

táncstudományi 2020 | 2021
tanulmányok

tánc tudományi 2020 | 2021
tanulmányok

SZERKESZTETTE

FUCHS LÍVIA
FÜGEDI JÁNOS
PÉTER PETRA

MAGYAR TÁNCMŰVÉSZETI EGYETEM
MAGYAR TÁNCUDOMÁNYI TÁRSASÁG
BUDAPEST 2021

A kötet megjelenését támogatta:



MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA



NEMZETI KUTATÁSI, FEJLESZTÉSI
ÉS INNOVÁCIÓS HIVATAL

Nemzeti Kutatási Fejlesztési és Innovációs Alap
K 17 kutatási pályázati program K 124270 számú projektje

A kötet kiadásához hozzájárult a Magyar Táncművészeti Egyetem
munkáját támogató Noverre Táncművészeti Alapítvány

Az angol nyelvű tanulmányokat és a magyar nyelvű összefoglalókat fordította
Galamb Zoltán

Nyelvi lektor
Molnár Zsófia

Borítóterv, tipográfia és tördelés
Czeizel Balázs

© Szerkesztők, szerzők, fotósok, fordító, 2021

A borítón Ayumi Toyabe látható Berger Gyula *Augmented Spaces* című koreográfiájában
A felvételt készítette Syporca Whandal, 2020. augusztus, Monor, L1danceFest

Tánctudományi Tanulmányok – Tudományos Évkönyv 23. kötet, 2020–2021
ISSN 0564-8335

Elektronikus elérhetőség: <http://mte.eu/tudomany/publikacios-eredmenyek/tanctudomanyi-tanulmanyok/>

Alapította a Magyar Táncművészek Szövetsége 1958-ban
Megjelent 1958–1970 és 1975–2003 között
Újrarendítette a Magyar Táncművészeti Egyetem 2021-ben

Kiadja a Magyar Táncművészeti Egyetem, együttműködésben a Magyar Tánctudományi Társasággal
A kiadásért az egyetem rektora felel
Szerkesztőség: Magyar Táncművészeti Egyetem
1145 Budapest, Columbus u. 87–89.
Nyomdai munkák: Kapitális Kft., Debrecen
Felelős vezető: Kapusi József

TARTALOM

- 7 | BOLVÁRI-TAKÁCS GÁBOR
Tánctudományunk jeles lapja
Kiadói előszó a Tánctudományi Tanulmányok új folyamához
- 9 | FUCHS LÍVIA
Visszatekintés
- a táncstudomány útjai
- 23 | JANET O'SHEA
A táncstudomány gyökerei és elágazásai
- 43 | JENS RICHARD GIERSDORF
A táncstudomány a nemzetközi felsőoktatásban
Egy tudományág kialakulásának genealógiája
- 68 | KAVECSÁNSZKI MÁTÉ
Táncstudomány és társadalomtörténet
Lehetséges kapcsolódási felületek
- a magyar kortárstánc múltja és jelene
- 99 | PÉTER PETRA
Kreatív Mozgás Stúdió
Egy alternatív (tánc)művészeti klub az államszocializmus utolsó évtizedében
- 157 | DERES KORNÉLIA
Az üvegkoporsó visszatér
A Természetes Vészek Kollektíva két előadásáról

- 173 | KOMJÁTHY ZSUZSANNA
Görcs a testben
Deformáció, érzet és obszcenitás a Hodworks előadásában
- kortárs táncelméletek és -elemzések
- 199 | CZIRÁK ÁDÁM
A beszédaktusok (tánc)színházának politikussága
Gondolatok Jérôme Bel, Laurent Chétouane, Christoph Winkler,
a Lupita Pulpo és Ivana Müller előadásairól
- 221 | HAJNAL MÁRTON
Fogyatékoság és tánc
Néhány lehetséges elméleti megközelítés és a CandoCo
első magyarországi vendégjátékának elemzése
- 240 | SZEMESSY KINGA
Elmosódó test- és énhatárok, kortárs ökokoreográfiai gyakorlatok
- táncantropológia és táncfolklorisztika
- 275 | VARGA SÁNDOR
A közép-erdélyi botos táncok 20. századi változásai
- 289 | PÁL-KOVÁCS DÓRA
A magyarózdi csárdás határátlépő mozdulatai és az öltözet
- 305 | KARÁCSONY ZOLTÁN
A mérai legényes szerkezete eltérő műfaji keretek között
- 387 | Résumé of Papers
- 401 | A kötet szerzői

BOLVÁRI-TAKÁCS GÁBOR

Táncstudományunk jeles lapja

Kiadói előszó a Táncstudományi Tanulmányok új folyamához

Több mint másfél évtizednyi szünet után jelenik meg ismét a *Táncstudományi Tanulmányok*. A „legendás” évkönyv, tánc történetész-generációk igazodási pontja, a szakmailag nélkülözhetetlen, szívesen olvasott és táncutatók számára áhított publikációs fórum. Magára találása több tényező közös eredménye. Ezek közül az elmúlt tíz évből hadd utaljunk a Magyar Tudományos Akadémia Táncstudományi Munkabizottságának megalakulására, a Magyar Táncművészeti Egyetem két-évenkénti táncstudományi konferenciáira, az egyetem Vályi Rózsi Könyvtár, Levéltár és Táncstudományi Kutatóközpontjának létrehozására, a *Táncművészet* című szakmai közéleti és művészeti lap újraindulására, a Magyar Táncstudományi Társaság újjászervezésére. A hazai táncstudomány doyenjei mellett egyre több fiatal kutató lát perspektívát a táncsal való tudományos igényű foglalkozásban, s ez erősíti a tudományág fogalmi apparátusának rögzítését, műhelyeinek szerveződését, kutatócsoportjainak formálódását.

A *Táncstudományi Tanulmányok* megjelenése annak idején az 1956-os forradalom leverése után újjáéledő táncos szaksajtó jelentős eseménye volt. A táncutatók eredményei az ötvenes évek közepétől fokozatosan teret nyertek, ezt igazolja a Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága által 1956-ban, még a forradalom előtt, Vályi Rózsi szerkesztésében kiadott *Táncművészeti Értesítő 1956* című tudományos évkönyv. Az 1958-ban útjára indított *Táncstudományi Tanulmányok* az 1956-os évkönyv formai és tematikai jegyeit viselte magán, indokolt tehát, hogy ezt tekintsük első évfolyamnak.

A *Táncstudományi Tanulmányok* a táncstudomány terén a mai napig a legidőállóbb, legszínvonalasabb, a legkomolyabb forrásértékkel bíró, az MTA által elismert úgynevezett „A” kategóriás periodika. 1958–2003 között huszonkét kötete látott napvilágot szaktanulmányokkal, forrásközlésekkel, elemző cikkekkel, számos fotóval és ábrával illusztrálva. Az évkönyv 1959/1960-tól 1969/1970-ig két évente jelent meg, szerkesztői Dienes Gedeon, továbbá Morvai Péter és Maácz László voltak. Négy év szünet után publikálták az 1975-ös kötetet, majd 1976/1977-től 2002/2003-ig ismét két évente következtek a számok, 1990-től az MTSZ Tudományos Tagozatából alakult Magyar Táncstudományi Társaság (elnöke Dienes Gedeon, majd Fenyves Márk) kiadásában. A kötetek formátuma – egy A/4-es és négy A/5-

ös méret kivételével – B/5 volt. Az 1975 utáni köteteket egy vagy két szerkesztő jegyezte, általában attól függően, hogy az adott évpárban néptáncutatói vagy színpaditánc-történeti jellegű írások domináltak. Az eltelt időszak alatt szerkesztők voltak (betűrendben): Béres András, Dienes Gedeon, Fuchs Lívia, Kaposi Edit, Kóvágó Zsuzsa, Maác László, Major Rita, Pesovár Ernő, Szentpál Mária, Szúdy Eszter. A *Táncstudományi Tanulmányok* korábbi kötetei kereshető formátumban hozzáférhetők az *Arcanum* adatbázisban.

Semmi sem megy erőfeszítés nélkül. Jelen esetben olyan szerkesztőség felállításáról van szó, amelynek tagjai elismert szakemberek, átlátják és értik a táncstudomány műfajspecifikus sajátosságait, hisznek a közös munkában, nemzetközi standardokon nyugvó szerkesztési és minőségbiztosítási alapelveik világosak. A *Táncstudományi Tanulmányok* csak így maradhat hű korábban kivívott rangjához, és csak így vonzhatja magához a régi és új szerzőket itthonról és külföldről egyaránt.

Az évkönyv kiadását vállaló Magyar Táncművészeti Egyetem rektoraként sok sikert kívánok a szerkesztői és szerzői kollektívának, és számos új kutatási eredményt a táncstudománynak.

FUCHS LÍVIA

Visszatekintés

A *Táncudományi Tanulmányok* története annak a lankadatlan küzdelemnek a lenyomata, amelyet a tánccal nem elsősorban gyakorlatban, hanem elméletben foglalkozó szakemberek maroknyi csoportja folytatott azért, hogy megszülethessen az önálló hazai táncudomány, és helyet kapjon a magyar tudományos életben az olyan nagy hagyományú akadémiai diszciplínák mellett, mint a hozzá történetileg legközelebb álló zene- és néprajztudomány. Ez a több mint fél évszázados törekvés eddig nem vezetett eredményre – holott például a színháztudomány már másfél évtizede az akadémiai szféra, az egyetemi kutatás és oktatás szerves és elismert része –, a Magyar Tudományos Akadémia nomenklatúrájában a humán és társadalomtudományok között ma sem szerepel a táncudomány (Felföldi). Mindez azonban korántsem jelenti azt, hogy a kutatás és az eredmények publikálása – épp a *Táncudományi Tanulmányok (TTT)* jóvoltából – ne zajlott volna vagy zajlana több-kevesebb rendszerességgel. A tánckutatók ugyanis – egyetemi táncudományi tanszékek, táncudományi kutatóintézet(ek) háttere nélkül, de társintézmények (például néprajztudományi és antropológia tanszékek, zenetudományi, művészettudományi kutatócsoportok, filozófiai és pedagógiai, újabban színháztudományi doktori programok) támogatásával – egyéni ambícióik, érdeklődésük és lehetőségeik szerint évtizedek óta folyamatosan tevékenykednek.

A tánckutatások keretét 1990-es felbomlásáig a Magyar Táncművészek Szövetsége (Táncszövetség) biztosította, egy olyan szakmai szervezet, amely nem csupán összefogta a művészeti terület hivatásos aktorait, hanem az 1989-es politikai fordulat előtti évtizedekben a táncművészet állami irányításának képviselője és ellenőrzésének szerve is volt. S miután a többször megalakuló, megszűnő, majd újraalakuló Táncszövetség és az annak részeként működő Tudományos Bizottság (1965-től Tagozat) története feltáratlan, a jelen visszatekintés sem lehet hiánytalan.¹ Mégis biztosan állítható, hogy tudományos intézmény hiányában a Táncszövetség tette a legtöbbet azért, hogy elinduljon a hazai táncudományi kutatás, megszülessen egy azt szolgáló szakmai gyűjtemény, és tere legyen a tudományos

1 | Major Rita tanulmánya, a *Szövetség a táncért!* ünnepi kiadványként a Magyar Táncművészek Szövetsége fennállásának 70. évfordulójára készült. Egyelőre csak kéziratban hozzáférhető.

publikációknak. A szervezet ugyanis éppen azért, mert a többi művészeti ággal ellentétben az ötvenes-hatvanas évektől kezdve a tánc kutatására – eltérően a népzene és néptánc, valamint a folklór egyéb területeinek kutatásától – nem jöttek létre azok a tudományos kutatócsoportok, intézetek és egyetemi tanszékek, amelyek a művészetelméleti kutatások bázisai lettek, túllépett politikai megbízatásán, és megpróbálta összefogni azoknak a szakembereknek a körét, akik fő tevékenységük mellett tudományos munkát is végeztek. Ugyancsak a Táncszövetség kezdeményezte a saját szórványos gyűjtéseiből és megöröklött könyvtárából kialakuló, a mindenkori alap kutatásokhoz elengedhetetlen gyűjtemény, a Táncarchívum megalapítását, majd később intézményesülését is. A magyar színpadi tánc történetére fókuszáló, páratlanul gazdag állománnyal rendelkező gyűjtemény 1987-től az Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum (OSZMI) – szakmai specifikumait és önállóságát továbbra is őrző – része lett, ám a Táncarchívumot befogadó intézmény nem volt és ma sem tudományos kutatóhely. A Táncarchívum azonban változatlanul a színházi tánc tudományos kutatásának legfontosabb gyűjteményi és dokumentációs hátterét adja.

A hazai tánctudománynak lendületet adó kutatók első és második generációja a legkülönbébb tudományágakban szerzett diplomát, volt közöttük művészet-történet, filozófia, matematika, esztétika, nyelv- és irodalom szakon végzett bölcsész, míg az ötvenes évektől döntően a néprajztudomány képviselői kapcsolódtak be a tánc kutatásba. Ez a helyzet több mint fél évszázada változatlan, a néprajzi, később antropológia tanszékeken kívül Magyarországon ma sincs a tánc kutatói utánpótlásnak egyetemi bázisa. A hivatásos táncosok képzésére alapított intézményben, az Állami Balett Intézetben mindig is zajlott tánc történet-oktatás, de ez a képzés kizárólag a táncművész- és táncpedagógus-hallgatók számára volt elérhető. A később Magyar Táncművészeti Főiskolává alakult intézmény (2017 óta pedig Táncművészeti Egyetem) 1983-ban elindított egy olyan, egyszeri képzést táncpedagógus szakos hallgatók részére, amely történeti és elméleti tárgyakkal bővítette a tananyagot azzal a céllal, hogy a végzetek majd tánckritikusként is tevékenykedhessenek. 1997-ben aztán, még mielőtt a magyar felsőoktatás csatlakozott volna az Európában egységes, többciklusú, ún. bolognai rendszerhez, a Főiskola elkészítette egy posztgraduális szak – Táncelméleti szakiró – akkreditációját, amely történeti, elméleti és szakkritikusi felkészültségű szakemberek képzését tűzte ki céljává. A szak 2001 és 2009 között négy alkalommal adott ki diplomát (Schanda). Ugyancsak a Főiskola/Egyetem keretein belül működött két szakaszban (2010 és 2014, illetve 2015 és 2020 között) egy kutatócsoport, amely a magyar tánc történet forrásainak feltárására és közzétételére vállalkozott OTKA- és NKFIH-pályázatok biztosította háttérrel (Bolvári 66–125). Az utóbbi két év-tizedben több könyvkiadó (Planétás, L'Harmattan, Kijárat) is vállalkozott arra, hogy a hazai szerzők munkái mellett több-kevesebb rendszerességgel megjeleníteni a nemzetközi tánc szakirodalom néhány alapvető elméleti és történeti művét. A nemzetközi szakirodalom hozzáférhetővé tétele, a tánc tudományos képzés

megindítása és a kutatás intézményesítése felé tett lépések újabban kiegészültek az ugyancsak a Főiskola/Egyetem által szervezett konferenciák rendszerével, kiadványozási aktivitásával és az MTA keretein belül alakult Tánctudományi Munkabizottság tevékenységével (Bolvári 28–56). A tánc tudományos analízisének egészen más útját járja 2005 óta a Budapest Kortárstánc Főiskola, amelynek tevékenységében elmélet és gyakorlat nehezen választható külön, hiszen az alkotók-előadók és pedagógusok képzése a mozgás kutatásán alapul.

Mindezeket megelőzve és mindezzel párhuzamosan a Táncszövetség többször is tett kísérletet arra, hogy elméleti kurzusokat indítson, tánckutatókat és tánckritikusokat képezzen – utóbbit szoros összefüggésben azzal, hogy egyáltalán létezett-e éppen a nyilvánosság számára is hozzáférhető szakmai folyóirat. Ez történt a hetvenes évek végén is, amikor a Táncszövetség a Népművelési Intézettel közösen „tanodát” szervezett, amolyan egyszeri, szabadegyetem jellegű képzést, ahol a korszak vezető elméleti szakembere és kritikusa, Körtvélyes Géza és Maác László tartott tánc történeti és táncesztétikai előadásokat és kritikairói szemináriumokat. A kurzus – amely megelőzte a Főiskola hasonló indíttatásból született, korábban említett kibővített képzését – háttérében az 1976-ban újraindult szakfolyóirat, a *Táncművészet* igénye állt a táncelméletben és -történetben felkészült, valamint az újságírói gyakorlatban jártas szerzői kör megteremtésére.

A Táncszövetség több belső kiadványt is gondozott elsősorban saját tagsága szakmai műveltségének és tájékozottságának bővítésére, szélesítésére.² Ezek egyike volt a Tudományos Tagozat (később a megszűnt Tudományos Tagozat utódjaként alakult Magyar Tánctudományi Társaság) kiadványa, a *Tánctudományi Tanulmányok*, amely a többi szövetségi kiadványhoz hasonlóan kimondottan a „szakma” számára született meg, eleve nem számítva a szélesebb tudományos diskurzus lehetőségére. (Könyvtárusi forgalomba később sem került, a kinyomtatott példányokat – egyéb szövetségi kiadványokkal együtt – a Táncszövetség tagjai kapták meg.) Mégis, a huszonkét alkalommal megjelent *TTT*-sorozatot úgy is szemlélhetjük, mint egy több évtizedet átfogó kísérletet arra, hogy az 1965-től az MTA Népzene kutatói Csoportjához csatlakozó néptánc kutatók mellett a hazai tudományos élet periferiáján, intézményi háttér nélkül tevékenykedő magasan kvalifikált szakemberek kutatási eredményei is hol rendszeresen, hol több éves kihagyást követően legalább a nyilvánosság e meglehetősen szűk, szakmai terében helyet kaphassanak.

A *Tánctudományi Tanulmányok* legelőször 1958-ban jött ki, ám első „számának” mégis a vele azonos funkciójú és struktúrájú, egyszeri *Táncművészeti Értesítő* tekinthető. (Az azonos címmel később évente többször is kiadott *Táncművészeti Értesítő* a két évtizeden át hiányzó szaklapot próbálta pótolni interjúk, beszámolók, hírek, kisebb fordítások és rövidebb elemzések közreadásával.) Ez az egyszeri

2 | 1963–1976 között *Táncművészeti Értesítő*; 1976–1990 között *Táncművészeti Dokumentumok*, 1957–1991 között *Külföldi Szemle*.

