

ÁLDOZAT VAGY HŐS? – AVAGY A HÉTRÉT GÖRBÜLŐ TEST ÉS LÉLEK ANALÓGIÁJA

A TEST KIFEJEZŐ TÁNCÁNAK TÁNCSZÍNHÁZI GESZTUSAIBAN

DOI 10.35402/kek.2025.3.12

Absztrakt

Írásom témáját egy jelenkori alkotó táncelőadásának apropója adta, ami kíváncsivá tett és amit egy furcsa véletlennek köszönhetően nem Magyarországon láttam. A táncszínház egy jelenkori aspektusa számomra érdekes tapasztalattal teli élményt jelentett. Arra keresem a választ, mennyi hasonlóság sejlik fel a múltból, ugyanakkor mégis mennyi újítás történik most is a színpadi tánc műfajában. Egy jóbarátom ajánlására néztem meg a darabot, ami azóta az egyik meghatározó színházélményemmé vált. A hétköznapiaktól eltérő katartikus színházi élmény manapság ritka kincs, nem gyakorta adódik lehetőség olyan előadó, olyan darab megnézésére, ami annyira vezet és oly mértékben vonja be a nézőt, hogy az nem is tud mást tenni, minthogy az előadás részesévé válva, átadja magát az együttérző befogadás élményének. A táncelőadás témáját és a táncszínház stílusát kiemelten fontos a kulturális antropológiai megközelítésben, a cselekvő ember szemszögéből vizsgálni: hogyan jelenik meg a kiemelt színpadi térben a test és a testi kifejezés kultúrája, kifejező tánc, miképpen formálódik karakterré, hogyan válik a gesztusok összehangoltsága képekbe rendezett cselekménnyé? A látott előadás (és az azt létrehozó szemlélet) megrázó élményszerűsége indított írásra, azaz hogy a múlt és a jelen eredményeinek összehasonlító vizsgálata alapján mi fogalmazható meg a táncszínház elméletének alapjaként? Írásomban ezért azokat a jelentésteli szimbolikus tartalmakat kívánom kiemelten bemutatni, amelyek a test kifejező gesztusainak, formálódó karakterének, önmegismerésének és önmegvallásának lényeges elemeit képezik. Ezért viseli írásom az *áldozat vagy hős?* címet, mert ez a mai kor embere számára is fontos értékjelző tartalmat képvisel. A bemutatott előadás: *Kidd Pivot Company* (Crystal Pite-Jonathon Young): *Assembly hall*. Belgrade Dance Festival, 14-15. 03. 2024. Novi Sad, Serbian National Theatre.

Kulcsszavak: testkultúra, kifejező tánc, kulturális antropológia, gesztus, kortárs

Victim or hero? – or the analogy of the body and soul curving in the dance-theatre gestures of the expressive dance of the body

Abstract

The topic of my paper was apropos of a contemporary dance performance by a modern artist, which made me curious, and thanks to the strange coincidence, I did not see it in Hungary. Seeing a contemporary aspect of dance theatre was an experience full of an interesting embodiment context. I look for the answer to how many similarities emerge from the past, but how many innovations are still happening in the genre of stage dance? I watched this play on the recommendation of a good friend, which has since become one of my defining theatre experiences. A cathartic theatrical experience different from everyday life is a rare treasure these days, it is not often that there is an opportunity to watch a performer or a piece that leads and involves the spectator so much, that they cannot do anything but participate in it and surrender to the performance. It is essential to examine the theme dance performance and the style of the dance theatre from the perspective of the acting person examined in the cultural anthropological approach: How does the culture of the body and physical expression, its expressive dance appear in the special stage place, how does it shape as a character, how does the coordination of gestures become actions arranged in scenes? The shocking experimental nature of this performance (and the perspective that created it) prompted me to write about what can be formulated as the basis theories of the dance theatre based on the past and the present in comparative examination. In my paper, I therefore want to emphasise the meaningful symbolic contents that form the essential elements of the expressive gestures of the body, its emerging character, self-knowledge, and self-confession. That is why my paper bears the title of *victim or hero?* because it represents an important value indicator of content for the people of today.

Keywords: body culture, bodily expression, cultural anthropology, gesture, contemporary

Bevezetés

A testi kifejezés antropológiai megközelítésű vizsgálata alapján számomra világossá vált, hogy a tánc kultúrájának feltárásakor nem kerülhető ki sem a közösség kollektív emlékezetében őrzött tartalmainak, sem a táncoló ember közösségi gyakorlatában felhasznált eszközök (mint a kifejező tánc általi szimbolikus reprezentáció) hatásmechanizmusának bemutatása. A test, a kar és a láb gesztusainak harmonikus rendszere a közösség kultúrájának megfelelő közléstartalom alapján formál szimbolikus jelentést (is) képviselő karaktert, térhez köthető megjelenési módot vagy játékformában előadott cselekményt. Ez a testi kifejezés antropológiai vizsgálata alapján a közösség kultúrát alakító tevékenységében a mozgás és a tánc olyan jelenséggé értelmezhető, amit a közösség kollektív emlékezetében megőriz és a (belső és külső) konfliktusok ellenére megtart önreprezentációjának szimbolikus eszközeként, ami akár társadalmi változásokat is eredményezhet (V. Turnert idézi Ortner 1988:27). A táncelőadás vizsgálata történeti kontextusokat, az összefonódó tartalmakban kikristályosodó mozgásdramaturgiai eszköztárat és a folklór esztétizáló műfajainak térhez kapcsolt alkalmazási formáit tárja fel (V. Turner 1986:76, 87).¹ E testkultúrát és a test kifejező táncát vizsgáló megközelítési mód érvényességét az is bizonyítja, hogy Angliában, Franciaországban és Németországban táncutató műhelyek, egyetemi diskurzusok, táncalkotási metódusok épülnek erre a szemléletre, bizonyítva releváns voltát (Hansen 2015:2–3; C. Turner – Behrndt 2022:1–5). E vizsgálati módszert adaptáló írásomban megfogalmazott kérdéseim: Hogyan válik a test mozgása karakterré? Mi a szerepe a táncelőadás témájában megjelenített kollektív emlékezetben őrzött tartalomnak? Milyen szerepe van ebben a közösségnek? Az alkotó miként vezet el az általa megfogalmazott mondanivaló közléséhez? Az ember esendőségének mozgássá transzponálása (mint áldozatvállalás és/vagy hősiesség) hogyan válhat katartikus előadássá? Az előadás bemutatásával a benne rejlő szimbolikus

