tolmácsolásában. Talán ennél is érdekesebb, ahogyan a vészkorszak és az ideológiai korlátok lazulása után ez a műfaj visszatért Magyarországra. Erről pedig a nagynéném, Ábrahám Erzsébet (akit mindenki Tücsiként ismer) mesélt nekem, aki ebben az időszakban aktív performer volt.⁶⁷



Tücsi mint Pierrot

A Tanítóképző Főiskola ideje alatt gyakran eljárt az Egyetemi Színpadra, ahol neki Köllő Miklós progresszív-alternatív vonalat megtestesítő pantomim előadásai tetszettek a legjobban. Köllő Miklós Prágában, Vladislav Fialkától sajátítja el a pantomim technikáját, amit tanított is Budapesten. A 70-es évek végi Budapest értelmiségi fiataljai kiállításokon és koncerteken jártak össze, ahol gyakoriak voltak a performansz előadások. Aktív részese volt *Dr. Újhajnal* azaz Bernáth Y. Sándor performansz előadásainak, ahol mint *Okker Szisztersz*, *Női Lépték*, vagy épp *King Fingersz*, vagy *Matuska Szilverbend* éppen aktuális neveit viselő „transzkonzervatív” zenekarként léptek fel.

67 Ezeket az emlékeket nagynéném, Ábrahám Erzsébet engedélyével közlöm.

A 80-as évek elejétől M. Kecskés András *Corpus pantomim*-együtteséhez csatlakozott. Ezt követte 1984-től a népszínházi törekvéseknek köszönhetően a kecskeméti Katona József Színház mozgásházi tagozatának létrejötté, ahol Goda Gáborral együtt Malgot István vezetésével dolgoztak. Goda Gáborral közös munkájuk sikerének első elismerése a *Déjavu* koreográfia Budapest Új Táncversenyének közönségdíjában öltött testet.



Déjavu 1984

Ezeknek az előadásoknak és magának a pantomim műfajának határozott politikai súlya és színezete volt. Ennek eredményeként jött létre az *Artus színház*, ahol pedig a Franciaországban Marceau-tól elsajátított tanulmányait itthon átadó Nagy József eredményeit vették át és formáltak belőle ténylegesen új műfajt. Ez pedig eszmeiségében semmi esetre sem különbözik a mozdulatművésztől. A néma test mozgásházája, amiben az én nagynéném Pierrot-ot játszott. Ő a szomorú bohóc, aki gegkebe



„Transzkonzervatív” zenekarban

tömörített szomorúsággal, mégis tiszta szívvel és meztelen lélekkel áll a nagyérdemű előtt. 1987 óta a fia születésétől Bécsben él. Számtalan alkalommal segítette barátait új ötlethez, inspirációhoz a „bűnös imperialista Nyugat kapujában”. Számára mindig az eszme képezte az alapot az alkotásban, a kreativitás kifejezésében. Mindig felnéztem rá azért, hogy a szabadságért képes volt a színpadtól visszalépni, gyerekszínházat a semmiből felépíteni, új szerepkört és más kifejezési formát találni magának. Ő lett a bázis és az összekötő kapocs „kelet és nyugat” között az új művészeti irányzatok megismeréséhez. Ez nem csupán a műfaji keveredések bizonyítéka-ként szolgál, hanem annak a ténynek kijelentésére, hogy nemcsak az amerikai moderntánc jelenti a kortárs táncművészetet Magyarországon. A mozdu-latművészet eszméje és stílusa nem halt meg, csak épp más formát talált a megnyilatkozáshoz.⁶⁸

68 Megjegyzem, hogy mozgásművészeti színvonalat megütő produkciók és előadók megjelentek az Újcirkusz, vagy a Tribal fusion bellydance/törzsi hastánc kategóriákban is. Az Újcirkusz test- és tárgymanipulációt jelenít meg, a törzsi hastánc pedig átértékelte a testtudatot mozgásközpontok függetlenítésével újszerű megfogalmazásban prezentálja a testet. Az Újcirkusz jeles előadójaként meg kell említenem a tragikusan korán elhunyt Farkas Linda (1980–2016) művészi gesztusrendszerét, sajátos színházi formanyelvét.