Értesítő 1956-ban jelent meg, egy olyan történelmi pillanatban, amikor még létezett az 1951-ben alapított szaklap, a *Táncművészet*. A havonta megjelenő folyóirat a Táncszövetség folyóirata volt. Szerkesztőbizottság szerkesztette, és a kulturális életet meghatározó politikai-ideológiai és művészeti célok képviselője, valamint a táncművelés népszerűsítése mellett első pillanattól kezdve fontos szerepet kapott benne a hazai táncművelés szervezése és eredményeinek közzététele is. Lapozásait azonban az új, ún. szocialista táncművelés megteremtésének ideológiai és gyakorlati kérdései uralták, így a *Táncművészeti Értesítő* a tudományos közlemények számára kívánt önálló fórumot teremteni. (Az már a történelem „fintora”, hogy 1956 őszén a Táncszövetséggel együtt a folyóirat is megszűnt.) A *Táncművészet*hez kapcsolódva már 1952-ben megalakult a Magyar Táncművészeti Munkaközösség. Ez a néhány fős csoport elsőként vállalkozott arra, hogy szisztematikusan feltárja a magyar színpadi tánc múltjának dokumentumait (Fuchs, „Dokumentumok” 126–131). A nagyon is vegyes felkészültségű kutatócsoport Vályi Rózsi vezetésével a balettművészetre fókuszált, hiszen a kor politikai és ideológiai miliójából következően a néptáncok gyűjtése, lejegyzése és rendszerezése elsőbbséget élvezett, és 1951-től a Népművészeti Intézetben már intézményi háttérrel is kapott – szemben a színházi táncok kutatásával. Vályi határozta meg a kutatás feladatait és módszertanát, és a távlati célokat is megfogalmazta: a nagyközönség számára is hozzáférhető, saját kutatásokon alapuló könyvsorozat megjelenése, szakemberek képzése, szakkönyvek fordítása és kiadása, és végső célként a táncművelés mint önálló diszciplína elismertetése a Magyar Tudományos Akadémiával (Fuchs, „Dokumentumok” 138–141). Azért fontos emlékeztetni erre a *TTT* megjelenését megelőző munkára, mert a kötetek későbbi struktúrája hűen tükrözi azokat a lépéseket – jóval azután is, hogy Vályi maga már nem vett részt a szerkesztőbizottság munkájában –, amelyeket a Táncművészeti Munkaközösség szükségesnek tartott a hazai táncművelés élet megalapozásához (Fuchs, „A magyar táncművészeti kutatás” 8–9).

Az *Értesítő* beköszöntőjét nem Vályi, a kötet szerkesztője, hanem Nádasi Ferenc – vezető balettmester, a Táncszövetség akkori elnöke – jegyezte. Nádasi a közös, táncművelési és szerkesztőbizottsági álláspontot képviselte, amikor az ismeretterjesztés mellett kiemelte a tudományos (történelmi, néprajzi és esztétikai) célokat („Beköszöntő”). Olvasói célcsoportként pedig a Táncszövetség tagságát jelölte meg, azt a balettművelés, a népi és társastánc területén tevékenykedő, gyakorló művészekből és pedagógusokból álló szakmai csoportot, amelyet a szervezet összefogott. És ezzel egy széles szakmai réteget, a modern tánc összes és a néptánc narodnyiknak ítélt képviselőit egyben ki is rekesztette, azokat, akiket az ötvenes évek elején a kultúrpolitika is kizárt a táncéletből. Ez az ideológiai keret, a minden nyugati, ún. polgári „csökevényt” elutasító légkör szabta meg az ötvenes években a tudományos kutatás és a publikációk határait és értékrendjét is, így a korábbi kutatócsoportokhoz hasonlóan az *Értesítő*, majd jogutódja, a *TTT* sem nagyon foglalkozhatott mással, mint a támogatott táncirányzatokkal: a balettel, a népi és

társastáncokkal. Ennek ellenére az első számtól kezdve erős volt az a szerkesztői törekvés, hogy a Magyarországon elérhetetlen nemzetközi szakirodalmat – hiszen a hazai könyvkiadásból ekkor még teljesen hiányoztak a táncörténeti és táncelméleti alapművek fordításai, egyedül Jean-Georges Noverre *Levelei* jelentek meg 1955-ben – legalább töredékesen megismertessék az olvasókkal, ezzel is szélesítve a táncról való elméleti tudást. Az nem meglepő, hogy az első számban rögtön két fejezetet is közöltek a korszak megkérdőjelezhetetlen szaktekintélyének tartott Rosztyiszláv Zaharov könyvéből, amely a szovjet koreográfusképzés vezérfonalának számított („Két fejezet”). Ugyancsak belesimult a korszak uralkodó esztétikai felfogásába egy olyan tanulmány, amely a dramoballettek egyeduralmát támasztotta alá, hiszen az Operaház balettegyüttese épp ezeknek a szovjet baletteknek az átvételével bővítette repertoárját (Frangopulo). Az viszont váratlan szerkesztői döntésnek minősíthető, hogy az olasz Gino Tani könyvéből is megjelent egy fejezet az Olaszországban élő és ott befutott Milloss Aurél újító munkásságáról, akinek a neve 1948 óta nem hangzott el Magyarországon („Milloss”). Ugyanennyire meglepő, hogy a korszak Nyugat-ellenes légkörében az angol balettelet háború utáni, tehát legfrissebb fejleményeiről is közöltek egy ismertetőt Mary Clarke tollából („Az angol balett”), majd a következő számban Pierre Tugal kortárs francia balettekről szóló írása is helyet kapott („Táncirányzatok”). E három szerző az ötvenes–hatvanas évek neves szakembere volt, megnyerésük feltehetően Vályi és Dienes Gedeon korábbi kapcsolatai révén vált lehetőségessé. Írásaik megjelentetése a nemzetközi kapcsolatok ápolásának és a hazai látókör szélesítésének is fontos lépése volt, hiszen ezek a szövegek olyan táncirányzatokról adtak hírt, amelyek elől a hazai közönség és a kutatók is el voltak zárva. Ugyanakkor az is kiderül e közleményekből, hogy a kortárs irányzatok megítélése, főként Tugalnál, nagyon is egybecsengett azzal a dichotómiákban (egészséges versus beteges, pozitív versus negatív, humánus versus egzisztencialista, haladó versus retrográd) fogalmazó érvrendszerrel, amellyel a hazai kritika minden különbséget egybemosva retorikailag igyekezett annulálni a nyugat-európai modern, ezért „hanyatlónak” beállított irányzatokat. (Ez az ideológiától vezérelt nézőpont és nyelvezet teszi menthetetlenül elavulttá a *TTT* első éveiben megjelent, friss hazai kutatásokon alapuló tanulmányok zömét is.) A későbbi években már ritkábbak a fordítások, feltehetően a lassan meginduló, bár mindvégig szórványos szakönyvkiadásnak vagy az anyagi források megcsappanásának következtében. Ha mégis sor került idegen nyelvű szerzők felkérésére vagy tanulmányuk fordítására, azt egy-egy politikailag kiemelt évforduló indokolhatta, mint 1975-ben, öt év születetetés után a kötet újbóli megjelenését a felszabadulás 30. évfordulójához kapcsolódva tíz nemzet tizennégy tudósának egybegyűjtött írásaival. Az újabb személyes kontaktusok révén került sor ebben a kötetben például Jelizaveta Szuric tanulmányának közreadására az alig ismert, mert korábban aligha kutatható szovjet avantgárdról („Korszerűség”). A táncörténetész Szurichoz hasonlóan ugyanebben a kiadványban mutatkozott be Magyarországon a balettkritikus Natalja Cser-

nova is, aki a későbbi szakmai konferenciák vendégeként – akárcsak Szuric – többször megfordult Budapesten, és átfogó tanulmányt is írt például a szovjet balettélet frissebb irányzatairól („Koreográfiai törekvések”). A bécsi Gunhild Schüller több írása megjelentetésének hátterében is – Bronislava Nijinska pályáját feltáró tanulmányának nemzetközi relevanciáján túl – fellelhető a személyes szál, hiszen Schüller rendszeresen járt át Budapestre balettelőadásokat nézi, mert a határ átlépése számára nem ütközött akadályba („Bronislava Nijinska”).

A külföldi szerzők írásainak erőteljes csoportját alkották a néptánc kutatók tanulmányainak fordításai, amelyek végigkísérik a *TTT* teljes történetét, összhangban azzal a felfogással, amelyet a hazai néptánc kutatók is képviseltek, s amely a politikai határoktól függetlenül egységként tekintett a Kárpát-medence folklórájára. Így jelentek meg sorra a főként romániai, szlovákiai és szlavóniai néptáncokat ismertető tanulmányok, majd később a bolgár, lengyel, finn és francia néptáncmozgalomról hírt adó írások, vagy akár egy rövid összefoglaló az alig ismert obi-ugor és a francia táncgyományról. Emellett a *TTT* korai évfolyamaiban Albert Knust írásai is helyet kaptak. A Lábán Rudolf és munkatársai elméleti munkásságán, mozgáselemző kísérletein alapuló tánclejegyző rendszer, a kinetográfia kidolgozásában jelentős szerepet játszó Knust szintén személyes kapcsolatban állt, a negyvenes években nála tanuló Lugossy Emmával. Így Knust nagy jelentőségű, mert a néptánc kutatásban a kinetográfia alkalmazása mellett állást foglaló beszámolója az 1957-es drezdai nemzetközi kongresszusról már a következő évben megjelent magyarul („A táncírás”).

Az évtizedeken át bezárkózó, egyoldalú, kizárólag a szocialista országok felé tájékozódó hazai művészeti és tudományos életben nehéz utólag megbecsülni ezeknek a változó színvonalú fordításoknak a jelentőségét és hatásait. Ahhoz viszont kétség sem fér, hogy a *TTT* a hazai kutatók számára évtizedeken át szinte az egyetlen rangos publikációs lehetőséget jelentette. A köteteket áttanulmányozva legalább három nemzedék kutatói munkájába pillanthatunk bele. Az első évtizedben ugyanis még aktív volt az a generáció (Gönyei Sándor, Lugossy Emma, Morvay Péter, Pethes Iván, Szentpál Olga, Vályi), amelyik már a világháború előtt is foglalkozott a tánc tudomány legkülönbözőbb – a történeti kutatástól a szakbibliográfia kidolgozásáig, a táncjelírástól a néptáncgyűjtésig terjedő – területeivel. Sőt, rajtuk kívül még egy olyan jelentős tánc tudós is teret kapott, aki akkor már évtizedek óta nem foglalkozott táncsal: a *TTT* közreadta Dienes Valéria 1942-es tanulmányát, orkesztikájának egyik fejezetét („A relatív kinetika”). Időnként az évekkel korábban a modern tánc ellehetetlenítése miatt más szakmai területekre visszahúzódó szerzők is jelentkeztek: a testnevelésben és a művészi torna oktatásában kibontakozó Berczik Sára egy pedagógiai tanulmányt publikált („A gyermek”), míg a táncelemzésben elmélyedő Szentpál Olga a történelmi társastáncok rekonstrukciójával foglalkozó munkájának eredményeit jelentette meg („Arbeau”).

A *TTT* hasábjain kezdetektől jelen volt egy fiatalabb nemzedék is (Gelencsér Ágnes, Kaposi Edit, Körtvélyes Géza, Lányi Ágoston, Maác László, Martin György,

Pesovár Ernő, Szentpál Mária, Vitányi Iván). Ők lettek azok, akik aztán évtizedeken át meghatározták a hazai kutatás irányait mind a színpadi (balett és néptánc) táncok történeti és esztétikai elemzésében, mind pedig a néptáncok gyűjtésének, formai elemzésének, strukturális analizisének és lejegyzésének módszertanában. A *TTT*-ben jelent meg Martin György és Pesovár Ernő közösen jegyzett, úttörő jelentőségű módszertani vázlat a néptáncok szerkezeti elemzéséről („A magyar néptánc”), valamint Szentpál Mária tanulmánya, amelyben a szerző elsőként kísérelt meg szempontokat adni a színpadi néptáncok morfológiai vizsgálatához („Csoportos néptánc-koreográfiák”). A hazai (marxista) táncesztétikai kutatások Vitányi és Körtvélyes nevéhez köthetők, akik a *TTT* különböző évfolyamaiban rendszeresen jelentkeztek a balett mellett a színpadi néptáncművészetet is elemző tanulmányokkal. Ezek az írások, a szerzőknek a hazai kulturális életben betöltött egyéb, vezető funkcióinál fogva is, évtizedekig meghatározták azokat a kereteket, amelyekben belül a magyar táncéletben a modernség és a korszerűség „hivatalosan” értelmezhetővé vált (Vitányi; Körtvélyes).

A hetvenes–nyolcvanas évektől fiatalabb kutatók (Felföldi László, Fuchs Lívia, Fügedi János, Kaán Zsuzsa, Kővágó Zsuzsa, Kutszegi Csaba, Pálfi Gyula) tanulmányai is helyet kaptak a sorozat kötetekben, ami a kutatási területek szélesedését és a módszerek megújulását is hozta. Kaán („Koreográfia”) és Kutszegi („A színpadi táncművészet”) például kísérletet tett a tánc szemiotikai elemzésére, Fuchs („Jan Cieplinski”) és Kővágó („Milloss”) pedig elindították a kánonból addig kizárt alkotók pályájának feltárását. E tanulmányokkal párhuzamosan teret kaptak olyan kutatási eredmények is, amelyek a korábban ideológiai szempontból élesen elítélt művészeti területek vagy alkotói életművek árnyalt újraértékelését jelentették. Ide sorolható a Gyöngyösbokréta mozgalom történetéről szóló tanulmány (Pálfi), valamint az a kismonográfia, amelyben Merényi Zsuzsa tárta fel Szentpál Olga sokoldalú munkásságát úgy, hogy a hangsúlyt elsősorban a korábbi évtizedekben elhallgatott mozgásművészi tevékenységére helyezte („Szentpál”). Falvai Károly a néptáncművészként számon tartott Molnár Istvánnak szintén egy olyan pályaszakaszával foglalkozott, amelyre korábban kevés figyelem irányult, mert ezek a korai évek ugyancsak a mozgásművészet, vagyis a modern tánc jegyében teltek („Molnár”). A *TTT* egy olyan tanulmányt is megjelentetett, amely az improvizációra irányította a figyelmet, egy olyan, a modern táncban kidolgozott pedagógiai módszerre, amelyről a néptánc kontextusán kívül évtizedek óta nem jelent meg tanulmány (Merényi, „Improvizáció”). A kilencvenes évektől aztán már a jelenről, a magyar kortárs tánc-irányzatokról is született elemzés (Fuchs, „Új tánc”), és olyan írások is megjelentek, amelyek a legújabb technikai médiumok (mint a video és a számítógép) lehetőségeit vizsgálták a táncok alkotásában és lejegyzésében (Dienes Gedeon; Fügedi, „Tánc”).

A kilencvenes évektől azonban, abban az új politikai-társadalmi korszakban, amelyben a korábban a „teljes” táncszakmát reprezentáló és irányító Táncszövetségől kisebb, az eltérő érdekeket önállóan is érvényesíteni kívánó szakmai szer-

vezetek alakultak, a Tudományos Tagozat megszűnt. A jogutódjaként 1990-ben létrejött Magyar Tánc tudományi Társaság civil szakmai szerveződésként kívánta folytatni a Tagozat munkáját, mindenekelőtt a korábbi gyűjtő és feldolgozó tevékenységet – hiszen Dienes Gedeon, a Társaság elnöke révén birtokába került Dienes Valéria hagyatéka, majd más mozdulatművészek emlékényaga is –, mintegy párhuzamosan az OSZMI-ban működő Táncarchívummal. A Társaság a korábbi táncszövetségi kiadványok közül egyedül a *TTT* további publikálását tartotta szükségesnek,³ hiszen tagjai elköteleződtek a tudományos kutatás folytatása mellett. Sőt, még egy monumentális munkába, az első magyar tánclexikon összeállításába is belevágtak. A végül 2008-ban megjelent *Magyar táncművészeti lexikon* azonban egy átfogó ismereteket nyújtani hivatott, könyvalapú tudástár akkorra már elavult ideálját követte, s nem tudta friss kutatásokkal kellően megalapozni a hatalmas vállalkozást.

A *TTT* utolsó tíz évében a kiadvány tudományos színvonala megingott (a Tánc tudományi Társaság aktivitása pedig Dienes Gedeon halálát követően megszűnt⁴). Az okok között nem elhanyagolható, hogy a Társaság és az 1991-ben alapított Orkesztika Alapítvány – amelynek élén ugyancsak Dienes állt – tevékenysége szinte összefonódott. Az Alapítvány pedig – mintegy bepótolva fél évszázad elmaradt publikációs lehetőségeit – sorra jelentette meg a közel fél évszázadon át a hazai tánckánonból kiszorult mozdulatművészek alapvető elméleti, pedagógiai és módszertani írásait. Így a *TTT*-re óhatatlanul kevesebb figyelem maradt, ráadásul a Társaság a *TTT*-vel akarta az összes korábbi, eltérő karakterű és funkciójú táncszövetségi kiadványt helyettesíteni, így teret kaptak benne publicisztikai szintű írások, alkalmi megemlékezések, valamint másodközlések is, amire a korábbi években nem volt példa. Ugyanebben az évtizedben a korábban a kiadványban publikáló kutatók közül két generáció is kihátrált a *TTT* újabb köteteinek munkálataiból, ezért a szerkesztők a fiatalabb szerzők írásainak közreadásával tartották életben a sorozatot. Ez azonban azt is jelentette, hogy a Táncművészeti Főiskola táncpedagógus szakán született ígéretes szakdolgozatok közreadása mellett megjelentek tudományosan megalapozatlan dolgozatok is. Viszont szórványosan felbukkant egy-egy olyan tanulmány, amely a tánc olyan aspektusait vizsgálta – mint a társadalmi nem (Ratkó) vagy az életkor (Lőrinc) –, amelyekre a kutatás addig vagy nem fordított figyelmet, vagy a tánc tanításában korábban nem elemzett kognitív összetevők szerepét tárta fel (Fügedi, „Kognitív tényezők”).

A *TTT* és az ettől elválaszthatatlan – az akadémiai szintű néptánc kutatáson túli – hazai tánc kutatás megtorpanása éppen akkor következett be, amikor világszerte megszületett az önálló tánc tudomány. Ráadásul ezzel egy időben a határok számunkra is megnyíltak, így a világ táncirodalma – egyszerre értve ezen az előadásokat és a szakkönyveket – és a tánc tudomány új eredményei és módszerei

3 | A *Külföldi Szemle* megjelentetését 1995 és 1999 között a Magyar Táncművészeti Főiskola folytatta.

4 | A Társaság honlapja 2006 és 2020 között nem frissült.

is elvben szabadon elérhetővé, megismerhetővé váltak. Erre azonban változatlanul csakis egyénileg volt (vagy lehetett volna) lehetőség a kutatók számára, így – ismét az egyetemi tanszékekkel vagy múzeumokkal folyamatosan együttműködő és az MTA Zenetudományi Intézetében dolgozó néptáncutatók kivételével – a táncutatók nem tudtak bekapcsolódni a tudományos élet nemzetközi vérkeringésébe. S nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy a kilencvenes években a magyar táncéletben is bekövetkezett egy paradigmaváltás: a modern tánc kontinuitásának hiányában előzmények nélkül berobbanó posztmodern és kortárs irányzatok radikálisan átrajzolták a hazai táncszcénát, amihez a legújabb nemzetközi kortárs irányzatok rendszeres vendégjátékai is hozzájárultak. A mozgás, a tánc, a színház, a képzőművészet, a látvány, a performansz, a zene és a film – valamint koreográfus és rendező, alkotó és előadó – korábban jól definiált és jól elkülönülő határai elmosódtak, átrendeződtek, ezért a tánc teoretizálásához is új megközelítésekre, nézőpontokra, nyelvre és módszerekre lett volna szükség, hogy a kutatók egyre bizonytalanabbul megragadható tárgyukat leírassák, elemezhesék és értelmezhesék. E művészeti paradigmaváltásra azonban a *TTT* kései számaiban nem találunk elméleti reflexiót – vagyis Magyarországon a két-éves évek elejéig nem született meg az „új táncstudomány”.