közléstartalom prezentálására törekszem. Ehhez azonban a testi kifejezés módszertani megközelítése és kultúrtörténeti gyökereinek feltárása is szükséges.

A testkultúra és a testi kifejezéshez kapcsolódó módszertani megközelítés

Az ember és az azt magába foglaló közösség saját világképe, művelődése szerint formálja változó kultúráját, terekhez kötődő testi kifejezését. A testet és kifejezését vizsgáló történeti- illetve szimbolikus antropológiai megközelítésben az aktuális történelmi kor társadalmának normáit és moráljának szabályrendszerét használja fel önmaga reprezentálására (Burke 2000:18; V. Turner 1987:78, 92). A test, a mozgás révén formálódó karakter vagy a test kifejező táncának témája éppen a szimbolikus antropológiai megközelítés okán kap kiemelt szerepet, ami részletesebb kifejtést igényel. A közösségben élő ember testi megjelenésével, tanult viselkedésével, hitéletéhez tartozó rítusaival vagy közösséget jellemző szociokulturális gyakorlataival önnön karakterét építi fel, amit funkciónak megfelelően alkalmaz (V. Turner 1987:84). A társadalmi interakciók etikettje ad lehetőséget arra, hogy azok a szimbolikus cselekvések, amelyek a közösség kollektív emlékezetében kiemelt jelentőséget, mintát, intencionalizált szerepet vagy gyakorlatot jelentenek, folytonossá válhassanak (Ortner 1988:72–73). A közösség időbeli és térbeli gyakorlatát jelző cselekvéseiben a strukturált kulturális jelenségek változhatnak a közösség összetétele, szokásai vagy a történeti korszak divatjának megfelelően. Ez diakronikus mozgásként hordozza magában a közösségek kultúrájának természetes változását, az egyén és a közösség kölcsönös interakciójából következő mikro- illetve makroszinten is észrevehető fejlődését (Ortner 1988:81). A színpadi térben alkalmazott testi kifejezés a 20. századtól kezdve a testkultúra minden rétegét alkalmazhatónak tekinti a színpadra alkalmazott darab stílusának és típusának megfelelően. A különböző történeti korokhoz és karakterekhez kapcsolt testképek, gesztusokból alkotott mozgásformák, motívumok témává gyúrt folyamatai, szerkezeti építettsége, műfaji és kifejezési formái, stílusai jelzik a táncot alkalmazó alkotó eszköztárat. A test színpadi megjelenése együtt jár azzal is, hogy a színpadi tánc megannyi tánctechnika, táncstílus és tánc típus előadására képes testekkel dolgozik (Bauer 2015:37–38). A színpadi reprezentáció azonban nem nélkülözheti az alkotó ember kreativitását, egyéni véleményét formába öntő, mozgássá formált

¹ A táncdramaturgia fogalmát Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz könyve is említi, ami a színpadra alkalmazott tánc technikáját, történeti stílusait jelenti (Szentpál – Rabinovszky 1928:42). A „kollektív szellemi tartalmat” megelevenítő, folklórból táplálkozó színpadi játékok esztétikájára, műfaji sajátosságaira Hont Ferenc utal. A misztériumjátékról mint a dramatizáló színpadi kifejezésről lásd Hont 1932:29–34. Lásd még a voigti folklóresztétikai fogalomalkotást a tartalom és forma kérdésében (Voigt 2014:110, 443).

közléstartalmát. Ezért lényeges az alkotó kiindulási alapját képező szűzsé, szövegtextura vagy a zenei kompozíció, amelyre vagy ami révén a táncalkotó mozgást formál, illetve illeszt asszociatív képek sorát hozva létre. Ennek pedig szerves részét képzik a mozgásból megalkotott képek, etűdök, koreográfiai megoldások és műfaji formák reprezentálásában az egyes (improvizációból inspirálódó) karakterek megformálása, a szereplők közötti kapcsolat szituatív megjelenítése, a téma felépítése és kidolgozása. A testkultúra, mint testi kifejezés vizsgálatának ezen a pontján felmerül néhány kérdés: A hitélet szabályrendszere miképpen formálhatja a testet? A test alakjának változása, illetve deformitása, milyen testbeszédet prezentál? Miként jelenik ez meg a jelenkori táncelméletekben?