Összegzés

A felsoroltatott szempontok közt jól látható, hogy a tánc a test (társadalom és individuum dialektikus viszonyrendszerében megszülető) eszmét, testértelmezési módokat, szociális attitűdöket reprezentál. Azért szükséges a testet tengelyekkel behatárolni, esztétikai minőségeket, természeti dinamikát adni neki és ismeretelméleti dimenziókba helyezve belső és külső terét is láttatni, mert csak a társadalom történeti-kulturális dimenziói értelmezésében válik ténylegen megfoghatóvá és értelmezhetővé a tánc mint a test viselkedési normája. A test a szocializálódás folyamatában fegyelmezi magát, „alpműveltséget” szerez, megtanul eligazodni a társadalom által kiszabott térben. Meg kell tanulnia magát kifejezni, részt venni a közös cselekvésben. Tovább akkor lép képletesen, ha képzi magát, táncossá lesz, a színpadi művészet lesz a hivatása. A fejlődés és a test gesztusrendszereinek stilisztikai változása-változtatása pedig a konvencionális háttérvonalak tudatos áthágásában van, legyen az test- vagy mozgásértelmezés, műfaji sajátosság. A színpad terében a test válhat mimelt pozórré és csupasz lélekkel átlényegülő instrumentummá. Ugyanúgy lehet a társadalomban ismerkedő-alkalmazkodó nemi objektum, vagy önmagát megmutatni vágyó

individuum. A kultúra vagy a művészet sem a testtől, sem a társadalomtól nem különíthető el, kényszerítő hatású szükséglet az átlényegüléshez. Tiszta forrásként szomjassá tesz, amivel lehetőséget kínál a megújulásra. A „népiség” a társadalommal és a testtel közösséget, azonosságot vállal, érthető és ismerős közösségi térként hozza testközelségbe a művészetet és ajánl újabb megjelenítési módozatokat. A testi külsőségekbe kapaszkodás, a merev idolk fényezése elhatárolódás a változástól. Test-testek és a tér társadalmi rész-egész viszonya és kapcsoltsági foka szolgál bizonyítékként a kultúra szerepére és annak állandó újraértelmezésére.⁶⁹ Tradíció és kifejezés, test-lélek, objektum-szobjektum, aszimmetria-szimmetria, tér és teória, divat és illem változása és tudatos változtatása játssza a főszerepet a tánc és a testek színterén. Nem a személyiségek alkotói habitusára kellene fókuszálni, hanem definiálni, értékelni és értelmezni a táncoló testet a térben és a történeti-kulturális változásban végigkövetni. Mert, mint írásom bizonyítja, a test minden esetben magán viseli a történeti korban aktuális kulturális jegyeit, akár szórakozik, akár szórakoztat. Komfortzóna-elhagyás pedig a test és a tánc színpadra kerülése esetében történik, hiszen megváltoztatja a szabályrendszereit, mivel a térben nem mindenki aktív és egyszerre mozog, hanem külső szemlélőként dolgozza fel a látottakat. Tehát a tánc és a mozgás a test a társadalom belső folyamataira reflektáló émikus attitűdöt képviselő szociális testnorma. A test gesztusrendszerei által kommunikál a magas kultúra és hozza létre a társadalom rétegeiben megmutatkozási lehetőségeit – funkcióit és struktúráit –, amivel generál szubkulturális ellenpontokat is önmagán belül. Ezért társadalom és individuum dialektikus rendszere, ami erejével és határainak meghaladásával változtatja a test kultúráját.