A *TTT* utolsó száma közel két évtizede jelent meg. Talán most jött el az ideje annak, hogy egy újabb kutatógeneráció – új nézőpontokat, metódusokat és nyelvet érvényesítve – újjáélessze a magyar táncstudomány nagy múltú szakmai folyóiratát, a *Táncstudományi Tanulmányokat*.

FORRÁSOK

- Berczik Sarolta. „A gyermek táncművészeti nevelése.” *Táncstudományi Tanulmányok 1959–1960*, szerkesztette Dienes Gedeon és Morvay Péter, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, 1960, pp. 143–158.
- Bolvári Takács Gábor. *Táncstudományi kutatások a Magyar Táncművészeti Főiskolán 1990–2015*. Magyar Táncművészeti Főiskola, 2016.
- Clarke, Mary. „Az angol balett a háború óta.” *Táncstudományi Tanulmányok*, szerkesztette Morvay Péter, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, 1958, pp. 13–17.
- Csernova, Natalja. „Koreográfiai törekvések a hetvenes évek szovjet balettszínházában.” *Táncstudományi Tanulmányok 1982–1983*, szerkesztette Fuchs Livia és Pesovár Ernő, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1983, pp. 379–421.
- Dienes Gedeon. „Tíz év videotánc.” *Táncstudományi Tanulmányok 1996–1997*, szerkesztette Kóvágo Zsuzsa, Magyar Táncstudományi Társaság, 1997, pp. 80–88.
- , szerkesztő. *Magyar táncművészeti lexikon*. Planétás Kiadó, 2008.
- Dienes Valéria. „A relatív kinetika alapvonalai.” *Táncstudományi Tanulmányok 1965–1966*, szerkesztette Dienes Gedeon és Maácz László, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1967, pp. 47–75.
- Falvy Károly. „Molnár István első alkotói periódusa.” *Táncstudományi Tanulmányok 1978–1979*, szerkesztette Dienes Gedeon és Pesovár Ernő, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1979, pp. 339–370.

- Felföldi László. „Néptánc kutatás: Tudományterületi helyzetelemzés.” MTA Zenetudományi Intézet, www.zti.hu/tanc/tanckutatatas.htm.
- Frangopulo, Marietta. „A szovjet balett.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1959–1960*, szerkesztette Dienes Gedeon és Morvay Péter, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, 1960, pp. 23–44.
- Fuchs Lívia. „A magyar tánc történeti kutatás úttörő személyiségei IV: Vályi Rózsi, a kutató.” *Parallel*, 16. szám, 2010, pp. 8–11.
- . „Jan Cieplinski munkássága a budapesti Operaházban (1930–1948).” *Tánc tudományi Tanulmányok 1988–1989*, szerkesztette Major Rita, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1989, pp. 39–81.
- . „Új tánc, új nemzedék.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1990–1991*, szerkesztette Maác László, Magyar Táncművészek Szövetsége, 1992, pp. 73–83.
- . közreadó. „Dokumentumok a magyar tánc kutatás kezdeteiről.” *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez IV*, szerkesztette Tóvay Nagy Péter, Magyar Táncművészeti Egyetem, 2020, pp. 126–141.
- Fügedi János. „Kognitív tényezők a tánc tanításában: Mozgáspszichológiai háttér.” *Tánc tudományi Tanulmányok 2000–2001*, szerkesztette Kóvágó Zsuzsa, Magyar Tánc tudományi Társaság, 2001, pp. 88–100.
- . „Tánc és számítógép.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1988–1989*, szerkesztette Major Rita, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1989, pp. 183–195.
- Kaán Zsuzsa. „Koreográfia és szemiotika.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1982–1983*, szerkesztette Fuchs Lívia és Pesovár Ernő, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1983, pp. 127–160.
- Knust, Albrecht. „A táncírás mai helyzete és jövő perspektívái.” *Tánc tudományi Tanulmányok*, szerkesztette Morvay Péter, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, 1958, pp. 38–43.
- Körtvélyes Géza. „Korszerű tendenciák a magyar táncművészetben 1957 és 1977 között.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1978–1979*, szerkesztette Dienes Gedeon és Pesovár Ernő, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1979, pp. 11–119.
- Kóvágó Zsuzsa. „Milloss Aurél színházi koreográfiái. I. (1936).” *Tánc tudományi Tanulmányok 1986–1987*, szerkesztette Fuchs Lívia és Pesovár Ernő, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1987, pp. 117–137.
- Kutszegi Csaba. „A színpadi táncművészet kommunikációelméleti megközelítésének lehetőségei.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1986–1987*, szerkesztette Fuchs Lívia és Pesovár Ernő, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1987, pp. 167–193.
- Lőrinc Katalin. „Meddig táncos a táncos, miért addig, s mi lesz azután?” *Tánc tudományi Tanulmányok 1998–1999*, szerkesztette Kóvágó Zsuzsa, Magyar Tánc tudományi Társaság, 1999, pp. 92–98.
- Martin György és Pesovár Ernő. „A magyar néptánc szerkezeti elemzése.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1959–1960*, szerkesztette Dienes Gedeon és Morvay Péter, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, 1960, pp. 211–248.
- Merényi Zsuzsa. „Improvizáció a táncpedagógiai gyakorlatban.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1976–1977*, szerkesztette Kaposi Edit és Pesovár Ernő, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1977, pp. 119–138.
- . „Szentpál Olga munkássága.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1978–1979*, szerkesztette Dienes Gedeon és Pesovár Ernő, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1979, pp. 289–337.
- Nádasi Ferenc. „Beköszöntő.” *Táncművészeti Értesítő*, szerkesztette Vályi Rózsi, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, 1956, p. 3.
- Noverre, Jean-Georges. *Levelek a táncról és a balettekről*. Fordította Benedek Marcell, Művelt Nép Könyvkiadó, 1955.

- Pálfı Csaba. „A Gyöngyösbokréta története.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1969–1970*, szerkesztette Dienes Gedeon és Maácz László, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1970, pp. 115–161.
- Ratkó Lujza. „Női szerepek a magyar néptánc hagyományban.” *Tánc tudományi Tanulmányok 2002–2003*, szerkesztette Kóvágó Zsuzsa, Magyar Tánc tudományi Társaság, 2005, pp. 157–177.
- Schanda Beáta, szerkesztő. *Tizenöt év története: 2000–2015*. Magyar Táncművészeti Főiskola, 2016.
- Schüller, Gunhild. „Bronislava Nijinska művészeti tevékenysége.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1978–1979*, szerkesztette Dienes Gedeon és Pesovár Ernő, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1979, pp. 239–277.
- Szentpál Mária. „Csoportos néptánc-koreográfiák formai elemzése.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1965–1966*, szerkesztette Dienes Gedeon, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1967, pp. 77–112.
- Szentpál Olga. „Arbeau francia gaillarde-jainak formai elemzése.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1963–1964*, szerkesztette Dienes Gedeon, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, 1964, pp. 79–148.
- Szuric, Jelizaveta. „Korszerűség a moszkvai és leningrádi balettben.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1975*, szerkesztette Dienes Gedeon, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1975, pp. 21–39.
- Tani, Gino. „Milloss Aurél újító munkássága az olasz balettművészetben.” *Táncművészeti Értesítő*, szerkesztette Vályi Rózsi, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, 1956, pp. 39–47.
- Tugal, Pierre. „Táncirányzatok Párizsban.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1959–1960*, szerkesztette Dienes Gedeon és Morvay Péter, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, 1960, pp. 45–60.
- Vitányi Iván. „Új törekvések a magyar balettművészetben.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1969–1970*, szerkesztette Dienes Gedeon és Maácz László, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1970, pp. 29–53.
- Zaharov, Rasztyiszláv. „Két fejezet Rasztyiszláv Zaharov: A balettmester művészete c. könyvéből.” *Táncművészeti Értesítő*, szerkesztette Vályi Rózsi, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, 1956, pp. 5–16.

a táncstudomány
útjai

JANET O'SHEA

A táncstudomány gyökerei és elágazásai¹

A *Routledge Dance Studies Reader* (Táncstudományi szöveggyűjtemény) első kiadása (1998) olyan időszakban jelent meg, amely a mából visszatekintve kulcsfontosságúnak bizonyult a táncstudomány történetében.² Az 1980-as évek végétől a 2000-es évek elejéig tartó időszakban ugyanis a tánckutatás felélénkült, és a szakterületet alapvető változások jellemezték. A táncról írókat többé már nem pusztán a művek, valamint a művészek életrajzai érdekelték, hanem az is, hogyan illeszkednek a táncok a saját társadalmi, történeti, politikai és gazdasági kontextusukba. A kilencvenes évek közepének és végének publikációi az „új táncstudományosság” felbukkanásáról írnak, és felvázolják ennek főbb irányvonalait, köztük annak szükségességét, hogy a mozgó testet lefordítsuk írott nyelvre, a táncot „szöveggént” fogjuk fel, kitérjünk a tánc gyakorlatának és elméletének viszonyára, valamint a táncoló test, illetve az egyéni és csoportos identitások közötti kölcsönös kapcsolatokra (Morris; Desmond, *Meaning*).³

Ezek a tárgykörök a táncstudományt az interdiszciplináris kutatási területek közé pozicionálják, ami egyszerre utal a más szakterületektől átvett megközelítésekre, és arra is, ahogyan a táncstudomány más kutatási ágakra hathatott. A táncstudomány művelői ugyanakkor azzal legitimálták szakterületüket, hogy az mérőben különbözik a többitől, különösen a színház- és zenetudománytól, valamint a testnevelés tudományos vizsgálatától, amelyekkel hagyományosan társították. Noha az új táncstudomány többé már nem új, alaptételei továbbra is meghatározó hatást gyakorolnak a mai tánckutatásra és a táncsal foglalkozó írásokra. Sőt, ez a szakterület önálló örökséget is létrehozott, és ma már legalább két újabb generáció is felnőtt az új táncstudományt útjára indítók nemzedéke után.

A magam részéről azért érdekel különösen a tudománynak ez a sokakra ható (rész)területe, mert ebben az értelemben én is második generációs új táncudo-

1 | A tanulmány eredeti címének („Roots/Routes of Dance Studies”) központi kifejezése – gyökerek és elágazások – kölcsönzés Emilyn Claidtól.

2 | A tanulmány a *The Routledge Dance Studies Reader* második kiadásának (2010) előszavaként jelent meg (pp. 1–15.). (A szerk.)

3 | Ahol nem adjuk meg a hivatkozásokhoz az oldalszámokat, ott az eredeti közleményben sem szerepelnek. (A szerk.)

mányi kutatónak tekintem magam: a Kaliforniai Egyetem riverside-i campusán doktoráltam, és többen tanítottak azok közül, akikre a későbbiekben hivatkozni fogok. Ezenkívül hat évig dolgoztam a Surrey-i Egyetemen, amelynek tanítási módszerei döntő szerepet játszottak abban, hogy a tánctudomány önálló szakterületté váljon. A tudományos élet nemzedékei gyors ütemben követik egymást, így a Surrey-i Egyetem, a Middlesex-i Egyetem, valamint a Kaliforniai Egyetem (UCLA, Los Angeles) hallgatóinak mentorálása révén részt vettem a tánckutatók új nemzedékének felkészítésében. Egyetemi oktató társaim közül sokan foglalkoznak hasonló mentori munkával, ily módon segítve az új tánctudomány harmadik nemzedékének kinevelését. Így aztán az új tánctudomány kihívást jelentő újjátásból mára olyan diskurzussá fejlődött, amely meghatározza a szakterület sajátosságait és törekvéseit.

Ezt az egyre növekvő befolyást figyelembe véve úgy vélem, alapvetően szükséges e szakterület kulcsfontosságú törekvéseinek vizsgálata, történeti kontextusba helyezése, valamint az is, hogy párhuzamot vonjunk e törekvések és a felbukkanásuk idején (a nyolcvanas–kilencvenes években) jelen lévő társadalmi-politikai problémák, illetve a korszak koreográfiai termése által felvetett kérdések között. Mindezen túl, figyelembe véve a korábbi írások érdeklődési területeit is, szélesebb kontextusba kívánom helyezni az új tánctudományt. Céлом, hogy megvizsgáljam e tudományos előzményeket, összeveessem az újjító szellemű „első generációs” új tánctudományi szövegekkel, és dialógusba állítsam az új tánctudományból merítő későbbi munkákkal is. Kitérek arra a kérdésre is, hogy saját története alapján milyen irányokba fejlődhet tovább a tánctudomány. Éppen ezért a terület történeti vizsgálatakor azt tartom majd szem előtt, hogy miféle lehetőségek nyílnak meg a tánctudomány előtt.

Úgy vélem, hogy négy szellemi irányzat és önálló tudományterület – melyek mindegyike megelőzte a tánctudomány önálló felbukkanását – fektette le a mai tánctudomány alapjait: az antropológia, a folklórtudomány és a néprajz; a szakértő nézők írásai és a táncelemzés; a filozófia, elsősorban az esztétika és a fenomenológia; a történeti kutatások, beleértve az életrajzokat és a táncrekonstrukciókat is. Ezek a kategóriák nem merevek és átjárhatatlanok, van közöttük némi átfedés. Az idők folyamán e megközelítések mindegyike átalakult, hogy vizsgálat tárgyává tehesse az identitás kérdéseit és ezek táncbéli kifejezését, a mérvadó véleménytől a többféleség felé való átmenetet, valamint az előadás, a koreográfia és az írás változó viszonyait.

A vizsgált szövegek közül a legtöbb, bár közel sem mindegyik, az Egyesült Államokból és az Egyesült Királyságból származik, mások korábbi brit és amerikai gyarmatokról. A tánctudományban, akárcsak más szakterületeken, az angol vált a közvetítő nyelvvé. A mostanában rendezett konferenciák megpróbálták ugyan kiküszöbölni az angol nyelv dominanciájának kirekesztő hatásait, az eszmecsere ennek ellenére egyirányú maradt: jóval több angol nyelvű szöveget fordítanak le idegen nyelvekre, mint nem angol nyelvű szöveget angolra. A tánctudomány azon-

ban izgalmas új irányokban fejlődik tovább olyan nyelveken és helyeken is, amelyek kívül esnek az én mostani látókörömön. [...]»⁴

Céлом egy olyan történeti áttekintés, amely magába foglalja a szakterület jellegéről, politikájáról, törekvéseiről és stratégiai változásairól folytatott vitákat. Végigkövetem a diszciplínán belül lezajlott változásokat, de nem állítom, hogy ezek a változások egyfajta fejlődési narratíva alkotóelemei lennének. Továbbá számos itt tárgyalt módszert problematizálok ugyan, rangsort azonban nem állítok fel közöttük. Az eltérő módszerek és megközelítések különböző történelmi pillanatokban különféle társadalmi és politikai kontextusokból eredő stratégiák. Ily módon minden kísérlet a maga korának sajátos szellemi és társadalmi kérdéseivel igyekezett és igyekszik megküzdeni.

ANTROPOLÓGIA, NÉPRAJZ ÉS A TÁNC TUDOMÁNYOSSÁGA

A legkorábbi tudományos igényű írások a táncról az antropológia és folklórtudomány köréből származnak. Több oka is van annak, miért a társadalomtudományok, különösen az antropológia vált hasznossá a tánc tudomány számára. A táncnak tulajdonított mulandóság kizárólag akkor válik problémává, ha a táncot olyan művészeti ágakkal vetjük össze, amelyek kézzelfogható tárgyakat, például festményeket, szobrokat, regényeket hoznak létre. Ha viszont társadalomtudományi nézőpontból tekintünk a táncra, semmivel sem tűnik mulékonyabbnak, mint bármely más megélt tapasztalat, legyen az akár gazdasági, akár rituális, akár nyelvi.⁵ Emellett az antropológia, amely a nyugati nézőpontból láttatott „Másikra” helyezte a hangsúlyt – s az így tekintett kultúrák némelyikét a közkeletű ábrázolásokban a táncsal azonosította (Shea Murphy) –, hagyott némi mozgásteret a kutatóknak, hogy a társadalom marginalizált aspektusait is vizsgálhassák. Az antropológia a strukturalista és funkcionalista tanulmányoktól – amelyek a rokonságot, a hierarchiát stb. hangsúlyozták – később eljutott a szimbolikus és szemiotikus antropológiáig, amely megközelítések behatóbban foglalkoztak a rituális folyamattal (lásd Victor Turner) és a testtel (lásd Claude Lévi-Strauss), így a testi tevékenységeket is bevonták a kultúra tanulmányozásába.

A tánc iránti antropológiai érdeklődés azonban problematikus örökséget jelent a tánc tudomány számára. Curt Sachs például az *Eine Weltgeschichte des Tanzes* című munkájában átfogó modellel állt elő a világ különböző tájairól származó táncok megértéséhez, melyeket fejlődéstörténeti rangsorba állított. Ez a gyűjtési-

4 | A szöveggyűjtemény felépítésére és konkrét tanulmányaira vonatkozó utalásokat nem közöljük. (A szerk.)

5 | Alexandra Carter kifejti, hogy a megélt tapasztalat maga mulandó, és kihangsúlyozza az esemény és az esemény rögzítése közötti különbséget (*Rethinking*). Marta Savigliano szintén a társadalmi lét olyan, a táncnál elfogadottabb aspektusainak mulandósága mellett érvel, mint a gazdaság és a kormányzat („Gambling Femininity”).

rendszerelési módszer ma már az imperialista taxonómiák és az etnocentrikus értékrend megnyilvánulásának tűnik, mégis hatással volt a későbbi kutatásokra.⁶

Más esetekben ez a gyűjtési módszer nem átfogó tudásra törekedett, sokkal inkább a megőrzés kényszere ösztönözte. Amikor például Cecil Sharp összegyűjtötte a 19. századi Anglia népi táncait, abból indult ki, hogy gyűjtése a megőrzést segíti majd, és ezt a brit néptáncreneszánsz, ez a sajátos revival, úgy tűnik, igazolta is. Sharp megközelítése egybecsengett saját korának azokkal a történeti kérdéseivel, amelyek abban a nosztalgiában és aggodalomban gyökereztek, hogy a posztindusztriális korszakban elvesznek az „autentikus” közösségi élmények és az egészséges szórakozás lehetőségei.