A testi kifejezés esztétikai és a dramaturgiai elveket alkalmazó elmélete és történeti kontextusai a jelenkori táncszínpadokon

A jelenkori táncelméletek arra tesznek utalást, hogy igen lényeges a tánc esztétikai és dramaturgiai elveinek tisztázása a színpadi táncban (C. Turner – Behrndt 2022:29–33). Ennek gyökerei egészen a 20. század elejéig nyúlnak vissza, és Szentpál Olga (1895–1968) munkásságában is megtalálhatók.² E megközelítés a test mozgását a mozgás gesztusokra bomló folyamatát és annak történeti korszakot meghatározó stílusát egyaránt értelmezi. A test esztétikája: a testi kifejezés gesztusai, pózai és motívumai mint stílus és mint műfaji forma a tánc dramaturgiájának (eszköztárának és szerkezeti elvének) meghatározása. A jelenkori tánc kutatások ezeket az elveket tudatosan alkalmazva a kortárs színpadi táncalkotás folyamatában is felhasználják. A kutatói perspektíva nagy erénye az, hogy az új táncelmélet (túllépve a posztmodern elméleteken) visszatér a testi kifejezés és a tánc saját kulturális közegét jelző kontextusaihoz, amelyben a testi tapasztalat (mint a tánctechnika megtanulása) az asszociatív gondolkodás és a kollektív emlékezet együttesen teremti meg azt a hagyományból építkező alkotói attitűdöt, ami a társadalom kollektív tudását a közösséghez köti (Bauer 2015:34). Ennek okán a téma és a karakter megformálása hosszabb és tudatosabb ellenőrzött és irányított folyamatként segíti az előadót és az alkotót egyaránt. Az európai

koreografálási színtér hagyományos tradícióira megtermékenyítően hat a tudományos kutatás és az ezzel egyidőben folytatott, újító hangvételű színpadi kísérletek egymásra utaló eredményeinek összevetése (Bauer 2015:36). Így a tánc elmélete és gyakorlata egymást segítő, egymásra jótékony hatást gyakorló és kiegészítő szerepben jelenik meg a jelenkori külföldi tudományos kánonban. E téma olyan fogalmak köré szerveződik, mint a színpadra kerülő mozgásmatéria és a történetiség, az alkotó és az előadást befogadó közönség kapcsolata, vagy éppen a test kifejező tánc, a gesztusokból formált karakter, a test reprezentatív szerepének és a kifejezés táncban prezentált témájának kibontása. Ebben lényegi szerepe van a dramaturgiai szemléletnek: a testi technika, a kompozíció funkciója, stílusa, dinamikája és a közönséggel megteremtett interakció révén gyakorolt hatásmechanizmus egyaránt fogja motiválni az alkotót, az előadót és az azt befogadó közösséget is. A kérdés megválaszolásához ezért a látni való előadáshoz kapcsolódó testi kifejezés történeti gyökereit jellemző testképet, karaktereket és műfajt jelző előadásformát szükséges felvázolni.

A misztériumjáték és a moralitás történeti megközelítése

A kora újkori ember világgépének központjában a keresztény vallás áll. A test kora újkori értelmezése is az együtt élő közösségek interakcióit, szokásait és megtapasztalásait tekinti világgépét magában foglaló tudásának (Mellor – Shilling 1997:35–36; Huizinga 1976[1937]:22–23). A keresztény felekezetekhez kapcsolódó játékformákban megjelenő szerepek és szereptípusok: *Ádám, Éva és Lucifer* alakja, amely a misztériumjáték sajátos jellemzője, valamint a moralitásjátékok allegorikus alakjai között megjelenő, az élőket az Úr színe előtti számadásra szólító *halál*. Ez a játékforma az ember esendőségét, hitbéli elköteleződését, életének morális problémáit vagy vezekléseit dolgozza fel. A moralitás játékok részét képező *danse macabre*, mint az Úr ítélőszéke előtti vezeklés rítusa, az egyén személyes élettörténetének, cselekedeteinek summázata (Mellor – Shilling 1997:120). A hitben megélt átminősülés, a testen kívülség transzformációjához vezető út hosszú, életben megélt tapasztalatok révén érhető el.

Történetileg a XV. században kialakuló moralitás-játék főszereplője *Akárki* (a sárból és agyagból gyúrt ember), akit Isten magához szólít.³ Isten

² Ebben a szemléletben írta Richard Wagner, Adophe Appia és Émile Jacques-Dalcroze elméleti munkáit, ami az expresszionista táncszínház megszületését eredményezte. Lásd Ábrahám 2023; 2024.

³ Angliában és Németalföldön is egyaránt meghonosodott az Akárki-játék. Lásd Benedek 1984:540.

hüségese szolgálja, a *Halál* szólítja utolsó útjára az embert. Az embernek, a megváltás reményében, számadást kell adnia megélt életéről.⁴ Az emberi élet hét erénye: a *hit, remény, szeretet, igazságosság, bölcsesség, mértékletesség és a lelki erő*. Ennek ellentéte a hét főbűn: a *kevelység, fösvenység, falánkság-torkosság, harag, irigység, bujaság, jóra való restség*. Az embernek az erények és bűnök tudatában kell számadást adnia életéről, cselekedeteiről. A játék egyéb szereplői még: a *barátság, a komaság, a testvérség, a vagyon, a jótett, a tudás, a gyónás, a szépség, az erő, a józanság, az öt érzék*. Tehát az ember öntudata, képességei, tulajdonságai, erényei, hibái, emberi kapcsolatai jelentik a játékforma különböző szerepeit.

Amikor az embert útra szólítja a *Halál*, útítarsakat keres, így szólítja meg a *barátságot, a komaságot, a testvériséget és a vagyont*. Ők először szavukat adják, hogy bárhová, bármikor elkísérik az embert. Amikor megtudják, hogy az ember a halálba indulva kéri támogatásukat, visszalépnek mindannyian. Oda ők nem vágnak, ott nem segíthetnek. Ekkor *Akárki* a *jótettel* találkozik, aki segítségül hívja a *tudást*, hogy *Akárki lelke* megmérettessék. A megmérettetés cselekménye bontja ki a megélt élet egyes történeteit: (az emberi természetet szimbolizáló) *öt érzékkel*, (a haragra és a kevelésre gerjesztő) *erővel*, (a bujaságra és az irigységre csábító) *szépséggel*, (a bölcsességre, a mértékletességre és a lelki erőre emlékeztető) *józansággal* kapcsolatos élményeket formálva cselekménnyé. Az allegorikus alakok itt lehetővé teszik az ember személyes sorsának, életének jeles eseményeinek, érzelmeinek, megélt történeteinek ábrázolását, karakterének megmutathatóságát. Így lehet a cselekmény tárgya a szerelem, a harc, a társadalmi konfliktus, a házasság, az elismerés vagy éppen az el nem ismertség vétke, a felrótt bűnök, amely *Akárki egyéni vezeklését* (évődéseit, az Úr előtti gyónásában járt haláltáncát, megélt vígasztát, bűnbocsánatát, lelkének tisztaságát) képekké formálva hozza el. A játék egymást követő képei azokat az *örök érvényű értékeket* (mint a szeretet, az önmagunkba vetett hit, a megbecsülés és a tisztelt, az emberség alapvető értékeit) állítja piedesztálra. *Akárki* ezek után *Isten kezébe ajánlja lelkét és tetteit*, majd összeesve saját sírjába hanyatlik.