Felhasznált irodalom

- A. Gergely András 2014 Test és politikai test. A biopolitika kommunikációja. *Iskolakultúra*, 7–8:13–23.
- Ábrahám Nóra 2020 Szentpál Olga és a tánc – a tánc természete. *Kultúra és Közösség*, IV. folyam XI. évfolyam, III:39–51. <https://doi.org/10.35402/kek.2020.3.4>
- Brook, Peter 1999 *Az üres tér*. (Fordította Koós Anna). Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Csordas, Thomas J. 1990 Embodiment as a Paradigm for Anthropology, *Ethos*, Vol. 18, No. 1:5–47. <https://doi.org/10.1525/eth.1990.18.1.02a00010>
- Fuchs Livia 2007 *Száz év tánc*. L'Harmattan Kiadó, Budapest.
- Kaán Zsuzsa 1989 A színpadi tánc az Operaház megnyitásáig In *A színpadi tánc története Magyarországon* (Szerkesztette Dienes Gedeon és Fuchs Livia). Múzsák Kiadó Budapest, 9–44.
- Kaepler, Adrienne 2000 Dance Ethnology and Anthropology of Dance. *Dance Research Journal*, Vol 32. No.1:116–125. <https://doi.org/10.2307/1478285>
- Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor 1995 A mozgás három dimenziója – a szimbolizáció sajátos természetéről. In *Jelbeszéd az életünk*. Szerkesztette Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor. Osiris–Századvég Kiadó, 615–621.
- Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor 2007 *Túlélési stratégiák, társadalmi adaptációs módok*. Kosuth Kiadó, Budapest.
- Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor 2008 Résztvevő megfigyelés a saját társadalomban – korszakok szimbolikája. In *A magyar kulturális antropológia története* (Szerkesztette: Kézdi Nagy Géza). Nyitott Könyvműhely, Budapest, 369–411.
- Kaposi Edit – Maác László 1958 *Magyar népi táncok, táncos népszokások*. Bibliotheca Kiadó, Budapest.
- Kavecsánszki Máté 2015 *Tánc és közösség*. DuPress Kiadó, Debrecen.
- Kavecsánszki Máté 2020 A hagyományos táncműveltség antropológiája. *Kultúra és Közösség*, IV. folyam XI. évfolyam, IV:79–89. <https://doi.org/10.35402/kek.2020.4.9>
- Kékesi Kun Árpád 2006 A határátlépés (színház) kulturális fenomenológiája. In: *Látvány/színház, Performativitás, műfaj, test*. (Szerkesztette Mestyán Ádám). L'Harmattan Kiadó, Budapest.
- Klein, Gabriele 2013 A táncelmélet, mint a kritika gyakorlata. In *Kortárs táncelméletek*. (Szerkesztette Cziráki Ádám). Kijarat Kiadó, Budapest.
- Kürti László 2015 Korporealitás és maskulin tánc. In *Néprajzkutatók, kutatások, reprezentációk* (Szerkesztette: Bakos Áron és Keszeg Vilmos). Kriza János Néprajzi Társaság Kolozsvár, 211–243.
- Lafferton Emese 2004 Az ember és a társadalom testéről a modern tudományok tükrében, szakirodalmi áttekintés. *Replika*, 28:39–57.

69 Kapitány 1995:619.

- Lepecki, André 2014 *A tánc kifulladásá – a performance és a mozgás politikája*. (Fordította Kricsfalusi Beatrix és Ureczky Eszter). Kijárat Kiadó, Budapest.
- Lukianosz 1974 Beszélgetések a táncról. (Fordította Trencsényi-Waldapfel Imre). In *Lukianosz összes művei I*. Magyar Helikon Kiadó, 737-765.
- Pesovár Ferenc 1978 *A magyar nép táncélete – Tánctanulás, táncalkalmak, táncrendezés*. Néptáncpedagógusok kiskönyvtára sorozat, Népművelési Propaganda Iroda kiadványa Budapest.
- Royce, Anya Peterson 2004 *Anthropology of the Performing Arts*. Altamira Press, New York.
- Szentpál Olga 1954 *A magyar nemzeti társastánc a 19. század első felében*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Vályi Rózsi 1969 *A táncművészet története*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Vojtek Miklós 1999 Lábán Rudolf pozsonyi gyökerei. *Kalligram*, VIII. évfolyam, december, 34-55.
- Wulf, Christoph 2013 *Anthropology – A Continental perspective*. The University of Chicago Press, Chicago and London.