A fenti megőrzési modell továbbélt a korai amerikai antropológiában is. Az olyan szerzők, mint Gertrude Kurath (1931-től) és Franziska Boas (1944-től) részt vettek a marginalizált népcsoportok szokásainak összegyűjtésében és rögzítésében. Az antropológia annak ellenére, hogy a tudományosság igényével lépett fel, mégis átadta magát a kulturális különbségek igézetének, és részt vett e különbségek fetiszizált megjelenítésében, amely a 18. századtól kezdve egészen a 20. század derekáig jellemezte az európai és észak-amerikai képzőművészeti, irodalmi és tudományos alkotásokat. A 20. század elejének és közepének táncosai és koreográfusai, például Ruth St. Denis és La Meri, hasonlóképp a „Másik” táncait gyűjtötték, értelmezték és mutatták be a nyugati közönségnek.

Francesca Reyes Aquino hasonló módszerrel vágott bele a Fülöp-szigeteki néptáncformák katalogizálásába, és munkája visszahatott a Fülöp-szigeteki Egyetem tantervére, de még az olyan hivatásos társulatok, mint a Bayanihan által színpadra állított táncokra is. A kutatók azóta már megkérdőjelezték azt, ahogyan Aquino és a Bayanihan együttes az etnográfiai gyűjtéseket a nemzeti identitás kifejezésére használták (Gaerlan). Egyfelől Reyes Aquino mint manilai, középosztálybeli asszony bizonyos fokig egzotizált, amikor kijelentette, hogy az „igazi” Fülöp-szigeteki kultúrát az eldugott vidékeken élő falusiak és a törzsi népesség között lehet megtalálni.⁷ Másfelől az etnográfiai gyűjtési módszer a kulturális „autentikusságot” helyezte a gyarmatosítás elleni küzdelem fókuszába.

A 20. század közepén az Egyesült Államokban az antropológia progresszív eredményeket hozott az olyan koreográfusok munkásságában, mint Zora Neale Hurston, Katherine Dunham és Pearl Primus. A „harlemi reneszánsztól” megihletve e koreográfusok az afroamerikai hagyományok korábbi nyomait keresték. Néhányan, mint Dunham, intézményes keretek között tanultak antropológiát, de kutatásaik eredményeit inkább színpadi előadásokban, s nem szövegekben tárták a nyilvánosság elé. Mások, például Hurston, irodalmi és koreográfiai formában is vizsgálták az afroamerikai kultúra gyökereit (Kraut).

6 | Az egyik példa erre Alan Lomax koreutikaprojektje. Erről lásd Suzanne Youngerman Sachsot és a hagyatékát illető kritikáját.

7 | Sally Ness sokban hasonló kritikával illeti a Fülöp-szigeteki „neo-népi” balettet („Originality”).

A hetvenes években tűntek fel a tánc- és mozgásjelenségeket új, az egymást keresztező kultúrákat összehasonlító szemlélettel elemzők, például az amerikai Adrienne Kaeppler és a brit John Blacking munkái. A Kaepplerhez hasonló felfogású antropológusok strukturalista módszereket alkalmaztak a tánc tanulmányozásához, a mozdulatok egységeit a tánc általános megjelenési mintáinak jeleiként határozták meg, a táncot magát pedig nagyobb események keretébe helyezték el, viszont kevesebb figyelmet szenteltek a jelentésnek és a reprezentációnak (Foster, *Reading Dancing* 233).⁸

A struktúra vizsgálata fektette le az alapjait annak, ahogyan a későbbiekben a táncsal foglalkoztak, például azokat a metódusokat, amelyek az elkülöníthető és olvasható alkotóelemek azonosításával leválasztották a táncot a szubjektív benyomásokról. A strukturalista módszer átfogó nézőpontot feltételez, amely összegző és tárgyilagos rálátást ad a szerzőnek. Ezzel ellentétben Joann Keali’i nohomoku arra használta az antropológiát, hogy rámutasson, a nyugati tánc történetírás miként értelmezi félre a világ többi részét. Álláspontja azt az identitárius kritikát előlegezte meg, amely meghatározta a nyolcvanas évek végének és a kilencvenes évek táncszakirodalmának javát, és ezzel a reflexivitás és a reprezentáció politikájának vizsgálata felé fordította a tánc tudományt.

Az antropológia szellemi öröksége a táncban azóta kétfelé ágazott. Az olyan szerzők, mint Andree Grau, Theresa Bucklan és Deirdre Sklar az antropológia szakterületén belül maradván továbbra is arra összpontosítanak, hogyan járul hozzá a tánc a kulturális jelentésképzéshez, s emellett vizsgálják a tudatos kultúratermelést, és a tánc tanulmányozásához történeti módszereket alkalmaznak. Cynthia Novack és Sally Ness (lásd *Body Movement*) a kulturális leírás módszerét az antropológia kontextusán belül dolgozták ki, miközben figyelembe véve a tudományág határait meghatározták az általuk történetileg vizsgált gyakorlatokat – ami komoly kihívás egy olyan tudományterületen belül, amely ahistorikusként határozza meg önmagát –, és ezeket politikai, valamint kulturális összefüggésrendszerbe helyezték. Más táncantropológusok, mint Brenda Farnell és Adrienne Kaeppler eltávolodtak a „tánc” terminustól, mivel szerintük a tánc elválasztása a kultúra egyéb jelenségeitől nyugati konstrukció. E szerzők számára az „emberi mozgás” kategóriája használhatóbbnak bizonyult.

Másrészről a tánc tudomány művelői között végbement egy „néprajzi fordulat” (Coles) is, amelynek képviselői a terepmunkát és az ahhoz kapcsolódó kulturális leírás gyakorlatát leválasztották az antropológiáról (Clifford 24; Buckland). A kilencvenes évek tánc tudományi írásait a táncantropológián belül és azon kívül is a terepmunka és a néprajzi leírás újragondolása jellemezte, így a tánc tudomány egyesítette a közvetlen tapasztalatot és a táncformák történeti elemzését (Savigliano, *Tango*; Browning). A tánc tudomány későbbi képviselői, például Francesca

8 | Kaeppler későbbi munkája azonban a tánc események reprezentációjának politikájával foglalkozik.

Castaldi és Juliet McMains a személyes és a hagyományosabb értelemben vett néprajzi tapasztalatot a „Másik” tapasztalatainak megértésével és leírásával ötvözték, miközben a néprajzi kutatásokat továbbra is párhuzamba állították a történetivel. Saját kutatásaimban is korai antropológiai gyakorlatomtól egyre inkább afelé mozdultam el, hogy tudatos alkotótevékenységként vizsgáljam a kultúrát, s nem pedig mint egyfajta magától értetődő konszenzust vagy életmódot („Dancing through History”). Az ilyen típusú tanulmányokban a tudós pozíciója és részvételének folyamata irányítja, foglalja keretbe és határolja körül a projektet, mivel e szerzők különös figyelmet fordítanak az identitásra – mint amilyen a társadalmi nem, a faj, a nemzet, a társadalmi osztály és a szexualitás –, és interdiszciplináris módszerekkel dolgoznak, beleértve a történetírást, a néprajzot, a kulturális tanulmányokat és a koreográfiai analízist.

Az újabb tánc tudományi nézőpontok tehát nem pusztán bizonyos gyakorlatok örökölt társadalmi kontextusaként tekintenek a kultúrára, hanem az identitás megteremtésére tett tudatos, politikailag meghatározott kísérletek részeként. Ily módon a néprajzi gyakorlat nemcsak az antropológiához közeledett, hanem a tudástermelés posztkoloniális és rasszelméleti kritikájához is. A reprezentációra összpontosító tánc tudomány eszközt kínálhat arra az izgalmas kihívásra, miként kapcsolódik egybe a különbözőségek megnyilvánulása és a „kultúra” tanulmányozása.

A SZAKÉRTŐ NÉZŐPONTJÁTÓL A TÁNCELEMZÉSIG

A táncról szóló legkorábbi források a tánc megfigyelésén és az erről szóló írások szoros kapcsolatán nyugodtak. A szakmailag felkészült nézők és a táncról szóló írások történetileg egymást erősítették. A koreográfiai elemzésben a tudományágak közötti eszmecsere eleinte kevésbé volt meghatározó, csak később került a figyelem homlokterébe, miután a táncelemzés sajátos eszközei kialakultak.

A táncról szóló korai írások zöme táncmesterek, dramaturgok és kritikusok tollából származik. A tánckritika – a táncművek elemzése és értékelése – nemcsak a koreográfusok munkájának bírálatáról szólt, hanem hangsúlyozta a táncok esztétikai értékét és formai megvalósulását. A modern tánc elfogadtatásában például komoly szerepet játszottak az olyan kritikusok, mint John Martin (Franko, „History/Theory”), és a bharata natyam újjáéledése (Singer) is sokat köszönhet az angol nyelvű tánckritikának. A tánckritika segítette az egyetemi oktatásba is beépülni a tánc tudományt, mivel a kritikusok a tánc társadalmi és kulturális jelentőségét vizsgáló műveket publikáltak, egyetemi oktatóként tanítottak, és tánckritikai kurzusokat is indítottak (Copeland és Cohen).

Míg a tánckritikusok egy része a művek megtekintését és leírását tekinti a kritikus munkájának – amelyből kiindulva értékítéletet mondanak és értelmeznek –, mások azzal a kérdéssel foglalkoztak, hogy eleve miként nézzük és írjuk

le a táncot. Utóbbiak érdeklődésének előterében a koreográfiai gyakorlat alapvető egységeinek meghatározása áll, és annak a vizsgálata, hogy ezek az egységek miként állnak össze egészévé, s teszik lehetővé a táncanyag elemzését. A tánc-tudomány egyik meghatározó fordulatát hozta a szemiotika kiterjesztése a koreográfiai elemzésére és értelmezésére. A strukturalista felfogás alkalmazása lehetővé tette, hogy a tánc autonóm szakterületté váljon, bizonyítva, hogy olyan olvashatósággal bír, amely lehetővé teszi az elemzését.

Janet Lansdale (Adshead néven publikált könyvében) például a táncművek megfigyelésére, leírására, értelmezésére és értékelésére ilyen módszerrel állt elő. Korai írásaiban nem használt közvetlen szöveges metaforát, de az a törekvése, hogy a táncot alkotóelemeire bontsa, a nyelv strukturalista tanulmányozásával mutatott párhuzamot.⁹ A táncelemzés folyamatának részletes ismertetése azt támasztja alá, hogy az avatott néző képes magas szinten „olvasni” a táncot, és az alapvető alkotóelemek értő ismerete révén értelmezni a jelentését.

Akárcsak a néprajztudomány, a posztstrukturalista szövegek is tovább bonyolították a táncelemzést azzal, hogy felhívták a figyelmet az ismeretek konstruált jellegére, valamint azok összefonódásaira a hatalmi struktúrákkal, amivel egyrészt megkérdőjelezték a tárgyilagosság eszméjét, másrészt arra ösztönözték a bölcsészettudományok képviselőit, hogy szakadjanak el a természettudományos modellektől. Susan Foster például mind a strukturalista, mind a posztstrukturalista felfogásokból merített (*Reading Dancing*). Vitatva a tánc mulandóságát, természetességét és szavakba önthetetlenségét, amellet érvelt, hogy a tánc is a tudományos vizsgáldóság tárgya legyen. Foster írása a tánc elemezhetőségének érdekében – mozgósítva az irodalom- és retorikaelméletet is – magában a műben helyezte el a jelentés értelmezését a tánc kódjainak és konvencióinak átgondolása révén, miközben e kódok kulturális és történeti megalkotásával is foglalkozott, és ezzel a táncot párbeszédbe vonta olyan elismert tudományterületekkel, mint a nyelv- és irodalomtudomány, valamint a filozófia.

A táncelemzéssel foglalkozó szövegek felbukkanása egybeesett az azt megelőző korszak koreográfiáinak kérdésfeltevéseivel, a Cunninghaméhoz hasonló alkotók műveinek formalizmusával, a Judson Táncszínházhoz köthető posztmodern alkotóknál pedig a tánc feladatjellegű megközelítésével (Foster, *Reading Dancing* 242). A nyolcvanas éveknek ezek a kiadványai a hetvenes évek komunitárius politikája és a nyolcvanas évek második felétől a kilencvenes évekbe átnyúló különbözőségalapú identitáspolitika közötti időszakban jelentek meg. Az a változás, hogy a figyelem központjába az alkotás aktusa helyett az olvasás aktusa kerül, és ezzel elismeri a „Másik” megszólításának nehézségét, azt sugallja, hogy az olvasás és az írás egyaránt az olvasó vagy a szerző pozíciójához kötődik. Ezért ezek az írások a későbbi átpolitizált módszerek előhírnökeinek tekinthetők.

9 | Frissebb írásaiban (*The Struggle; Decentring Dancing Texts*) Lansdale közvetlenül alkalmazza a szemiotikát és a szöveges metaforákat.

A tánctudományban – akárcsak az antropológia esetében – a szövegelemzés hagyománya is többfelé ágazik. Egyes szerzőknél, például Stephanie Jordannél elsődleges marad a formai vizsgálat és a formalizmus vegyítése a szemiotikával. Másoknál a formára irányuló figyelem és a táncok alapos tanulmányozása biztosít háttérrel a további interpretációkhoz. Jelentős változást hozott a tánctudományban a tánc politikai szempontú értelmezése, különösen az identitáspolitikához köthető társadalmi nem, faj, társadalmi osztály és szexualitás kérdései. Az „új tánctudomány” kezdeti szakaszára nagy hatással voltak a generalapú értelmezések, bizonyos táncművek szoros olvasata (Daly, „The Balanchine Woman”), egyes táncformák felruházása politikai tartalommal (Meduri; Foster, „The Ballerina’s Phallic Point”), vagy bizonyos kulturális és történeti környezetben a férfiasság és nőiesség koreográfiai megjelenítése (Adair; Burt; Franko, *Dancing Modernism*; Banes).

Az identitás kutatása kiterjedt a rassz megjelenítésére a táncban (Gottschild; DeFrantz, *Dancing Many Drums; Dancing Revelations*; „The black beat”; Chatterjea; Manning, *Modern Dance*) és az imperialista narratívák olvasására a koreográfiákban (Desmond, „Dancing Out the Difference”). A tánc politikai olvasatai között helyet kapott még az előadások gazdasági és osztályalapú értelmezése (Martin; Graff; Franko, *The Work*), a szexualitás és a tánc (Desmond, *Dancing Desires*), valamint a nacionalizmus koreográfiai megjelenítésének (Manning, *Ecstasy*; Savigliano, *Tango*) vizsgálata. A koreográfiai elemzések kettős célt valósítottak meg a tánctudományban. Egyrészt világosan kijelölték a kutatás területét, másrészt olyan műveket vettek górcső alá, amelyek – különösen az identitáspolitikára összpontosítva – interdiszciplináris megközelítést igényeltek.

A tudomány odafordulása a tánc társadalmi, kulturális és politikai jelentése felé több ponton összeengedett a tánc és a performanszművészet határterületein alkotók stratégiáival. Az olyan alkotók és előadóművészek, mint Bill T. Jones, Jawole Willa Jo Zollar, Blondell Cummings, Lloyd Newson, Pina Bausch, Emilyn Cadiz, Liz Aggiss, Anne Teresa de Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Chandralekha és Ishmael-Houston Jones a hetvenes évek végén, majd a nyolcvanas és kilencvenes években olyan művek egész sorát alkották meg, amelyek a fajt, a társadalmi nemet és a szexualitást állították az előadás fókuszába, s gyakran önéletrajzi elemeket alkalmaztak, hogy a kirekesztés és identifikáció kérdéseivel foglalkozzanak a kortárs táncban. Ezek a koreográfusok elvetették elődeik formalizmusát és minimalizmusát. A koreográfia, akárcsak a koreográfiai elemzés, felhagyott azzal a gyakorlattal, hogy kizárólag a formára figyeljen, ehelyett azt vizsgálta, hogy a forma és az identitás miként ütközik, fonódik össze, vagy mond ellent egymásnak.

Az identitáspolitikáról folytatott diskurzus az új tánctudományi szerzők második generációjának írásaiban tovább fejlődött, differenciálódott, és egyre árnyaltabbá vált. A faji kérdéseket vizsgáló tudósok például kiléptek a fekete/fehér bipolaritás keretei közül. Yutian Wong az ázsiai-amerikai modern tánc és performanszművészet identitáspolitikáját kutatta a tánctudomány és az ázsiai-ame-

rikai tanulmányok metszéspontjainak vizsgálatával („Towards a New Asian American Dance Theory”), legutóbb pedig Michio Ito, a modern tánc egyik úttörője koreográfiai hagyatékának újragondolásával („Michio Ito”). Melissa Blanco Borelli a rasszt vizsgálja a mulatt, vagyis kevert vérű nő ambivalens alakja révén a Kuba és Mexikó – egymástól eltérő összetételű, többnemzetiségű – társadalmi közötti filmes dialógusokban.

A nacionalizmus – olyan arénaként, ahol az identitást nyíltan a politikai célok érdekében hozzák létre – gyakran érintkezik a kultúratermeléssel, ennél fogva a tánc olvasata nacionalista programként gyümölcsöző vállalkozásnak bizonyult az új táncstudomány második generációja számára. A tudósok újabb nemzedéke a táncot ideológiai keretbe helyező korábbi munkákra támaszkodott, miközben nacionalista szempontokkal egészítette ki az elemzéseket, gyakorta a táncformák nemzeteken átívelő elterjedését vizsgálva. Pallabi Chakravorty például az indiai klasszikus táncformák nemzeti megújítását az „egzotikum” iránti nemzetközi érdeklődéssel és az interkulturalizmus Nyugaton tapasztalható térnyerésével állítja párhuzamba. Én magam azzal egészítettem ki a bharata natyam kutatását, hogy e klasszikus indiai táncforma nemzeti újraalkotásának globális jellegét vizsgáltam, figyelembe véve a koreográfiában szerepet játszó sokféle, egymásnak ellentmondó nacionalista diskurzusokat, és azt, hogyan viszonyulnak a táncosok és későbbi műveik a nemzetközi fogadtatáshoz, valamint hogy miféle kapcsolatban állnak az új helyi táncközösségek létrejöttével (*At Home*). Diyah Larasati a politika legkomolyabb és legpusztítóbb megnyilvánulásait tanulmányozta, nevezetesen a nemzeti identitásképzés koreográfiára gyakorolt hatásait a háború, a politikai elnyomás és a népiirtás kontextusában.

A tudatos identitásképzés koreográfiai formáit vizsgálva a táncstudomány sokat merített a posztkoloniális, a feminista és a queerelméletből, valamint a kritikai rasszelméletből. Ez az interdiszciplináris megközelítés hasznosnak bizonyult a táncstudomány számára, s fennáll annak a lehetősége is, hogy ez a szellemi csefolyamat mindkét irányban működjön. E tudományterületek zöme az irodalom tanszékekből nőtt ki, ezért az identitást elsősorban a szövegekben található – írott és vizuális – formájukban vizsgálták, vagy úgy, ahogyan előadva beszédként artikulálódik. E vizsgálatok tárgya többnyire statikus volt, a táncstudomány ellenben mozgásba hozta a társadalmi nemmel, szexualitással és faji jegyekkel bíró testeket, és ezzel lehetővé tette a további vitát mindezek testbe írt működéséről.