A játék megfogalmazott mondanivalója az, hogy az embert a *pokol kárhozatának tüzetől a jótett, a tudás, az erény és a hit mentheti meg*. A végső számadáskor egyedül kell saját tetteiért vállalnia minden felelősséget, ide nem kíséri el és nem is támogatja benne senki. Az ember viszonylagosnak tekinthető

⁴ Az *Akárki-játék*: Szenczi 1984:415–453.

jutalmát morális értékei alapján, megélt életének summájaként nyerheti el. Ezt szöveges témaként az epikus költészet önti formába. Ezt a játékformát misztériumként megőrizve a 20. század modernista művészetfelfogása aktuális közléstartalommal töltötte fel, ami a színpadi térben a dramatikus kifejező tánc és a táncdráma műfaji formáját hozza létre.⁵ Mielőtt a látott előadásra rátérnék, bemutatom, hogy a (mai napság szintén aktuális közéleti témaként felmerülő) hét főbűn milyen tulajdonságokat jelezhet a testen, a testi kifejező táncában? A nagy kérdés az, hogy a keresztény vallás szempontjából melyik bűn lehet az ember megélt testi és lelki tapasztalataiban a leg súlyosabb?

A test morális deformitása a hét főbűn kultúrtörténeti megközelítésében

A testi karakter minden egyes történeti korszakban a társadalmi státusz megjelenítését szolgálja (Casagrande – Vecchio 2011:58). A protestáns hit értelmezésében az emberi test az egyén személyes megtapasztalásának fókuszpontjába helyezte a hittel elkötelezett kapcsolatát (Mellor – Shilling 1997:122). A keresztény vallás, mint a lélek tisztasága, a szellem műveltsége és test világi vágyait képző bűnök közötti interferencia készíti az emberi testet feszengésre, lelkiismerete az egyént bűnbocsánatra sarkallja (Mellor – Shilling 1997:123). A test és a szellem kapcsolatában a vágyak képzik az emberi test bűnösségének eredőjét, amely megbélyegzi a test és a lélek megéléseit (Mellor – Shilling 1997:124).

A test első bűne a keresztény vallás szerint a *torkosság*, hiszen a tiszta, ártatlan test vágyat érez valami tiltott dolog iránt, ami nem az övé és aminek a megszerzése számára fizikális örömet okozhat (Casagrande – Vecchio 2011:188).⁶ *A száj kívánsága elnehezíti a szellemet*, amely a test megtartóztatása helyett a has domborítására törekszik.⁷ A test, mint a torkosság által legyőzendő ellenség a testi szükségletek kielégítésére fókuszál, ami a testet az érzékiség felé tereli, majd második bűnként a *bujaságra* készíti (Casagrande – Vecchio 2011:191–205).

⁵ Kocsis 1973:427.

⁶ Feltételezések szerint ez lehetett Ádám és Éva első bűne, amely miatt kiűzettek a Paradicsomból és a földi életre kárhoztattak.

⁷ Ez ellen támasztotta a keresztény vallás a bűnt, a test megtartóztatását, az erényeket és vágyai feletti uralmát.

A lélek bűne harmadikként a *kevélység*, ami önmagában is kettős természetet képvisel: a test ékesítése, a kitűnni vágyás, a fensőbb-ség érzékeltetése épp akkora bűn, mint a test alábecsülése, alulértékelése vagy alázatossága (Casagrande – Vecchio 2011:43). Ezek a bűnök a test és a lélek, még inkább a férfi és a nő egyedi karakterének, a test mozgásában és érintésében megnyilvánuló érzéseinek, egymás iránti elköteleződésének kifejezéseit sorjazzák (Ábrahám 2021:87–88).

Negyedikként következik az *irigység*, ami a szemet, az éleslátást és az értékítéletet homályosítja el, mert önmagát máshoz hasonlítva a test és a szellem saját tökéletlensége miatt szenved (Casagrande – Vecchio 2011:67–68).

A bűnök sorában ötödik az irigységből táplálkozó *harag*, ami elfátyolozza az elmét és erőszakosságra sarkall (Casagrande – Vecchio 2011:98).

Ezek eredője hatodikként a *restség* is, ami a test beesett vállaival a szellem és a lélek egyensúlyának megbomlása: hanyagságot, lelki gyengeséget, tétlenséget képvisel (Casagrande – Vecchio 2011:144); de ez indítja meg a hetedik bűnt a *fösvénységet* is, amely a hajlott háttal a birtoklás utáni vágyat, a fukarságot, a pénz, a tárgyak feletti hatalmat dicsőíti a szív önzetlenségével ellentétben (uo. 156–159).