TÁNCFILOZÓFIA: ESZTÉTIKA ÉS FENOMENOLÓGIA

A táncstudomány filozófiai vizsgálódásai arra vonatkoztak, hogy melyek a tánc alkotóelemei, mi minősül táncnak, mit jelent a tánc megértése, valamint milyen viszony áll fenn a tánc és az érzések között. Mindenekelőtt az esztétika fektette le a táncértelmezés filozófiai szemléletének alapjait. A jelentős nyugati filozófusok

azonban többnyire nem foglalkoztak a tánccal (DeFrantz, „African American Dance” 93; Foster, „Introduction” 3); a klasszikus nyugati filozófusok közül egyedül Nietzsche szentelt nagyobb figyelmet neki. Ezzel szemben az indiai esztétikai gondolkodás kiemelt érdeklődéssel fordul a tánc felé. A *Nátjasásztrához* és az *Abhinaja Darpanához* hasonló szövegek az absztrakt és a kifejező táncot is a művészi élmény közvetítőeszközeinek tekintik. Ezek a szövegek azonban a sokféle összetevőből álló szöveges színház kontextusában vizsgálták a táncot, szemben azzal a megközelítéssel, amely elsődlegesen a mozgáson alapul.

A táncról írónak ezeken a lehetséges és mellőzött területeken kellett átverekedniük magukat, hogy filozófiai szempontokból vizsgálhassák a táncot. Az esztétika, amely a művészi élményt vizsgálja, és a fenomenológia, amely a testi élmény által megformált személyiségre összpontosít, magától értetődően foglalkozik a tánccal. Az esztétika eszközt kínál annak megfogalmazására, miféle jelentőséggel bír a tánc az emberi gondolkodásban és megértésben. Az olyan kutatók, mint Graham McFee, kiterjesztették az esztétika kulcsfogalmait a táncra, többek között a megértés természetének wittgensteini diskurzusához kapcsolódva.

Understanding Dance című könyvében McFee a táncot művészetként és cselekvésként vizsgálja, a megértéssel kapcsolatos vitában pedig a hagyományos nyugati tudományos elképzelésekből eredeztethetően igyekszik azt elhelyezni, így példái is a nyugati színpadi táncból, a balettből és a modern táncból bomlanak ki. Ám az esztétikai vizsgálódások korántsem korlátozódnak az európai és észak-amerikai művészeti kategóriákra és gyakorlatokra. A művészettörténet különösen hasznosnak bizonyult az afrikai és az afrikai diaszpórában fellelhető formák tanulmányozásában. Robert Farris Thompson („Dance”; *Flash*) például megállapította, melyek az afrikai művészeti formák esztétikai tapasztalatot nyújtó legfőbb alkotóelemei. Később a kutatók átültették és átalakították ezeket a kategóriákat, amikor a hasonló esztétikai vonásokat mutató afroamerikai formákat vizsgálták, hogy felderítsék a fősodorbeli észak-amerikai kísérletező táncban figyelmen kívül hagyott afrikai gyökerű hatásokat (Gottschild), valamint ezek esztétikai megjelenését a hiphopban (DeFrantz, „The Black Beat”). Ezek a szerzők esztétikai elméletei azt a vitát, hogy általában mi minősül szépnek, áthelyezték arra, hogy mit tartanak szépnek egy bizonyos kulturális és történeti kontextusban. DeFrantz például, amikor az afroamerikai színpadi táncban megjelenő szépséget vizsgálja, az etnofilozófiából és a feminista esztétikából merít, hogy érzékeltesse, szépnek minősíteni valamilyen politikai következményekkel jár („African American Dance”).

Az esztétikai jellemzőkre és megértésre irányuló figyelemhez hasonlóan fontos a tánc érzelmi hatásának vizsgálata. Suzanne Langer például a szimbólum és az illúzió fogalmait teszi művészetelméletének központi elemeivé, azzal érvelve, hogy minden művészetnek rendelkeznie kell egy sajátos „elsődleges illúzióval”. Meglátása szerint a táncnak ez az elsődleges illúziója a virtuális hatalom. A virtuális hatalmat a szimbolikusságra támaszkodva különíti el az önkifejezéstől, s

okfejtése így felveti a tánc szemiotikai elemzésének lehetőségét, ugyanakkor ennek kifejtésére majd csak a későbbi kutatók vállalkoztak.¹⁰

A fenomenológia mint olyan gondolatrendszer, amely a közvetlen, testi tapasztalat hangsúlyozásával oldja fel az elme és lélek közti karteziánus kettéosztottságot, alkalmas módszert kínál a tánc tudomány számára a tánc jelentőségének vizsgálatához. Az olyan szerzők, mint például Maxine Sheets-Johnstone, a fenomenológia és a tánc érintkezési pontjait vizsgálták, és arra az álláspontra jutottak, hogy a megélt tapasztalatokra fordított figyelem lehetővé teszi „a tánc lényegének” megvitatását. Sheets-Johnstone úgy véli, hogy a tapasztalat vizsgálata előbbre való az elméletnél, és a fenomenológiai leírás lehetővé teszi „a tapasztalat alapvető természetének megragadását” („The Phenomenology as a Way” 131).

Noha a fenomenológia a test révén megélt tapasztalat sajátosságára összpontosít, rendszerint abból a hipotézisből indul ki, hogy a „tapasztalat” és a „test” eleve adott az elméleti vizsgálódás számára. Az efféle feltevések néhány tánckutatót arra sarkalltak, hogy kritikával illessék a fenomenológiát, miközben tételeit behatóan tanulmányozták. Többen vitatták, hogy bármely tapasztalatnak létezik alapvető természete, és megkérdőjelezték azt a feltevést is, hogy bármely tapasztalat az elmélet előtt jár, a fenomenológiát pedig olyan kérdések megvitatásakor alkalmazták, hogy például mit jelent egy adott tapasztalathalmazzal ellátott és a világgal sajátos viszonyban álló egyedi testtel bírni. Vivian Sobchack például a fogvatékosság fenomenológiáját vizsgálja: amikor lábamputációja után saját mozgástapasztalatának alakulását követi nyomon, megőrzi a fenomenológiának azt a figyelmét, amely a „gondolataink, mozdulataink és kifejezésmódjaink közös nevezőjeként szolgáló, megélt és élő testre” irányul, miközben kitart amellett, hogy ezek „miriádnyi formája és jóleső élménye” mind különbözik egymástól (55). Philipa Rothfield ezt egészíti ki a kulturálisan meghatározott test feltételezésével, amellett érvelve, hogy noha nem létezik egyetemes, állandó testi én, mégiscsak a testi tapasztalás hozza létre a személyiséget, habár kulturálisan és történetileg meghatározott módon.

A filozófia mindig is különösen vonzotta a koreográfusokat. Isadora Duncan például Nietzsche írásaiban találta meg saját gondolatainak igazolását, Padma Subramaniam koreográfiai kutatásainak megerősítését a szanszkrit esztétikai elméletben lelta meg, míg Chandralekha az upanisadok hagyományából eredeztette posztmodern, mégis expresszív koreográfiáit. Néhány koreográfus emellett maga is írt filozófiai műveket, például Carol Brown, aki a tér különféle felfogásainak művészi, konceptuális és politikai implikációit vizsgálta. Kenneth King Nietzschét és Merleau-Pontyt elemezte (103–111), Floyd Favel Cree világnézetének vizsgálatát használta magyarázó keretként a tánc és a mozgás megértéséhez (113–115), Leena Rouhiainen pedig a fenomenológiával keretezte a finnországi független táncművészek élettapasztalatait.

10 | Colleen Dunagan („Dance” 29) saját Langer-olvasata alapján javasolja az esztétika beépítését a posztstrukturalizmusba és az ideológiai kritikába.

A táncfilozófia újragondolása arra utal, hogy a tánc alapot biztosíthat a filozófiai kijelentésekhez, különösen azokhoz, amelyek a testi tapasztalattal és a művészi hatással foglalkoznak egy bizonyos, sajátos gyakorlaton belül. A tánc tehát olyan interdiszciplináris megközelítést kínálhat, amely egyesíti a táncot, a fenomenológiát és a hatalom posztstrukturalista vizsgálatát.

TÖRTÉNELEM: A CSALÁDFÁKTÓL AZ ÚJ TÖRTÉNETISÉGIG

Tánc történeti munkák – reflexiók az egyes táncformák múltjára, a művészekre, a gyakorlati kérdésekre és a repertoárra – már jóval a tánc tudomány mint tudományág létrejötte előtt megjelentek. A történetírás, akárcsak a táncelemzés, kézzelfogható alapanyagot biztosított a tánc tudomány számára az értelmezéshez, s ily módon eszközként szolgált egy máskülönbben mulandó művészeti forma létjogosultságának igazolásához. Míg a táncelemzés egy olyan tárgy létrehozására összpontosított, amely dekódolható, a tánc történet a tánc múltjának beazonosításával hozta létre vizsgálati tárgyát.

A tánc szakirodalmán belül hagyományosan olyan írások születtek, amelyek az egyes művészek életrajzára vagy az őket ért hatásokra összpontosítottak. Ezek a munkák különösen a modern tánc és a balett vizsgálatokor részesítették előnyben a „családfák” megalkotását, amelyek meghatározták azt a kapcsolatrendszert, amely a jelenkori gyakorlatok alapjául szolgál (Guest; McDonagh). Ezek a modernista tánc történetek az eredet kutatásának példái voltak, és az ok-okozati viszonyok vizsgálata egy átfogóbb hagyományos történetírási metódus része volt (Tomko 80).

A családfák és életrajzok megalkotásával párhuzamosan újraalkották a múlt táncait is olyan forrásanyagok alapján, mint a notáció, a szöveges leírások és a képi ábrázolások. Gyakorta az e források alapján rekonstruált táncok segítettek megszilárdítani egy-egy tradíciót, ide tartozik például a modern táncok újbóli színpadra állítása, amikor is a táncosok és a koreográfusok rég nem játszott, mára elfeledett „klasszikus” repertoárdarabokat újíttak fel. Egyes esetekben a képi és szöveges források alapján helyreállított mozdulatok előadása egybecsengett az eleven hagyomány alapelveivel, így egyfajta „megreformált” táncgyakorlat jött létre, mint például az odissi tánc újjászületésében, míg a bháráta natyam esetében új repertoárdarabok születnek a hagyomány keretein belül. Ezek a rekonstrukciók aztán újra széles körben előadott repertoárdarabokként és a tudományos kutatás alapjaként vagy termékeként a kreatív vizsgálódás forrásául szolgálnak.

A tánc tudomány egy olyan időszakban vált szélesebb körben ismertté, amikor a kutatók kritikával illették a hagyományos történetírást. Hayden White például úgy vélte, hogy az ok-okozatiság a narrativizálás eszköze, nem pedig történeti „tény”, Michel Foucault pedig a múlt megértésének központi metaforáiként emelte ki a genealógiát, az archeológiát és különösen a szimultaneitás vonulatait.

Foucault mellett érvelt, hogy az időt episztémék halmazaként kell értelmezni, és hogy az egyes episztémék közötti kapcsolat – vagyis a kauzalitás – kevésbé számít, mint az őket alkotó hatalmi folyamatok. A táncstudomány e gondolatok hatására fordult a lineáris beszámolóktól és életrajzi kutatásoktól a reprezentáció vizsgálata felé (Tomko).¹¹ Az új tánc történetek (Manning, *Ecstasy*; *Modern Dance*; Foster, *Corporealities*; *Dances*; Daly, *Done into Dance*; Graff; Burt; Foulkes; Carter, *Dance*) nem a hatások vizsgálata vagy kronológia alapján épülnek fel, hanem tematikusan, az egymással érintkező kérdéseket állítják dialógusba, így a problémák, nem pedig a korszakok határozzák meg e tanulmányok szerkezetét.

A tánc múltját kutatók gyakran merítenek nemcsak a történettudományból, hanem a néprajzból, a posztkoloniális, a feminista és női tudományokból, a szexualitás kutatásából, a kritikai rasszelméletből és az irodalmi elemzésekből is. Míg az új táncstudomány képviselői a kezdetekben igyekeztek távolságot tartani az életrajzoktól, a frissebb munkákban fellelhető a problémákon alapuló, s nem pedig a leíró vagy kronologikusan felépített életrajz (Daly, *Done into Dance*; Albright). Hasonlóan járnak el az olyan tudósok/koreográfusok is, mint Emilyn Claid és Liz Aggiss, akik a kritikai tánc történetbe építik bele az életrajzot, s nem pusztán leíró jellegű elbeszéléseket kínálnak.

A táncrekonstrukciókat, akárcsak a hagyományos historiográfiát a megbecsülés mellett bírálatok is érték (Franko, „Repeatability”; Thomas), és ez az elméleti és kreatív újraértékelés számos új lehetőséghez vezetett. A régi táncokat rekonstruáló művészek közül néhányan továbbra is előadnak történeti táncokat egyszerűen önmagukért a táncokért, míg mások koreográfiai megoldásokkal jelzik az „eredeti” és az általuk rekonstruált művek közti különbséget.¹² Lesley Main ráadásul amellest érvelt, hogy a rekonstrukciót a színházi gondolkodásmód mentén újra kellene gondolni, hogy a „koreográfus” és a „rekonstruktor” közötti különbséget a rendezői szerep váltsa fel, s így kreatív módon lehetne megközelíteni a már létező „szöveget.” A performanselméletben és a kontakt improvizáció gyakorlatában egyaránt járatos Ann Cooper Albright úgy véli, hogy a táncrekonstrukció kritikai alkalmazása írásos és koreográfiai formában is lehetséges, mivel a tánc történetet másként értjük meg, amikor mozgásként, és nem archív források révén tapasztaljuk meg.

A táncstudomány reprezentánsai igénybe vették a történetírás fikcionalizáló megoldásait is, és vizsgálódásuk hangsúlyát White kritikájáról a narrativizáló törekvés által kínált kreatív lehetőségekre helyezték át. Priya Srinivasan Ruth St. Denis *Radhájának* felülvizsgálatakor összehangolja a hagyományos kritikai nézőpontot és a kreatív lehetőségeket.¹³ Ugyanakkor egyrészt helyesbíti a történeti

11 | Ugyancsak a „tényekkel” szembeni posztstrukturalista szkepszis tette lehetővé a táncstudomány számára, hogy az anyagok egyre szélesebb skáláját vizsgálja „forrásként” (Hammergren).

12 | Erre többek között példa Ingo Diehl, Lesley Main és Jody Sperling munkája.

13 | Savigliano a fikcióval, a néprajzzal és a történetírással is kísérletezik több írásában („Fragments”; *Agora Matta*).

feljegyzéseket, mert megcáfolja St. Denis önmitologizáló beszámolóját – miszerint a *Radhát* egy egyiptomi motívumokra épülő cigarettareklám ihlette – azzal, hogy rámutat, St. Denis már két évvel a *Radha* megalkotása előtt látott indiai táncosokat Coney Islanden. Másrészt el is tér a hagyományos történetírástól, amikor elképzei a St. Denis és az indiai női táncosok közötti lehetséges interakciókat, és fikcionalizálja mindkét fél reflexióit e találkozásra. A hasonló felfogásban alkotó szerzők a történetírás lényegi elemének tekintik az efféle „képzletmunkát” (Carter; *Dance and Dancers; Rethinking Dance History*).

A problematikus kérdéseken alapuló történetírás és a tánc történet megközelítése kreatív koreográfiai eszközökkel, valamint fikcionalitással, egy sorba állítja a tánc tudományt az új történetírás stratégiáival. Ezek a megközelítések azt sugallják, hogy a tánc tudomány is kínálhat módszereket a történetírás számára, hogy a posztstrukturalista kritika például ne csak a történetírás produktumait vizsgálja, hanem gondolkodjon el e produktumok kínálta lehetőségeken is. A tánc tudomány – mint egy olyan történész testének a metaforája (Foster; „Choreographing History”), aki múltbéli testekkel táncol, és akinek olyan módszerei vannak, amelyek segítségével elképzelt párbeszédet folytat velük – olyan történetírást tesz lehetővé, amely dinamikusan foglalkozik a tárgyával.

ÖSSZEZÉS

A tánc tudomány itt ismertetett irányzatai a jelenség dokumentálásától annak problematizálása felé mozdulnak el, hogy a vizsgált anyaggal szembeni lehetséges pozíciók töredezettségét konkrét és meghatározott vizsgálati módszerek kialakításának érdekében mozgósítsák. Mindegyikük a bölcsészettudományokban tapasztalható általános változáshoz hasonlóan elmozdul a tudás felhalmozásának „semleges” megközelítésétől a hatalom és a tudástermelés közötti kapcsolat tudatosítása felé. A tánc tudomány számára ez a paradigmaváltás az alapja annak, hogy ez a terület önálló diszciplínává váljon. E módszerek emellett párhuzamba állíthatók egyrészt az átfogóbb társadalmi változásokkal, másrészt a koreográfiai munkában tapasztalható átalakulásokkal.

A széles körű társadalmi és politikai változások sora, különösen a birodalmak felszámolása vezetett a posztstrukturalizmus tudás/hatalom kritikájához és a néprajztudomány tekintélyének destabilizációjához.¹⁴ A hatvanas évek polgárjogi és indián őslakos mozgalmi az Egyesült Államokban, valamint a hetvenes évek nemzetközi feminista és melegjogi mozgalmi megkérdőjelezték a kutatók jogosultságát a világ többi részének képviselőjére. Az „új tánc tudomány” azzal, hogy

14 | James Clifford a néprajzi tekintély megkérdőjelezését „a birodalmi hatalom az ötvenes évek utáni évtizedekben lezajlott felbomlásának és újraelosztásának, valamint e folyamatnak a hatvanas és hetvenes évek radikális kulturális elméleteiben felfedezhető tükröződésének” tulajdonítja (23).

a különbözőséget mint a reprezentáció lényegi elemét, valamint az identitás és a kirekesztés többféle formáját vizsgálta, magába építette ezt a kritikát, és követte az ezt követő elmozdulást a hetvenes évek komunitárius politikájától a nyolcvanas és a kilencvenes évek identitáspolitikája felé, amely szerint az identitást nem annyira valamely csoportban való részvétel, mint a különbözőségek sokféle formája határozza meg.

Susan Manning kiemeli az identitás társadalmi nem, faj, szexualitás és társadalmi osztály alapján felállított „bináris modelljeinek” fontosságát a táncudományban (*Modern Dance*). Emlékeztet e modelleknek az uralkodó nézőpontokat megengató hasznosságára, ugyanakkor rámutat korlátaikra is, és felhívja a figyelmet arra, hogy félő, hogy ezek a kettős rendszerek esszencializálják a tánc meg tapasztalására adott válaszokat (xix).