Az ember a lelkiismeret tükrébe nézve látja, hogy a bűnök és az erények harcában a lélek, a szellem és a test viaskodik egymással (Casagrande – Vecchio 2011:275). Ehhez szorosan kapcsolódik minden tevékenység, ami nem a közösség vallásos hitéletének gyakorlatát jelzi: a kevélység bűne, mint a test gondozása, ékesítése és képzése, ami a közösség szociokulturális gyakorlatát jelentő játékok és a táncmultságok formájában a restség (uo. 144) és a bujaság megtestesítője (uo. 223–224). A bűnök, mint a test deformitását is megjelenítő karakterek tehát a keresztény liturgiában születtek meg az emberiség fogalmát képviselő erényekkel együtt. A test külső és belső tulajdonságai ekképpen szolgálnak a színpadi térben megjelenő játékok történeteinek alapjául.

Ez a jelenkori színházi kultúrában a ma emberének tükröt tartva, aktuális társadalmi problémákat, konfliktusokat, gondolkodásból vagy érdeklődési különbségekből adódó egyet nem értéseket, vitákat, közösségek között feszülő ellentéteket szimbolizálhat, amely mögött minden esetben az

ember és az őt jellemző személyisége bújkol meg. A színházi térben megjelenő testkép a világi élet szereplőit vonultatja fel, amelyek a hit általi megváltásban hisznek. Így tehát a test színpadi reprezentációját szolgáló játék, a testi kifejezés színházának mindenkor szereplői lehetnek a *lovag*, a *királylány*, a *király*, a *sereg*, a *halott testtel játszó holló* is, szerepük minden esetben szimbolikus. Szerepük megformálását segítő eszközeik: a test, a testben rejlő lélek érzései, a ruhátlanság vagy a viselt ruha, a páncél, a fegyver, a koronaékszer, ami a test történeti korszakot jellemző szellemiségét fejezi ki. A test kifejező táncát színpadra alkalmazó alkotó vagy előadó ennek megfelelően választ mozgásstílust, illetve ad neki karaktert és cselekvési motívációt a témát kifejtő képek kifejező gesztusainak sorozatában. A kutatót jobban foglalkoztatja az a kérdés, aktuális lehet-e ma egy színpadra alkalmazott kora újkori történet?

A táncszínházi műfaj kortárs stílusának gesztusai

A látott előadás alkotóit és a szellemiségüket meghatározó alkotási folyamatot röviden bemutatva: Crystal Pite⁸ és Jonathon Young⁹ kanadai színházi alkotók. Pite táncművész, kortárs táncos és koreográfus. Koreográfusi-alkotói stílusának meghatározó élményét William Forsythe improvizációs technikája jelentette.¹⁰ Forsythe műhelyében Lábán Rudolphhoz hasonlóan, annak elméletére támaszkodva, a mozgás határait kutatva, egy mozgáskísérleti koncepciót dolgozott ki. Az általa létrehozott egyedi táncstílus és szerkesztési mód a mozgás cselekményességét ötvözi a kortárs tánc formai megjelenésével. Műhelymunkája az elmélet és a gyakorlat együttes alkalmazásán alapul. A dramaturg, a koreográfus és a táncos egymással együttműködve hozza létre a megszülető előadást.

A közös munka a *4E elméletet* (*Embodied* – megtapasztalás; *Embedded* – beágyazottság; *Enacted* – alakítás, formálás; *Extended* – kiterjesztés, szerkesztés) tekinti kiindulópontnak az alkotás létrehozásához (lásd Vass-Rhee 2015:90). Az elv

⁸ <https://www.kiddpivot.org/crystal-pite/>

⁹ <https://www.kiddpivot.org/people/artistic-team/jonathon-young/>

¹⁰ Forsythe 1982 óta a Frankfurt Balett koreográfusa. Forsythe a frankfurti közönség számára alkotott. Ehhez pedig szükséges volt megismernie az európai emberek kultúráját, táncot alkotó elveit. Lásd Bremser 2009:160.

lényegét a témában szereplő karakter-mozgások kidolgozása adja, amely az előadót egy hosszabb tanulási folyamaton vezeti keresztül a szerep megformálásához (Vass-Rhee 2015:91). A tanulási folyamat szól a testi technika elsajátításáról, a szociokulturális miliőbe helyezkedésről, a személyiséget vagy allegorikus alakot is jellemző karakter megformálásáról, az improvizáció révén indukált testek és karakterek között zajló szituációk kontaktusainak megformálásáról, valamint a művészi alkotás funkciójának megfelelő interakciók kialakításáról. Ez az előadó számára önmagában is fejlődési folyamatot eredményez, de ezt a fejlődést a karakterre vetítve a dramaturgia is felhasználja, hiszen a koreográfus és az előadó a dramaturg közvetítésével hozza létre a témát megjelenítő képeket, amely a darab struktúráját adja.

Így az alkotási folyamat megélése és tudatos gyakorlása együttesen hozza létre a fizikális és gondolati síkon is együtt lélegző színpadra alkalmazott táncelőadást. Ez az a témából építkező alkotási folyamat, ami Pite munkájának velejét adja. Jonathon Young kanadai színész írásaival, karakterformálásával, dramaturgiai eszközeivel, megoldásaival egészíti ki Pite munkáit. Munkáikban ötvöződik az európai színházi tradíció és a kortárs tánctechnikán alapuló stílust és műfaji formát alkalmazó kifejező tánc. Együttműködésükben a folklórból építkező magasművészet hagyományából kiemelt drámai szöveg korpusza és a test fizikális cselekménye egy célt szolgál: *a cselekvő ember személyes történeteit a lélek érzéseinek, motiváló gondolatainak és a test megélt tapasztalatainak, krízishelyzeteinek képekké formált előadásaként prezentálja a közönséget megszólító személyes élmény átadásával.*

A személyesség, a rokonság, az esendőség érzése saját emberiségünkre emlékeztet minket, amelyhez minden scenikai eszköz hozzájárul a *Kidd Pivot Company* előadásaiban. Az alkotó tehát a kortárs színpadi térbe helyezve, saját interpretációjaként konstruál személyes témát (mozgást, karaktert és képekbe rendezett darabot), amit a befogadó közönségre bíz. Az alkotók eszköztára: a színházi díszlet, jelmez, stílust jelző testi technika és a dramatizáló műfaji forma alkalmazása inkább emlékeztet minket az európai színházi tradíciók eszmeiségét hordozó társulatra, ami nagyon pozitív meglepetés. A tánc technikai és esztétikai szabályrendszere tehát nem alárendelt, hanem mellérendelt szerepben szolgálja az alkotók munkáját, személyes üzenetének közvetítését. Következzen a látott darab témájának kifejtése.

A téma bemutatása: Assembly hall/ A közgyűlés terme

Az egész estés darab egy hétköznapi szituációval indul: a néző egy tornateremben gyülekező színjátszó csoporttal találkozik, akik kiosztják maguk között az estén eljátszott előadás szerepeit. A darab kezdetét jelző szituációnak megfelelően, a játékra érkező „civil” szereplők az elhangzó párbeszéd narrációját kargesztusokká, történetet bevezető narratívává formálják. Ez a mozgás olyan hatást kelt, mintha a szereplők mindannyian élettelen marionett-bábuk lennének a hétköznapiak tűnő helyzetben. A téma felfeztetése olyan hatást kelt a nézőben, mintha a jelen kezdő szituációja egy animációs filmbe csöppentette volna, ami egy relatív valóságot teremt a nézők képzeletében.

A darab témáját ezután vezetik fel a szereplők: a *Quest-Fest/Küldetés-fesztivál* transzparense akarva-akaratlan is az *Akárki-játékra* emlékezteti a nézőt, amelynek *morális közléstartalma akár a jelenkorra vonatkozóan is érvényessé válik a játék során.*¹¹ A játéknak összesen nyolc szereplője van, ők játszanak *lovagot, katonát, királylányt, szerelmet, haszonlesőt, harctéren portyázó hollót, ádáz ellenséget és ágyékkötőben vezeklő királyt.* A moralitás főszereplője a lovag szerepét a csoport többszöri rábeszélésére, vonakodva vállalja el. A főszerep karakterének sajátossága (ami a szerep megformálásának nehézségére utal) a nézők számára a játék közben válik világossá.

A játék kezdetét a világítás megváltozása és a kosztümök alkalmazása is jelzi. A színpadi téren belül több tér is van: a gyűlés helyét jelző sportcsarnokot idéző térben egy kisebb színpad is szerepet kap, ami az egymást követő képek sorozatában kiemelt jelentőséggel bír.

A téma a lovagkorban játszódó szerelmi történetként indul. A játék a harctéren kezdődik: a lovag életének egyetlen mozzanatát játssza újra és újra. A témát a szereplők különböző szemszögéből mutatják be: megtörtént és meg nem történt szituációkat helyezve egymás után. A darab cselekménye a lovag szerepét emeli ki: a csata, a küzdelem, saját halála, majd az ellenség felett aratott diadala, illetve a csata lekésésének kudarca is érzékletes egymást követő rövid epikus képeket fűz össze egy történetté. Szerepet kap még a lovag szerelmese: a nő hatványoszerű karaktere, a lovag halálakor érzett önsajnálata, valamint szerelmi kettősük válik a történet táncként megkomponált kiegészítőjévé.

¹¹ Az előadás előzetese itt látható: <https://www.youtube.com/watch?v=N3KJNXb9pzc>

Itt visszautal a téma a korábban bemutatott *Akárki-játékra*: a megélt és meg nem élt szituációk, az érzések, a jó cselekedetek történetei formálódnak egymást követő képekké, ami a lovag egyéni történetét, sajátos vezeklését tárja a néző elé. A táncdráma egésze: a testi kifejezés gesztusai, a mozgások kidolgozottsága, a kifejező tánc mozgásfolyamatai, az egyéniségek révén megformált karakterek igazán magas szintű prezentációt képviseltek az egész darab alatt. A darab érzéketes témája a nézőt elgondolkodásra készteti: a véletlen valóban véletlen lenne? Mit tenne akkor, ha újra játszhatná a saját élete egyes (talán rosszul sikerült) szituációit? Mit csinálna akkor, ha kívülről szemlélhetné az élete történetét: látva saját halálát, a halott testen lakomázó hollót, látná a szerettei elvesztése miatt érzett szomorúságát, lelküket mardosó hiányát?

A képeket egymásba fűző egyfelvonásos darab koreográfiai megoldásai: a szólók, a szerelmi kettős duettjének organikus kontaktusai, az egymásba fonódó képek dramaturgiai eszközei, a csatajelenetek, a kard, a zászló szimbolikus szerepe, a meztelen király pokoljárása és a lovag sztoikus nyugalma-ból eredő apoteózisa mégis egy pillanatnyi megálljt parancsolt. A látott produkció intimitásával az én fejembe az a gondolat férközött be, hogy a darab szereplője akár én is lehetnék, mert megszólított. Életünk, életeink mindennapi küzdelmei, vágyott szerepei, lehetőségei, kudarcai, veszteségei mindenki megéléséhez vagy egyéni tapasztalatához hozzátartozik.

Épp ezért szükséges a testi kifejező tánc által megjeleníthető, asszociációra készítő, szótlán szimbolikájában a kollektív emlékezetben őrzött gyengeségeinket eltáncolható történetekként a néző elé tárni. A lovagi, egyben a teológiai erények (bölcsség, hűség, mértékletesség, becsületesség, igazságosság, bátorság, hit, remény, szeretet) a férfi és a nő archetípusai a kevélységet idéző szerepekben (a lovag önbizalomhiánya és kétségei, a királynő hatvány-lelkületének változékonysága, vagy épp a király meztelensége) ma is érvényes személyiségjegyek. Önazonosnak éreztem, mert nincs különbség a kora újkori ember érzései vagy vágyai között és a jelenkorban élő ember (akár az én) érzéseim, vágyaim között. Ugyanazt mondja a Carmina Burana¹² vagy a Bibliai Énekek éneke¹³: *mindig vágyai fogunk, mert ezen a világon, mint férfiak és nők mindannyian szeretetre méltók vagyunk, viselve saját esendőségeinket örökké szerelmesek leszünk. Cselekedeteink*

önmagunkat tükrözik minden megélt szituációban, legyen az jó, vagy kevésbé az. Az út mégis egy: a megváltást kereső lélek magányos utazása sorsának kiteljesítése felé.