Manning kritikája az identitás árnyaltabb tanulmányozásának lehetőségét veti fel a tánc szakirodalmán belül. A valahova tartozásnak és a kirekesztettségnek léteznek egyéb kategóriái is, amelyeket a faj, a társadalmi nem, a szexualitás és a társadalmi osztály nem foglal magába. A földrajzi helyzet sem illeszthető hézagmentesen a bináris rendszerekbe, még a Kelet-Nyugat vagy Észak-Dél dichotómiákba sem, annyira megnövekedtek a hatalom globális hálózatai, és a gazdaságok a korábbi birodalmi hierarchiákhoz viszonyítva alakítják újra önmagukat. Azok a megkötések, hogy jogilag hová tartozunk – például az állampolgárság és a bevándorlási korlátozások –, szintén az identitás újraértelmezésére ösztönöznek. A gazdasági kérdések, egészen a gazdasági hatalmi különbségekig, s ezek hatása a népesség, a táncformák és a táncművek terjedésére, ugyancsak túlmutatnak a társadalmi osztály kategóriáján. És még az olyan, látszólag semleges tapasztalati kategóriák is, mint a tér és a technológia, politikai felhangot kaptak.

A legfrissebb tudományos munkákból arra következtethetünk, hogy a táncudományban jelenleg is zajlik a politika és a hatalom újradefiniálása. A 2007-es CORD-konferencia¹⁵ egyik szekciójában például Jens Giersdorf, Anthea Kraut és Yutian Wong a tánc jogi vonatkozásairól értekezett, beleértve az állampolgárság és a szerzői jog kérdéseit, ezzel is arra utalva, hogy a hatalom és a reprezentáció vizsgálata túlterjed mindazon, ami egy táncszövegből könnyedén kiolvasható. Jennifer Buscher 2009-es prezentációja a koreográfia, a technológia, a gazdaság és a hatalom viszonyának megértésére törekedett. Anurima Bennerjee 2007-es konferencia-előadása Chandralekha koreográfiáit a teret egyfajta sajátos működésbe hozó gyakorlatként mutatta be. Ezzel a tér társadalmi vonatkozásairól folytatott vitát gyarapította, s lehetővé tette a táncudomány számára, hogy a kore-

15 | A Congress On Research in Dance (CORD) a tánckutatók nemzetközi nonprofit szervezete, amelyben a táncudomány képviselői mellett előadóművészek és koreográfusok is helyet kapnak. A társaság – amely más néven ugyan, de 1964-ben alakult – nemzetközi konferenciák szervezése mellett 1968 óta tudományos folyóiratot jelentet meg, a *Dance Research Journalt*. Az évente két alkalommal megjelenő periodika, amelyben gyakran a CORD-konferenciák előadásai is helyet kapnak, a táncudomány egyik legjelentősebb orgánuma. (A szerk.)

ográfia politikusságát ne csak a mozgó testek, hanem a környezetükben felvett helyzetük révén értse meg.

E módszerek nem meritik ki az olyan kérdések újragondolásának lehetőségeit, mint a hatalom, a pozicionalitás és a reprezentáció. Épp ellenkezőleg, ahogy a tánctudomány mindig új és újabb irányokba halad, egyre tágabb teret kínál a kérdések megvitatására. A legutóbb felbukkant vizsgálódási terület például a tánc és a pedagógia problematikája, ahol a vita elsődlegesen a „hatalom” politikájáról folyik a stúdiókban és osztálytermekben, valamint arról, hogy az oktatás kontextusában ki és hogyan hozza létre és kontrollálja a táncról szóló tudást (CORD/CEPA). A legfrissebb munkák az érdeklődési irányok diverzifikációjára, sőt széttöredezésére utalnak, ami szükségszerű velejárója a tudományterület fejlődésének. Az érdeklődés középpontjában azonban – ahogy annak lennie kell – továbbra is a táncoló test és a táncalkotás marad. A jelenlegi és jövőbeli diskurzusok azonban elfordulhatnak azoktól a jelentésektől, amelyek a tánc „szövegéből” olvashatók ki, hogy azokra összpontosítsanak, amelyek abban artikulálódnak, ahogy e koreográfiai szövegekkel foglalkozunk. Az érdeklődésnek ez a kiszélesítése lehetővé tenné, hogy a tudományág a legerősebben a hatalom és a reprezentáció vizsgálatára támaszkodjon, miközben a változó világ feltételeire adott válaszként még tovább differenciálja szempontjait.

FORRÁSOK

- Adair, Christy. *Women and Dance: Sylphs and Sirens*. New York University Press, 1992.
- Adshead, Janet, szerkesztő. *Dance Analysis: Theory and Practice*. Dance Books, 1988.
- Aggis, Liz és Billy Cowie. *Anarchic Dance*. Routledge, 2006.
- Albrigh, Ann Cooper. *Traces of Ligh: Absence and Presence in the Work of Loie Fuller*. Wesleyan University Press, 2007.
- Banes, Sally. *Dancing Women: Female Bodies on Stage*. Routledge, 1998.
- Borelli, Blanco Melissa. „Hips, Hip-notism, Hip(g)nosis: The Mulata Performances of Ninón Sevilla.” *The Routledge Dance Studies Reader*, szerkesztette Alexandra Carter és Janet O’Shea, második kiadás, Routledge, 2010, pp. 122–132.
- Brown, Carol. „Making Space, Speaking Spaces.” *The Routledge Dance Studies Reader*, szerkesztette Alexandra Carter és Janet O’Shea, második kiadás, Routledge, 2010, pp. 58–72.
- Browning, Barbara. *Samba: Resistance in Motion*. Indiana University Press, 1995.
- Buckland, Jill Theresa. „Shifting Perspectives on Dance Ethnography.” *The Routledge Dance Studies Reader*, szerkesztette Alexandra Carter és Janet O’Shea, második kiadás, Routledge, 2010, pp. 335–343.
- Burt, Ramsey. *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*. Routledge, 1995.
- Busher, Jennifer. „The Choreography of the Click Wheel.” *Dance Under Construction XI*, University of California, 2009. Kiadatlan kézirat.
- Carter, Alexandra. *Dance and Dancers in the Victorian and Edwardian Music Hall Ballet*. Ashgate Press, 2005.
- , szerkesztő. *Rethinking Dance History: A Reader*. Routledge, 2004.
- , szerkesztő. *The Routledge Dance Studies Reader*. Routledge, 1998.

- Carter, Alexandra és Janet O'Shea, szerkesztők. *The Routledge Dance Studies Reader*. Második kiadás, Routledge, 2010.
- Castaldi, Francesca. *Choreographies of African Identities: Négritude, Dance, and the National Ballet of Senegal*. University of Illinois Press, 2006.
- Chakravorty, Pallabi. „From Interculturalism to Historicism: Reflections on Classical Indian Dance.” *The Routledge Dance Studies Reader*, szerkesztette Alexandra Carter és Janet O'Shea, második kiadás, Routledge, 2010., pp. 273–283.
- Chatterjea, Partha. *Nationalist Thought and the Colonial Word: A Derivate Discours*. ZedBooks Ltd., 1986.
- Claid, Emilyn. „Standing still...looking at you.” *Research in Dance Education*, 3. évf., 1. szám, 2002, pp. 7–19.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Harvard University Press, 1988.
- Coles, Alex, szerkesztő. *Site Specificity: The Ethnographic Turn*. Black Dog Publishing, 2000.
- Copeland, Roger és Marshall Cohen. *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford University Press 1983.
- CORD/CEPA. *Global Perspectives on Dance Pedagogy: Research and Practice*. Congress on Research in Dance, Monfort University, 2009. Congress on Research in Dance Conference Proceedings 41.
- Daly, Ann. *Done into Dance: Isadora Duncan in America*. Indiana University Press, 1995.
- . „The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers.” *The Drama Review*, 31. évf., 1. szám, 1987, pp. 9–19.
- DeFrantz, Thomas F. „African American Dance: Philosophy, Aesthetics, and »Beauty«.” *Topoi: An International Review of Philosophy*, 24. évf., 1. szám, 2005, pp. 93–102.
- . *Dancing Many Drums: Excavation in African American Dance*. University of Wisconsin Press, 2002.
- . *Dancing Revelations: Alvin Ailey's Embodiment of African American Culture*. Oxford University Press, 2004.
- . „The Black Beat Made Visible: Hip Hop Dance and Body Power.” *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performances Theory*, szerkesztette André Lepecki, Wesleyan University Press, 2004.
- Desmond, Jane C. *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage*. University of Wisconsin, 2001.
- . „Dancing Out the Difference: Cultural Imperialism and Ruth St.Denis's »Radha« in 1906.” *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 17. évf., 1. szám, 1991. pp. 28–49.
- , szerkesztő. *Meaning in Motion: New Cultural Studies in Dance*. Duke University Press, 1997.
- Dunagan, Collen. „Dance, Knowledge, Power.” *Topoi: An International Review of Philosophy*, 24. évf., 1. szám, 2005, pp. 29–41.
- Favel, Floyd. „Waskawewin.” *Topoi: An International Review of Philosophy*, 24. évf., 1. szám, 2005, pp. 113–115.
- Foster, Susan Leigh. „Choreographing History.” *The Routledge Dance Studies Reader*, szerkesztette Alexandra Carter és Janet O'Shea, második kiadás, Routledge, 2010, pp. 291–302.
- . *Dances That Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull*. Wesleyan University, 2002.
- . *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. University of California Press, 1986.
- . „The Ballerina's Phallic Pointe.” *Corporealities: Dancing, Knowledge, Culture, and Power*, szerkesztette Susan Leigh Foster, Routledge, 1996.
- , szerkesztő. *Corporealities: Dancing, Knowledge, Culture, and Power*. Routledge, 1996.
- Foster, Susan Leigh et al., szerkesztők. „Introduction.” *Topoi: An International Review of Philosophy*, 24. évf., 1. szám, 2005, pp. 3–14.

- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Pantehon, 1972. [Magyarul: *A tudás archeológiája*. Fordította Perczel István, Atlantisz Könyvkiadó, 2001.]
- Foulkes, Julia L. *Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. University of North Carolina Press, 2002.
- Franko, Mark. *Dancing Modernism/Performing Politics*. Indiana University Press, 1995.
- . „History/theory, criticism/practice.” *Corporealities: Dancing, Knowledge, Culture, and Power*, szerkesztette Susan Leigh Foster, Routledge, 1996.
- . „Repeatability: Reconstruction and Beyond.” *Theatre Journal*, 41. évf., 1. szám, 1989, pp. 56–74.
- . *The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930s*. Wesleyan University Press, 2002.
- Gaerlan, Barbara S. „In the Court of the Sultan: Orientalism, Nationalism and Modernity in Philippine and Filipino American Dance.” *Journal of Asian American Studies*, 2. évf., 3. szám, 1999, pp. 251–287.
- Gottschild, Brenda Nixon. *Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and Other Contexts*. Praeger and Greenwood Press, 1996.
- Graff, Ellen. *Stepping Left: Dance and Politics in New York City, 1928–1942*. Duke University Press, 1997.
- Guest, Ivor. *The Romantic Ballet in England: Its Development, Fulfilment, and Decline*. Dance Books, 1954.
- Hammergren, Lena. „Many Sources, Many Voices.” *Rethinking Dance History: A Reader*, szerkesztette Alexandra Carter, Routledge, 2004.
- Jordan, Stephanie és Helen Thomas. „Dance and Gender: Formalism and Semiotics Reconsidered.” *Dance Research*, 13. évf., 2. szám, 1994, pp. 3–14.
- Keali'inohomoku, Joann. „An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance.” *Impulse: Annual of Contemporary Dance: 1969–1970*, szerkesztette Marian Van Tuyl, 1970, pp. 24–33.
- King, Kenneth. „The Dancing Philosopher: For Susan Leigh Foster.” *Topoi: An International Review of Philosophy*, 24. évf., 1. szám, 2005, pp. 103–111.
- Kraut, Anthea. *Choreographing the Folk: The Dance Staging of Zora Neale Hurston*. University of Minnesota Press, 2008.
- Langer, Susan. *Feeling and Form*. Charles Scribner's Sons, 1953.
- Lansdale, Janet. *The Struggle with the Angel: A Poetics of Lloyd Newson's Strange Fish*. Dance Books, 2007.
- , szerkesztő. *Decentring Dancing Texts: The Challenge of Interpreting Dances*. Palgrave Macmillan, 2008.
- Larasati, Diyah Rachmi. „Dancing on the Mass Grave: Cultural Reconstruction Post Indonesian Massacres.” 2006. University of California, Riverside, PhD-disszertáció. [Könyv formátumban: *The Dance that Makes you Vanish: Cultural Reconstruction in Post-Genocide Indonesia*. University of Minnesota Press, 2013.]
- Manning, Susan. *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*. University of California Press, 1993.
- . *Modern Dance/Negro Dance: Race in Motion*. University of Minnesota Press, 2004.
- Martin, Randy. „Overreading the Promised Land: Toward a Narrative of Content in Dance.” *Corporealities: Dancing, Knowledge, Culture, and Power*, szerkesztette Susan Leigh Foster, Routledge, 1996, pp. 183–206.
- Main, Lesley. „The Dances of Doris Humphrey: Creating a Contemporary Perspective Through Directorial Interpretation.” *Dance Research: Journal of the Society for Dance Research*, 23. évf., 2. szám, 2005, pp. 106–122.
- McDonagh, Don. *The Complete Guide to Modern Dance*. Doubleday, 1976.
- McFee, Graham. *Understanding Dance*. Routledge, 1992.
- McMains, Juliet. *Glamour Addiction: Inside the American Ballroom Dance Industry*. Wesleyan University Press, 2006.

- Meduri, Avanthi. „Bharatha Natyam: What Are You!” *Asian Theatre Journal*, 5. évf., 1. szám, 1988 tavasz, pp. 1–22.
- Morris, Gay. Introduction. *Moving Words: Re-writing Dance*, szerkesztette Gay Morris, Routledge, 1996.
- Ness, Sally Ann. *Body Movement, and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in the Philippine Community*. University of Pennsylvania Press, 1992.
- . „Originality in the Postcolony: Choreographing the Neoethnic Body of Philippine Dance.” *Cultural Anthropology*, 12. évf., 1. szám, 1997, pp. 64–108.
- Novack, Cynthia Jean. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. University of Wisconsin Press, 1990.
- O’Shea, Janet. *At Home in the World: Bharata Natyam on the Global Stage*. Wesleyan University Press, 2007.
- . „Dancing Through History and Ethnography: Indian Classical Dance and the Performance of the Past.” *Dancing from Past to Present: Nation, Culture, Identities*. Wisconsin University Press, 2006.
- Rothfield, Philipa. „Differentiating Phenomenology and Dance.” *The Routledge Dance Studies Reader*, szerkesztette Alexandra Carter és Janet O’Shea, második kiadás, Routledge, 2010, pp. 303–318.
- Rouhiainen, Leena. „Living Transformative Lives: Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty’s Phenomenology.” 2003. Helsinki Egyetem, PhD-disszertáció.
- Sachs, Kurt. *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Olms, Berlin, 1933.
- Savigliano, Marta E. *Angora Matta: Fatal Acts of North-South Translation*. Wesleyan University Press, 2003.
- . „Fragments for a Story of Tango Bodies (on Choreocritics and the Memory of Power).” *Corporealities: Dancig, Knowledge, Culture, and Power*, szerkesztette Susan Leigh Foster, Routledge, 1996.
- . „Gambling Femininity: Tango Wallflowers and *Femme Fatales*.” *The Routledge Dance Studies Reader*, szerkesztette Alexandra Carter és Janet O’Shea, második kiadás, Routledge, 2010, pp. 236–249.
- . *Tango and the Political Economy of Passion*. Westview Press, 1995.
- Sobchack, Vivian. „Choreography for One, Two, and Three Legs.” *Topoi: An International Review of Philosophy*. 24. évf., 1. szám, 2005, pp. 55–66.
- Shea Murphy, Jacqueline. „Unrest and Uncle Tom: Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company’s last supper at Uncle Tom’s cabin/the promised land.” *Bodies of Text: Dance as Theory, Literature as Dance*, szerkesztette Jacqueline Shea Murphy és Ellen W. Goellner, Rutgers University Press, 1995, pp. 81–106.
- Sheets-Johnstone, Maxine. „Phenomenology as a Way of Illuminating Dance.” *Illuminativ dance: Philosophical Explorations*, szerkesztette Maxine Sheets-Johnstone, Associated University Press, 1984.
- . *The Phenomenology of Dance*. Dance Books, 1966.
- Singer, Milton. „The Great Tradition in a Metropolitan Center: Madras.” *Journal of American Folklore*, 71. évf., 281. szám, 1958, pp. 347–388.
- Srinivasan, Priya. „The Bodies Beneath the Smoke or What’s Behind the Cigarette Poster: Unearthing Kinesthetic Connections in American Dance History.” *Discourses in Dance*, 4. évf., 1. szám, 2007, pp. 7–47.
- Thomas, Helen. „Reconstruction and Dance as Embodied Textual Practice.” *Rethinking Dance History: A Reader*, szerkesztette Alexandra Carter, Routledge, 2004, pp. 32–45.
- Thompson, Robert Farris. „Dance and Culture, an Aesthetic of the Cool: West African Dance.” *African Forum*, 2. évf., 2. szám, 1966, pp. 85–102.
- . *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*. Vintage Books, 1983.
- Tomko, Linda J. „Considering Causation and Conditions of Possibility: Practitioners and Patrons

- of New Dance in Progressive Era in America." *Rethinking Dance History: A Reader*, szerkesztette Alexandra Carter, Routledge, 2004, pp. 80–93.
- White, Hayden. „The Value of Narrativity in the Representation of Reality.” *Critical Inquiry*, 7. évf., 1. szám, 1980 ősz, pp. 5–27.
- Wong, Yutian. „Artistic Utopias: Michio Ito and the Trope of the International.” *Worlding Dance*, szerkesztette Susan Leigh Foster. Palgrave Macmillan, 2009, pp. 144–162.
- . „Towards a New Asian American Dance Theory: Locating the Dancing Asian American Body.” *Discourses in Dance*, 1. évf., 1. szám, 2002, pp. 69–90.
- Youngerman, Susanne. „Curt Sachs and His Heritage: A Critical Review of World History of the Dance, with a Survey of Recent Studies That Perpetuate His Ideas.” *CORD News*, 6. évf., 2. szám, 1974, pp. 6–19.

JENS RICHARD GIERSDORF

A táncstudomány a nemzetközi felsőoktatásban

Egy tudományág kialakulásának genealógiája¹

ELŐSZÓ

Az elmúlt tizenhárom évben szülőhazámból, Németországból rendszeresen utazom az Egyesült Államokba; eleinte egy kaliforniai egyetem hallgatójaként jártam, egy ideje pedig egyetemi oktatóként járok New Yorkba. Valahányszor az útlelvizsgálathoz érek, kérdések egész sorát kapom az úti céllal és a foglalkozásommal kapcsolatban. Az utóbbi minden alkalommal némi zavart okoz, mivel úgy tűnik, hogy az akcentusom miatt a „tánc történetet” (*dance history*) „fogászatnak” (*dentistry*) értik. A fonetika – szembesülve a vámtisztek kifejezéstelen arcával – inkább a „táncstudomány” (*dance studies*) kifejezés használatára kényszerít, így ilyenkor óhatatlanul tisztáznom kell, mit is jelent a táncstudomány. Amikor aztán végre valahogy elmagyarázom, mi a foglalkozásom, a vámtisztek arca felderül, és azt kérdezik: és ezért mi még fizetünk is magának?