Érezve a szív megindító bizsergését, lebilincselve ültem, nézve a hétrét hajló lélek képekké formált Canossa-járását. Látva a sors adta tapasztalás egyénre mért súlyát, saját játszmáit, hetedízíglén végigjárt purgatóriumát, a helyzetek adta kijátszható lehetőségeket, megbizonyosodtam arról, hogy nincs véletlen. *Minden tapasztalás, minden vágy, minden vezeklés szükséges a lélek fejlődéséhez, hogy aztán megélései nyomán elnyerhesse saját jutalmát, legyen az bármi, amit cselekedetei alapján megérdemel.* Majd a hétrét szórt darabokból eggyé váló lovagi páncél, az ember megváltásának katarziséban lebegő szimbólumként fényesítette fel az *Akárkit vagy mindenkit jelképező hős lovag* karakterét. Az egyfelvonásos játék végén a villany lekapcsolása zökkentette vissza a nézőt a valóságba.

Epilógus és összegzés

A testi kifejező táncának szimbolikus jelentése, karakterei, mozgásformái, stílusai formálják a táncszínház európai műfajának sajátosságát. Ebben ott rejlik mindaz, ami ezt meghatározza: az emberi test önreprezentációja, közösségében betöltött szerepe és interakciói, világképe, gondolatai, érzései, megélt tapasztalatai, küzdelmei, vágyai. A táncszínház, mint a test kifejező tánc, a látott előadás alapján az érzések és a gondolatok mozgássá formált valósága, amely az alkotó leleményétől függ, milyen stílust alkalmaz, milyen formát alkot a személyes mondanivaló aktuális témájának közlésére. Ehhez olyan történeteket használ fel, amely morális tanító jelleget képvisel.

A kollektív emlékezet azokat a történeteket őrzi meg, amelyek egyrészt a nemzet, a közösség vagy az ember személyes fejlődése szempontjából jelentős értékeket őriznek. Azt gondolom, hogy az epikus kifejező (mozgás- illetve tánc) színház szerepe valahol ez lenne: láttatni emberségünkben táplálkozó vágyainkat, megéléseinket, meglátni személyes gyengeségeinket, hibáinkat, felismerni hol és hogyan lehetne változtatni, hol lehetne kilépni abból az ördögi körből, ahová az ember hajlamos a mindennapi élet állandóan ismétlődő rohanó verkhlijében bezárni magát. Hol vállalható fel ma az őszinteség és az önazonosság? Mikor és meddig számítanak, ha számítanak a külsőségek? Ezekkel a mélyértelmű fogalmakkal *azonossá tud válni a színpadi térben a testi*

¹² Carmina Burana 1960.

¹³ Salamon énekek éneke, Károli Biblia 2002:657–662.

kifejezés, a stílus és a műfaji forma, amit az alkotó válasszt ki saját, egyéni közlésének megfogalmazására. Az egyén megélt tapasztalatai a megformált karakter fejlődését idézi elő, amelyben ott van az egyéniség, a képesség és a nyitottság a fejlődésre, ami ehhez elengedhetetlenül szükséges.

Az alkotó felelőssége már ennél is nagyobb, a színpadi térhez és a zenei struktúrához rendeli hozzá a mozgást és alkot annak megfelelő kompozíciót. A test kifejező mozgásszínház a témát megjelenítve, az alkotó szándéka szerint sűrít, elvesz vagy told, megadva a darab dinamikáját, stílusát jelző struktúráját és a művészi alkotás közléstartalma szerinti funkcióját. Ehhez rendeli hozzá az alkotó a színpadi tánchoz használható scenikai elemeket, a jelmez, a díszlet és a világítás átforgató és fókuszáló eszközeit. Ez nemcsak az alkotó/előadó saját szempontjából lényeges, hanem a befogadó néző számára is, aki megnézi az előadást. *A táncszínház stílusa szempontjából tehát az alkotó felelőssége nagy, hiszen minden egyes apró mozzanat lényeges, ami színpadra kerül, mivel a tudatos alkotás (belső-vagy külső) társadalmi konfliktusra (is) reflektál(hat). A játékban az előadó szerepe is felértékelődik, hiszen az ő hitelessége kulcsfontosságú a darab hatásmechanizmusa szempontjából. Ez nemcsak a személyes megéléseket váltja az alkotás projekciójává, hanem arra a közösségre vagy közösségekre is hatást gyakorol, akik befogadják.* Így lehet a téma kendőzetlenül póré vagy kegyetlenül őszinte is, hiszen a cél nem más, mint felismerni az emberi humánus motívumot megcélzó testi gesztusok szimbolikus jelentését: *mi mindannyian férfiak és nők, fényes páncélú lovagok vagy éppen kényes, önző királylányok vagyunk, akik hajlamosak falak közé zárni magukat. Ezek a falak, mint korlátok akadályozzák meg, hogy meglássuk egymást, önmagunkat, értékeinket, érzéseinket, magunk és mások emberségét. Minden más, ami ettől eltávolít, saját gyengeségeink a másik emberre vetített negatív projekciója.*