Gyakran kerülök olyan helyzetbe, hogy meg kell magyaráznom a munkámat. Általában azzal bújok ki a hosszas magyarázkodás alól, hogy a táncstudományt az egyik rokon tudományághoz hasonlítom: „Olyan, mint a művészettörténet, csak festmények helyett táncról írunk.” Ez általában megoldja a dolgot, de keserű szájíz hagy maga után, hiszen pontosan tudom, hogy a táncstudomány nem olyan, és biztosan nem is akar olyan lenni, mint a művészettörténet. A tánc eltérő elméleti és gyakorlati eszköztár használatát engedi és követeli meg, mint például egy festmény, egy szobor vagy egy performansz tanulmányozása. Én egy olyan korszakban és országban voltam táncos, amikor és ahol a tánc és más előadó-művészeti formák nagy erővel tudták alakítani a közbeszédet, és a cenzúra elleni eszközként is szolgáltak. Azért is kezdtem el foglalkozni a táncstudománnyal, mert meg szerettem volna érteni annak a művészeti ágának a teremtő erejét, amelyet gyakorló művészként oly sokra tartottam. Ezenkívül szerettem volna átlátni a politika kapcsolódását a tánc esztétikai alapelveihez és technikáihoz.

1 | A tanulmány „Dance Studies in the International Academy: Genealogy of a Disciplinary Formation” címmel a *Dance Research Journal* 41. évfolyamának 1. számában jelent meg 2009-ben. (A szerk.)

Amikor 1990-ben összeomlott és ezzel megszűnt az az ország, ahol születtem, a Német Demokratikus Köztársaság (NDK), és velem együtt a szocialista oktatási rendszer, amelynek keretei közt Lipcsében a tanulmányaimat kezdtem, arra kényszerültem, hogy egy, majd egy másik olyan országba költözzek, ahol a tánctudomány régóta és nagyobb súllyal van jelen a felsőfokú oktatási intézményekben, és ennek köszönhetően meghatározó a nemzetközi diskurzusban. A Kaliforniai Egyetemen (University of California, Riverside: UCR), ahol doktori tanulmányaimat folytattam, amerikai és külföldi táncutatók eklektikus csoportja vett körül: fehérek Észak-Amerikából, ázsiai amerikaiak, mormonok, brazilok, argentinok, mexikóiak, tajvaniak és olaszok. A táncról kialakított eltérő felfogások és a program elméleti fókusza – beleértve az identitáskonstrukciók és a kultúratudományok szempontjait – kiszélesítették tanulmányaim kereteit. Amikor ezt követően a nagy-britanniai Guilfordban működő Surrey-i Egyetemen (University of Surrey) helyezkedtem el, egy nemzeti szinten szabályozott táncanyagtal találkoztam, ami új kérdéseket vetett fel a tánctudománnyal mint egy nemzeti felsőoktatási diskurzuson belül értelmezett diszciplínával kapcsolatban. Nemrégiben átkerültem egy kis, New York-i szabad bölcsészeti főiskolára, amelynek táncfakultása a gyakorlatra összpontosít, és ez még nyilvánvalóbbá tette számomra, hogy a szakmai képzés és a táncjal foglalkozó szakokon folytatott tudományos diskurzus között mekkora szakadék tátong.² A tudományos karrierem állomásait illető alábbi észrevételeim párbeszédet kínálnak a tánctudomány szerepéről az egyre nemzetközibbé és üzletiesebbé váló egyetemi és főiskolai oktatásban, a szakterület tudományos és intézményi felépítéséről és státusáról, valamint a más tudományágakhoz fűződő viszonyáról.

BEVEZETÉS

A Kelet-Németországban 1977-ben megrendezett Első Országos Balettkonferencia előadásai között találni egy meglepőt is, Kurt Petermannét, aki az NDK egyetlen Táncarchívumának igazgatója volt. Előadása azzal tűnt ki a többi közül, hogy elmentésben más felszólalásokkal, nála nem került szóba a balett egyetlen gyakorlati aspektusa sem. Petermann ehelyett a tánctudomány mint önálló tudományterület létrehozását szorgalmazta, és kidolgozta a tudományos kutatás céljait és lehetőségeit a felsőoktatásban (49–65). Az a tény, hogy egy ilyen nagy figyelemmel kísért kelet-németországi konferencián Petermann okfejtése a balett fejlődéséről szóló előadások között kapott helyet, nyilvánvalóvá tette a keletnémet kormány

2 | A képzések szintjei és megnevezései országonként meglehetősen eltérők, hiszen mindent más-más nemzeti oktatási struktúrák léteznek. A tanulmányban foglaltak megértéséhez az alábbi megkülönböztetéseket alkalmaztuk az összevethetőség kedvéért: egyetemi (*university*), főiskolai (*college*) és szakmai (*vocational*) képzések. (A szerk.)

előtt Petermann törekvésének növekvő jelentőségét. Kilenc évvel később vették fel az első hallgatókat a lipcsei Előadó-művészeti Főiskola tánctudományi (*Tanzwissenschaft*) diplomát adó kurzusára, és ezzel kezdetét vette Németországban a – rövid ideig tartó – tánctudományi képzés. Nagyjából ezzel egy időben hasonló tánctudományi kurzusok indultak az Egyesült Királyságban és az Egyesült Államokban. A tánctudományi tanulmányok felbukkanásának egybeesése a nemzetközi felsőoktatásban felveti a kérdést, vajon miféle társadalmi és tudományos fejlemények keltették fel a tudományos érdeklődést a tánc iránt. Hová pozicionálja magát a tánctudomány a nemzeti intézményi és tudományos igények kezei között? E kérdések megválaszolása segíthet elhelyezni a tánctudományt a felsőoktatás átalakuló világában, és talán a továbbfejlődés lehetséges irányaira is rámutathat.

E kérdések vizsgálata dialektikus megközelítést kíván, amely figyelembe veszi a tudományágakon belüli és a tudományágak közötti kapcsolatokat. Ezért a tánctudományt annak alapján tárgyalom, amit Foucault a tudományághoz tartozó vizsgálati tárgyak és alterületek „diszkurzív formációinak” nevez (*The Archeology*),³ kiegészítve egy adott diszciplínának a nagyobb tudományos és országos struktúrákon belül a kulturális tőke létrehozására és fenntartására irányuló tudományos habitusainak bourdieu-i értelmezésével. Saját transznacionális helyzetem – amint azt a bevezetőben említett anekdota is jelzi – rámutat arra az átmenetre, amely az országhatárok által behatárolt ismeretlétrehozásból a tánctudomány egyre globálisabb látásmódja felé halad. Teljes mértékben tudatában vagyok az egyetemi piactudományban elfoglalt privilegizált helyzetemnek, ugyanakkor fontosnak tartom felülvizsgálni a globális konfigurációkká alakuló korábbi nemzeti szaktudományi struktúrákat. Habár az efféle globalizáció a nyugati, elsősorban az amerikai hegemon gazdasági erő mentén szerveződik – a tánctudomány közvetítőnyelve máig az angol –, tévedés lenne a Jigna Desai-i értelemben vett helyi kultúrákra az efféle dominancia passzív befogadóiaként gondolni (6). A helyi kultúra létrehozása – amely természetesen a kultúrával kapcsolatos tudás létrehozását is magába foglalja – ehelyett „lehetőséget kínál nemcsak a kultúra és az előállítási módok, hanem a globális folyamatok lehetséges kezelésének vizsgálatára is” (7). Desai az ilyen globális folyamatok egyik meghatározásaként értelmezi a transznacionális termékek bomlasztó jellegű helyi befogadását.

E kérdéskör másik fontos eleme az egyetemi oktatás egyre szélesebb körű korporatizációja a nemzeti és humanista önazonosság-teremtés alóli kiszabadulásnak köszönhetően. Bill Readings leírja az egyetemi oktatás funkciójában és fókuszában bekövetkezett különféle változásokat, amelyek a jelenleg uralkodó testületi struktúra kialakulásához vezettek. Meghatározása szerint a modern egyetemnek az ismeret létrehozásán alapuló felfogása Immanuel Kant azon – a puszta ész – kon-

3 | Ahol nem adjuk meg a hivatkozásokhoz az oldalszámokat, ott az eredeti közleményben sem szerepelnek. (A szerk.)

cepcióján nyugszik, amely *A fakultások vitája* című írásának középpontjában áll. Azzal, hogy Kant az empirikus tudás helyett a tudás mint önmaga létrehozása feletti kritikai gondolkodás irányába mozdult el, előkészítette a talajt Friedrich Schiller és Wilhelm von Humboldt oktatási elképzeléseinek, melyek a *Bildung* mint az egyetemi oktatás sarokkövének megszületéséhez vezettek.⁴ A *Bildung* német idealista folyamata azzal a képességgel ruházza fel bölcselő alanyát, hogy értelmezze és befolyásolja a társadalmi struktúrákat. Az efféle *Bildung* fő alkotó-eleme a kultúra – Schiller terminológiájában az esztétikai nevelés – mint az oktatás szabályozó nézőpontja és célja. Szabályozó, mivel a kultúra ellenőrző mechanizmusként működik az emberi fejlődés során, hogy az emberiség elkerülje a fejlődés olyan negatív mellékhatásait, mint amilyen a természet vagy a civilizáció pusztítása.⁵ Ebben a diskurzusból a kultúra nemzeti szinten körülhatárolt, és ennek következményeként az egyetemek (és sok európai országban a színházak is) a fontosabb állami intézmények közé tartoznak, és a nemzeti önazonosság, valamint a polgárság mint nemzetalkotó erő épülését segítik.

Reading úgy látja, hogy a nemzetállamok globalizáció okozta gyengülésével ez a szerep egyre inkább háttérbe szorul, és azt állítja, hogy az egyetemek fokozatosan a globális korporatizáció részévé válnak. Nézetét alátámasztják azok a friss elemzések, amelyek szerint egyre nagyobb számban vonnak be részmunkaidős oktatókat és diákokat az oktatási tevékenységbe (Berry; Bousquet; Aronowitz), s erre utal a hallgatókat a Kaliforniai Egyetem rendszerének alkalmazottaként elfogadtatni igyekvő, 1998-as munkaügyi vita is, valamint a 2006-os angliai országos sztrájkok, amelyek az egyetemi oktatói kar fizetésének az országos inflációhoz mért kiigazítását követelték.⁶ Mind az elemzések, mind pedig ezek a törekvések arra utalnak, hogy a kinevezett egyetemi oktatók – akik az egyetemi kultúra megteremtői – pozíciója gyengül, a menedzsment befolyása viszont erősödik. Ez a változás számos tudományágat érintett részben a forrásmegvonások révén, részben pedig annak a szemléletnek a kialakulásával, amely termékként tekint a ki-

4 | A *Bildung* fogalma (melynek kiterjedt dimenzióit a magyarban a képzés, alakítás, formálás, ki-művelés fedi le – *a szerk.*) a középkori teológiából ered. A *Bildung* azt a folyamatot – és állapotot – írja le, amelynek révén alanya arra törekszik, hogy megvalósítsa a benne rejlő lehetőségeket, és így közelebb jusson az isteni képmáshoz. E szellemi gyarapodás mindig önreflexív, ugyanakkor kritikus viszonyulás is az emberi kapcsolatokhoz, a természeti és társadalmi struktúrákhoz. A *Bildung* fogalmát a filozófiai és pedagógiai diskurzusokban arra használták, hogy hangsúlyozzák a képességek kibontakozását az oktatás révén, politikai terminusként pedig a német nemzeti identitás megteremtéséhez.

5 | Hihetetlen, mennyire időszerűnek tűnik ez az érv napjainkban, amikor sokkal jobban odafigyelünk az ökológiai problémákra. Érdeemes a jelenlegi viták fényében újraolvasni Schiller esztétikai írásait (*Levelek az ember esztétikai neveléséről*). A tánctudósok valószínűleg jobban ismerik Heinrich von Kleist esszéjét a marionettszínházról, amely ugyanezt az érvet fejti ki a „keccsességről” folytatott eszmefuttatásban. A „keccsesség” itt ellenőrző mechanizmusként szolgál, és arra a fejlődés általi veszteségre utal, amelyet kizárólag a művelődés és egy magasabb szintre jutás teljes ciklusának révén pótolhatunk, s amelyben a tökéletes tudás összhangban van a természettel.

6 | Hallgatóként és oktatóként részt vettem mindkét sztrájkban, így minden szinten tisztában vagyok azzal, milyen hatással van a korporatizáció az egyetemi kultúrára.

válóságra és a tanulmányi eredményekre, s ennek következtében az oktatás egyre inkább a karrierépítés szolgálatában áll ahelyett, hogy a tanulás folyamatára és élményére koncentrálna. A három táncstudományi képzési programot ezért annak a folyamatnak az összefüggésében mutatom be, ahogyan az egyetemek mint a *Bildung*ra törekvő nemzeti intézmények az elszámoltathatóságot szem előtt tartó globális korporatív szervezetekké alakultak át.

Ahhoz, hogy a különböző nemzeti és akadémiai struktúrákra vonatkoztatva megértsük a fenti átalakulás hatását és az új képzési programok létrejöttét, a lipcsei táncstudományi szak programját a Surrey-i Egyetem táncstudományi tantervével és a kaliforniai Riverside tánc történeti és -elméleti kurzusának tantervével fogom összevetni. Áttekintem mindhárom képzés dokumentumait, beleértve a felsőoktatási – ahogy én nevezem: akadémiai – programok alapítóinak irányadó publikációit is.⁷ Mindhárom képzés úttörőnek számít az önálló táncstudomány – mint döntően elméleti diszciplína – elfogadtatásában. Elsődlegesen arra összpontosítok, hogy a tudományterületek genealógiájára a foucault-i értelemben vett létező diskurzusok közötti feszültségként utaljak („Nietzsche”). Noha foglalkozom a kialakulásukkal és fejlődésükkel, kevésbé érdekel a maszkulinista eredetmítoszok rekonstrukciója és azoknak a szakmai diskurzusoknak a története, amelyek hatottak a táncstudományra, vagy amelyre a táncstudomány gyakorolt hatást. Más-képp fogalmazva, nem az érdekel, hogy meghatározzam, valamely program mikor kezdett el behatóan foglalkozni egy-egy adott témával, a céloom inkább az egyes programok nemzeti és tudományos kontextusának felvázolása, és annak megállapítása, hogy a programok miként épülnek fel vizsgálatuk tárgyának – a tánc, a koreográfia és a testiség – viszonylatában. Mindhárom program a táncra, valamint arra a törekvésre összpontosít, hogy az adott program önmagát más tudományos diskurzusokhoz és a tánc korábbi tanulmányozásának módszereihez képest meghatározza. A táncstudományt illető eltérő nézeteiknek köszönhetően pedig tanulságos példaként szolgálhatnak a táncstudományi diszciplínán belüli és diszciplínák közötti kérdések vizsgálatához.

Noha úgy tűnhet, hogy a felsőoktatásban szerzett személyes tapasztalataim miatt összpontosítok erre a három képzési programra, döntésemet valójában a három program eltérő felfogása befolyásolta, emellett az a háromféle, sajátos nemzeti kultúra, amelyekben ezeknek a programoknak el kellett helyezniük ön-

7 | Ezek az iránymutató kiadványok három különböző szaktudományi módszer intellektuális és kontextuális keretét adják. Lehetővé teszik, hogy megértsük a programokat megalapozó elveket és a javasolt struktúrákat. Ennél is fontosabb azonban, hogy teoretizálják a táncstudomány olyan kulcskérdéseit, amelyek szükségesnek bizonyultak a diszciplína létrejöttéhez. Tökéletesen tisztában vagyok azzal, hogy erősen leszűkítő eljárás a táncstudomány intézményessé tételét kísérő szövegekre fókuszálni, és nem feltételezem, hogy egyetlen kutatási terület anyaga helyettesíthetné valamely szaktudományi diskurzus egészét. Én mégis azokat a konkrét alapítói elképzeléseket vizsgálom, amelyeket nem csupán a más szaktudományi diskurzusokból merítő szubjektív megközelítések befolyásolhattak, hanem amelyek végül egységes elképzeléssé fogták össze a táncstudományi munkákat (Jackson 34).

magukat. A lipcsei, surrey-i és riverside-i képzési programok az archiválásra, az elemzésre, illetve a koreográfiára helyezték a fő hangsúlyt. A képzések fókuszát a szakok alapítói határozták meg, ugyanakkor nagyban befolyásolta őket a nemzeti identitásért folytatott küzdelem, egyáltalán a nemzeti fogalmának újraértelmezése a posztkoloniális világban, valamint a nemzeti és más identitásmodellek megváltozott felfogása a globalizált gazdaságban. Időzítésük és tudományos célkitűzéseik érdekes esettanulmánná teszik e képzési programokat, mivel a kifejezetten a tánctudományt illető problémák megértésén túl sokat elárulnak a felsőoktatásban és a társadalomban folyó tudományos diskurzusról. Természetesen számos más képzési program, elképzelés és egyéni kezdeményezés próbálta már meghatározni a tánctudomány mibenlétét nemcsak ebben a három országban, hanem másutt is. Azzal, hogy én erre a három képzési programra összpontosítok, nem próbálok érvényteleníteni más értékes vitákat, és ezekkel ellentétesként sem akarom beállítani őket. Értekezésemet inkább más elemzések viszonylatában érdemes olvasni, mintegy a vita kitérítéseként.

Az általam választott három képzési program a nyolcvanas és kilencvenes évek kontextusába helyezi a vizsgálódás fókuszát, és ez módot ad arra, hogy a felsőoktatási intézmények átalakulásához képest értelmezzük a tánctudományban lezajlott változásokat. A tánctudomány jelenkori történetét a felsőoktatásban folyó táncoktatás és az előadó-művészeti kultúra korábbi fejleményeinek fényében vizsgálhatjuk. Mindhárom országban számos kiváló tanulmány született a táncoktatás nemzeti keretek közötti megszületéséről (Adshead, *The Study*; Barthel és Arthus; Gitelman; Hagood; McFee, *Understanding; Dance*; Ross; Tomko; Winkler és Jarchow). A testnevelés, a modern tánc, a nőmozgalmak és az egészségmozgalom története nagy hatással volt mindhárom tánctudományi programra. Ezek alapozták meg ugyanis a táncoktatás egyik központi aspektusaként a szellemi és fizikai munka már létező kettősségére épülő megosztottságot. A munka efféle megkülönböztetésének vizsgálatát ki kell terjeszteni egyrészt a szakmai vagy konzervatóriumi jellegű képzések, másrészt a *Bildung* értelmében vett bölcsészettudományi alapú tudományos kutatások újraértelmezésére. A fenti megosztottságból következő bonyodalmak és utalások gyakran tetten érhetők az elmélet és gyakorlat közötti viszony tárgyalásakor, amely viszony sokszor az előadás/produkció, illetve az azzal szembeállított intellektuális vizsgálódás dichotómiájaként jelenik meg. Ez a szétválasztás, a „gyakorlat” és „elmélet” közötti különbségtétel, amely más-más módon jelent meg mindhárom országban, részben a 19–20. századi oktatásból, és különösen abból az egyetemi átrendeződésből ered, amely egyes felsőoktatási intézményeket a hivatásos táncosok képzésének irányába mozdított el.