Minden testben lakó lélek saját vágyainak megélésével, szenvedéseinek vagy örömeinek keresztül váltja meg és igyekszik cselekedeteinek keresztül kiteljesíteni önmagát. Minden időben minden poéta a szerelemről énekel. A kérdés az, mennyire ismerünk magunkra, saját önvalónkra és mennyire tudunk azonosulni vele? A tanulság tehát az, hogy minden, életünk során bennünk élő emlék és velünk történt esemény lényeges, hiszen ezek az élmények (legyenek jók vagy rosszak) segítenek hozzá ahhoz, hogy a sorsnak nevezett út végig járható legyen. Tapasztalatok révén tanulunk, minden döntésünk szükséges. Ennek okán az asszociatív képek sorozatában

látott szerepek, a testi kifejezés gesztusai, kifejező tánca révén megalkotott karakterek, az áldozat vagy hős főszereplésével eljátszott cselekmény nemcsak művészi alkotásként értelmezhető, hanem a közösséget alkotó egyéniségek érdeklődését is felkeltő, lelkiismeretének tükrébe tekintő, fejlődésre sarkalló, cselekvő habitusaként is. Így ez a folyamat kettős hatással bír, a közösség kollektív tudását jelző tartalom hat az alkotóra, aki abból szubjektív véleményt formál. Ez a vélemény pedig visszahat a közösségre is, ami ezen tapasztalatok révén alkotja meg szociokulturális gyakorlatát jelző jelenségeiből a jelen kultúráját, ennek révén neveli befogadó közönségét. A test kifejező táncának széles eszköztára ekképpen szolgálja az ember és közösségének szokásait, mentalitását, alkotói aspektusait, kultúráját alakító tevékenységét. Bárcsak itthon is lehetne ilyen darabokat hasonló minőségű előadásban látni. Remélem egyszer a táncelmélet és a gyakorlat itthon is hasonló együttműködést hozhat létre.

Felhasznált irodalom

- Ábrahám Nóra 2021 Antropológia és tánc. *Kultúra és Közösség*, IV. folyam XII. évf. 2021/1:83–96.
- Ábrahám Nóra 2023 A dramatikus színpadi tánc művészetelméleti megközelítése és színpadi előadásformái az 1930-as években Magyarországon. In *A táncművészet antropológiája konferenciakötet*. Csokonai Színház, Debrecen. 417–439.
- Ábrahám Nóra 2024 A Szentpál-Rabinovszky-féle rendszertan elméleti háttere és alkalmazási lehetőségei az 1940-1950-es években. *Parlando* internetes folyóirat 2024. 5. szám. https://www.parlando.hu/2024/2024-5/Abraham_Nora_Szentpal-Rabinovszky.pdf
- Bauer, Bojana 2015 Propensity: Pragmatics and Function of Dramaturgy in Contemporary Dance. In Hansen, Pil – Callinson, Darcey eds. *Dance Dramaturgy, Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan, New York. 31–50.
- Benedek András 1984 Misztérium, mirákulum, moralitás – és a mai színjáték. In Szenczi Miklós szerk. *Akárki: Misztériumok, Mirákulumok, Moralitások*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 509–541.
- Burke, Peter 2000 Mi a történeti antropológia? In Sebők Marcell szerk. *Történeti antropológia*. Replika kör, Budapest. 17–22.
- Bremser, Martha 2009 *Ötven kortárs koreográfus*. L'Harmattan Kiadó, Budapest.

- Casagrande, Carla – Vecchio, Silvana 2011 *A hétfőbűn, a bűnök középkori története*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Hansen, Pil – Callinson, Darcey 2015 *Dance Dramaturgy, Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan, New York.
- Hont Ferenc 1932 *A színjáték*. Délmagyarország Hírlap és Nyomdavállalat R.T., Szeged.
- Huizinga, Johan 1976 *A középkor alkonya* (ford. Szerb Antal). Helikon Kiadó, Budapest.
- Károli Gáspár ford. 2002 *Szent Biblia*. Boldog élet Alapítvány, Budapest.
- Kocsis Rózsa 1973 *Igen és nem – A magyar avantgard színpadi játék története*. Magvető Kiadó, Budapest.
- Mellor, Philip A. – Shilling, Chris 1997 *Re-forming the body, Religion, Community and Modernity*. Sage Publications, London.
- Ortner, Sherry B. 1988 Az antropológia elmélete az 1960-as évektől. In Hofer Tamás – Niedermüller Péter *Nemzeti kultúrák antropológiai nézetben*. MTA Néprajzi Kutató Csoport, Budapest. 19–96.
- Szenczi Miklós szerk. 1984 *Akárki: Misztériumok, Mirákulumok, Morálitások*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Szentpál Olga – Rabinovszky Máriusz 1928 *Tánc, a mozgásművészet könyve*. Általános Könyv és Lapkiadó R.T., Budapest, VI. Nagymező ucca 3.
- Szerző nélkül 1960 *Carmina Burana*. Helikon Kiadó, Budapest.
- Turner, Victor 1987 The Anthropology of Performances. In Turner, Victor *Anthropology of Performances*. PAJ Publications, New York. 72–98.
- Turner, Cathy – Behrndt, Synne 2022 *Dramaturgy and Performances*. Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, London.
- Vass-Rhee, Freya 2015 Distributed Dramaturgies: Navigating and Boundary objects. In Hansen, Pil – Callinson, Darcey eds. *Dance Dramaturgy, Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan, New York. 87–105.
- Voigt Vilmos 2014 *A folklórisztika alapfogalmai*. Argumentum Kiadó, Budapest.
- Internetes források:*
Kidd Pivot Company honlapja: www.kiddpivot.org (utolsó látogatás: 2024.12.19.)
Pite, Crystal: <https://www.kiddpivot.org/crystal-pite/>
Young, Jonathon: <https://www.kiddpivot.org/people/artistic-team/jonathon-young/>
Assembly hall teaser: <https://www.youtube.com/watch?v=N3KJNXb9pzc> (utolsó letöltés 2024.12.19.)