Németország megőrizte a *Bildungot* kínáló – és egyben a tudományos karrier felé vezető – egyetemek és a szakmai-gyakorlati képzést nyújtó főiskolák (*Fachhochschulen*) közötti megkülönböztetést. A hivatásos táncosok oktatása jelenleg konzervatórium jellegű intézményekben zajlik. A brit rendszer szintén megkülönböztette az egyetemeket a politechnikumoktól/konzervatóriumoktól, ám e

főiskolai jellegű intézmények egyetemmé alakítása során a különbségek egy része megszűnt. Az adott szak fókuszától függően a brit tánctanszékeken gyakran kiemeltőbb a gyakorlati és az elméleti oktatás aránya, mégis akadnak olyan szakképző intézmények és konzervatóriumok, amelyek kizárólag a szakmai oktatásra összpontosítanak, mint például a Royal Ballet School (Adshead, B.A.). E konzervatóriumok partneri kapcsolatokat létesítettek egyetemi programokkal, hogy diplomát adó képzést nyújthassanak.⁸ Az Egyesült Államokban, ahol a brit oktatási struktúra és a német tudományos irányultság modelljét vették át, a tánc tanárképzés és a testnevelés révén került be a felsőoktatásba (Hagood, *A History* 19–101). Ennek ellenére az Egyesült Államok legtöbb mai egyetemének azon tanszékein, amelyek kizárólagosan „tánctanszékként” határozzák meg magukat, főként táncosok, koreográfusok, pedagógusok és/vagy táncmenedzserek képzésére töreksenek.⁹ Ezek az említett tanszékeken a tánctudomány csupán az elsődlegesnek tartott gyakorlati képzés szolgálatába állítva kap helyet.

A felsőfokú táncképzésben részt vevők mindannyian tudják, hogy az a hierarchia, amely a képzés gyakorlati és egyben fizikai munkája, valamint az elmélet és a történet szellemi munkája között fennáll, jóval összetettebb annál, mint ahogyan azt a látszat mutatja. Azt is tudjuk, hogy a gyakorlás valójában szellemi munka, az elméletalkotás fizikalitására irányuló megnövekedett figyelem pedig kétségbe vonta a gondolat mulandó jellegét (Foster, *Choreographing History*). Miként Mark Franko emlékeztet minket erre *The Work of Dance* című írásában, a munka értelmezése a tánc viszonylatában ludikus és esztétikai szempontokat is tartalmaz (2). Egy ilyen felfogás szembehelyezkedik a marxista kategorizálással is, amely a társadalmi „alap” létrehozásában a munkának tulajdonít főszerepet, a tánc pedig mint művészi produktum, és így egyben ideológiai intézmény is, a felépítményhez tartozik.¹⁰ Ennek ellenére amikor a táncosok képzése egyetemi vagy főiskolai keretek között folyik, az oktatás gyakran csupán bizonyos szintig használ szakmai és tudományos terminusokat, inkább olyan leíró kategóriákban fejezi ki magát, mint a kiválóság és a versenyképesség. Ez különösen figyelemre méltó, hiszen az egyetemek egyre átfogóbb korporatizációja ugyancsak a „kiválóság” és „versenyképesség” fogalmait részesíti előnyben a saját diskurzusában,

8 | A Royal Academy of Dance (Királyi Táncakadémia) például többféle egyetemi diplomát tud kiadni a Surrey-i Egyetemmel való együttműködésnek köszönhetően, a Kenti Egyetem pedig a The Placeben működő London Contemporary Dance School (Londoni Kortárcsánca Iskola) diplomáit hitelesíti.

9 | Konzervatóriumi jellegű intézmények is működnek az Egyesült Államokban, például a The Ailey School (az Alvin Ailey Amerikai Táncszínház Iskolája) és a School of American Ballet (Amerikai Balett Iskola). Az ezekhez hasonló intézetek mindhárom országban meghatározó szerepet játszanak a táncpedagógiai kánon kialakításában. A mód, ahogyan ezek az iskolák meghatározzák oktatási céljaikat, sajátos pedagógiai kérdésekhez köthető. Egy majdani publikációban érdekes lenne megvizsgálni, hogy az efféle pedagógiai diskurzusok miként pozicionálják magukat a tánctudományi diskurzusok viszonylatában.

10 | A tánc vizsgálata munkaként elsősorban a munkásmozgalmak, valamint a nemzeti-politikai viszonyok elméleti felvetései között jelent meg (Franko, *Dancing Modernism; The Work*; Martin).

mivel e fogalmak lehetővé teszik a rangsorolást, és így a hallgatót fogyasztóként szólítják meg (Readings, *The University* 27).¹¹ A diákok felkészítése a művészi pályára ugyanakkor meggátolja a tánctanzsékeket abban, hogy sikeresen alkalmazkodjanak ehhez az átfogóbb diskurzushoz. A gyakorlati képzésre összpontosító tánctanzsékeknek így mindenáron azt kell bizonyítaniuk, hogy a gyakorlati (mintegy alkalmazott tudományos) ismeretek gazdaságilag is előnyösek a hivatásos táncművészi pályán, miközben azt is igazolniuk kell, hogy ezeknek helyük van abban a tudományegyetemi rendszerben, amely a *Bildung*-ra összpontosít. Másként fogalmazva, a tánctanzsékek ugyan többnyire úgy tekintenek magukra, mint amelyek a táncosi, koreográfusi vagy táncmenedzseri pályára készítik fel a hallgatóikat, eközben szüntelenül az egyetemi diskurzusoknak megfelelően kell bizonyítaniuk piaci értéküket az egyetemi képzés rendszerén belül.

Ugyanakkor az elsősorban gyakorlati képzést kínáló tanzsékeknek gyakran épp a tánctudományi tantervek elméleti értékeivel vagy az antropológiai kutatásokkal szemben kell meghatározniuk önmagukat, hacsak programjukat nem a táncképzést kiszolgáló módon építik fel – ami a legtöbb esetben hagyományos tánc történeti vagy néprajzi kurzust jelent.¹² Susan Manning éppen erre a problémára utalt, amikor javasolta a tánctudomány felosztását történeti és kulturális kutatásokra (1–2). A legfigyelemreméltóbb ebben az, ahogyan a történeti és a kulturális képzés a tánc gyakorlatához képest pozicionálja magát. A hagyományos tánc történetet produktumként tárgyiasítja a táncot, a kulturális vizsgálatok viszont – a nyugati értelemben vett kánonok hiánya miatt a nem nyugati táncpraxisban – képesek gyakorlatként tekinteni a koreográfiára és a táncra. A tánc kulturális vizsgálata során így a koreográfiai struktúrák önreflexív módon beépülhetnek a módszerbe. Az ilyen pedagógiai gyakorlat megkérdőjelezhetné a táncoktatás mint *Bildung*, illetve mint táncos szakképzés közötti különbségtételt, amire a számos tánctanzséken jelenleg oktatott tánc történet nem képes.

A tánc elméleti és gyakorlati felosztását tovább bonyolítják a tánc társadalmi nemekhez kapcsolható konnotációi, az pedig, hogy a tánctanzsékeken döntően nők dolgoznak, még inkább erősíti a feminizálódás képzetét (Daly; Desmond; Foster, *Reading*). Ugyanakkor ezt a mostanra kialakult hierarchiát érdekes a társadalmi osztályok politikájával kiegészíteni, mivel az egyetemi struktúrák viszonylatában ezzel nem foglalkoztak behatóan. A táncoktatás produkciós aspektusa, valamint a gyakorlati-technikai képzésre fektetett hangsúly a fizikai munkához közelebb pozicionálja a táncosképzést, s ugyanez az egyetemi hierarchiában alacsonyabbra helyezi. A táncban megjelenő vagy a táncról kialakított elméleti szempontok viszont magasabb rangra emelik. És fontos kiemelni, hogy a társadalmi nem és osztályhie-

11 | Readings a „kiválóságot” egyértelműen olyan kifejezésként tárgyalja, amely piacot teremt, és érvényteleníti a „vonatkoztatás és funkció kérdéseit”.

12 | A számtalan munkaköri leírás, amely azt várja el az oktatótól, hogy képes legyen moderntánc-technikát vagy klasszikus balettet tanítani, valamint tánc történeti vagy néprajzi kurzusokat is tartani, éppen ehhez a kérdéshez kapcsolódik.

rarchia alapján kialakult megítélésbeli különbségek a rokon diszciplínák, például a zene-, a képzőművészet- és a színháztudomány, valamint tágabban a társadalomtudományok és a bölcsészettudományok területén is felfedik az ott működő gender- és osztálypolitikát. A tánc és a táncstudomány emellett különböző szinteken sokkal inkább megidézi a „testet”, mint akár a szépművészetek és a művészettörténet, a zene- vagy a színház- és a performanszelmélet (Jackson 37–38), ennek eredményeképp a táncot a testiesült tudásra vagy egyszerűen a testre (így, egyes számban) redukálja. A tágabb egyetemi képzésrendszeren belül ez természetesen még inkább feminizálja a tudományágot. A táncstudományi képzési programoknak mindig is a feminizáció viszonylatában kellett elhelyezniük magukat; ehhez a lipcsei, surrey-i és riverside-i tanszékek mindegyike más és más megoldást választott.

A háromféle megközelítés – az archiválás, az elemzés és a koreográfia –, amelyek mellett Lipcse, Surrey, illetve Riverside döntött, egyben különböző táncstudományi módszertan is. Én itt azonban nem a táncstudományi metodológiákat és módszereket vizsgálom. Ezt a munkát már mindhárom országban elvégezték (Dils és Albright; Foster, *Reading*; Adshead, *The Study*; *Dance*; Carter; Buckland; Brandstetter és Klein). Engem főként a három képzés azon programadó víziói érdekelnek, amelyek meghatározzák az intézmények módszertanát és konkrét módszereit. Az ezeket az elképzeléseket megfogalmazó „diskurzusformációk” közel sem teljesek, logikusak és kronologikusak, helyett egy olyan „területet” határoznak meg, ahol Foucault szerint alkalmazhatók a formai identitások, tematikus folyamatosságok, a fogalmak fordításai és a polemizáló eszmecserék (*The Archeology* 126–127). Ahhoz, hogy elképzelhessük diszciplínánk jövőjének lehetséges irányait és stratégiáit, meg kell értenünk a különböző felfogások és az intézményi/nemzeti struktúrák közötti feszültséget.

LIPCSE

A lipcsei táncarchívumot Kurt Petermann alapította 1957-ben, alapvetően a néptáncokhoz kapcsolódó anyagok gyűjteményeként.¹³ Ez az elsődleges érdeklődés a népi iránt a szocialista kormány abbéli törekvéséhez igazodott, hogy a népi fogalmának használatával teremtsen meg a sajátos keletnémet nemzeti identitást. Az 1949-ben megalapított NDK határozottan szocialista, mégis egyértelműen „német” nemzetként igyekezett megkülönböztetni önmagát. A keletnémet területen található földrajzi régiók népművészeti anyagaihoz fordulás megadta a szocializmus számára elengedhetetlenül szükséges helyi konnotációt. A népművészet

13 | Eltérő súlyozással mutatom be a három táncstudományi módszer vizsgálatát. Tudatosan részletesebben tárgyalom a keletnémet fejleményeket, de nem azért, mert fontosabbnak ítélem őket, hanem mert ezekről nincsenek sem német, sem más nyelvű beszámolók. A surrey-i és riverside-i programok legfontosabb kérdéseit csupán összegezni fogom, mivel az ezekkel a programokkal kapcsolatos dokumentumok jóval könnyebben hozzáférhetők.

– és ebből következően a néptánc is – azzal, hogy a népet jelölte meg legfontosabb alkotóerőként bármely művészi megnyilvánulás mögött, a kulturális alkotás marxista–leninista meghatározását helyezte előtérbe.¹⁴

A népművészet efféle kihasználása a 20. század elejének német és francia antropológiai és archiválási programjaiig nyúlt vissza. Amint azt Inge Baxmann kiemelte a Franciaországban 1931-ben alapított Nemzetközi Táncarchívum elnevezésű egyesülettel és folyóirattal (Archives Internationales de la Danse) kapcsolatos kutatásában, a helyi és külföldi mozgásformákra irányuló figyelem együtt járt a koreográfia különféle kulturális struktúrákra gyakorolt társadalmi hatásának és azok visszatükrözésének átfogó elméleti keretekbe helyezésével (Baxmann és Cramer 17). Marcel Mauss kutatásairól például, a köznapi mozdulatok szótáráról, azt feltételezték, hogy a testtechnikák egyfajta archívumát hozza létre, ami a testi tudás jövőbeli elemzéséhez vezethet, s ezzel lehetővé válik az emberi társadalmak feltérképezése (Baxmann és Cramer 18). Az archiválást eleven tudásnak tekintő felfogás és a nemzeti identitást hangsúlyozó elméletalkotás Európa-szerte meghatározta az archiválási programokat.

A lipcsei táncarchívum például a néptáncok mellett más táncformákkal is bővítette gyűjteményét, hogy átfogó képet adjon az egész, önmagát meghatározni igyekvő szocialista társadalomról. Az archívum dokumentálta a nagyobb balett-társulatok tevékenységét, az amatőr táncelőadásokat, valamint az országos és nemzetközi táncversenyeket. Az archívumot olyan híres táncosok gyűjteményei és hagyatécai gyarapították, mint Mary Wigman, Lábán Rudolf, Gret Palucca, az ellentmondásos megítélésű tánckritikus és tudós, Fritz Böhme, valamint Erich Janietz néptáncutató. Az archívum publikációi közül két kiadvány emelkedik ki: a Petermann szerkesztői irányításával készült *Documenta Choreologica* – a történeti táncirodalom reprintjei – és az átfogó *Tanzbibliographie*. Utóbbi az összes német nyelvű tánckiadvány adatait tartalmazza a 15. századtól 1963-ig, a bibliográfia hivatalos elkészültének évéig. A bibliográfia szerkezete, a maga tizenhét kategóriájával, sokat elmond a mindent felölelni igyekvő vállalkozásról. Ugyanakkor hangsúlyozza a dokumentarista felfogást is, amennyiben a kiadvány fajtája (folyóirat, szakkönyv, programfüzet), a tánc jellege (színpadi tánc, néptánc, gyerek-tánc, társastánc, versenytánc, amatőr tánc, pantomim), a tánc kontextusa (tánc a szépművészetekben vagy fotográfiában, a tudományos és társadalmi kontextusokban, a filmekben), valamint a táncelőadások alkotóelemei (a jazz-, nép-, verseny- és színpadi táncokhoz komponált zene, díszlet és jelmez) alapján felállított kategóriákat szabadon elegyíti a tánc történettel.

Petermann elképzelése, amelyet 1977-ben dolgozott ki a keletnémet tánctudományi stúdiókhöz, ugyancsak kiemelte a forrásmegőrzési törekvések jelen-

14 | A népi eszmének a keletnémet nemzeti identitás kialakításában játszott szerepéről részletesebben írok a „Dancing, Marching, Fighting: Folk, the Dance Ensemble of the East German Armed Forces, and Other Choreographies of Nationhood” című tanulmányomban.

tőségét, ugyanakkor mindezt más diszciplínákhoz igazította, követve az Archives Internationales de la Danse-ban lefektetett irányelveket.¹⁵ Schiller híres kijelentésére hivatkozva a történetiség fontosságáról az oktatásban, Petermann a társadalmi struktúrák „tárgyilagosságát” egyik fő eszközeként értelmezte a táncudományt (*Tanzwissenschaft* 50). Sajnálatosnak tartotta, hogy a táncudomány mindeddig kimaradt a társadalomtudományok köréből, és mellőzését azzal a történeti okkal magyarázta, hogy a tánc – az ő szavával élve –, az „orális” kultúra része (49).¹⁶ Mégis síkraszállt amellett, hogy a *Tanzwissenschaft* terjedjen túl a mozgás egyszerű történeti és esztétikai szemléletű megközelítésén.

Egyetemi stúdiumként Petermann három részterületre osztotta fel a táncudományt: a tánc alapjainak tanulmányozására, történeti tárgyra és koreológiára. Érdekes módon a tánckritikát is belevette ebbe a táncudományi vázlatba, miközben továbbra is a három fő területen kívülre helyezte azt. A tánckritika szándékos kihagyása miatt a *Tanzwissenschaft* ezen elképzelése különbözik a táncudomány korai amerikai felfogásától, s egyben közelebb is helyezi a táncudományt a vele rokon diszciplínákhoz, a színháztudományhoz és a zenetudományhoz.¹⁷ Petermann számára a legfőbb problémát a tánc nem anyagi jellege jelentette, ezért egy olyan, konkrétan megragadható tárgy megalkotására törekedett, amely aztán már kategorizálható, és elérhető a későbbi elemzés számára.

Petermann három lehetőséget ajánlott a táncudományi munka kialakítására a felsőoktatásban. A maga részéről azt támogatta, hogy a táncudomány speciális tanulmányi terület legyen a lipcsei Előadó-művészeti Főiskola koreográfia tanszékén. Úgy gondolta, hogy ez a kombináció erős kapcsolatot hoz létre a gyakorlati képzés és a kutatás között. Petermann nem élte meg, hogy az első hallgatók 1986-ban felvételt nyerjenek az új kurzusra, mert 1984-ben elhunyt. Az az elképzelése viszont, hogy a táncudomány a német tudományos struktúrák alapján felépülő akadémiai diszciplína legyen, és a tánc megőrzésének szolgálatába álljon, egyértelműen tükröződött a lipcsei táncudományi program tantervében.

A tanmenet elkerülhetetlenül része lett a német modern tánc, az *Ausdrucks-tanz* kelet-németországi kulturális státusáról, pedagógiájáról és megőrzéséről szóló folyamatos vitáknak. Miként azt Ralf Stabel dokumentálta, a keletnémet ál-

15 | Noha első alkalommal fordult elő, hogy a német felsőoktatásban táncudományi képzési programot dolgoztak ki, a tánc elméleti keretbe foglalására már korábban is voltak kísérletek a szak- és magánintézményekben. Nyugat-Németországban a Kurt Jooss irányításával működő Folkwang Schule Lábán korábbi vizsgálódását folytatta a test lehetőségeinek felderítéséhez. Ám mint minden második világháború előtti modell esetében, ez a kutatás is a koreográfiai és technikai oktatást szolgálta, és nem egy önálló elméleti diszciplína létrehozását tűzte ki célul.

16 | Amikor Petermann „szóbeli kultúraként” határozza meg a táncot, nem annyira a beszélt nyelvvon párhuzamot, inkább arra utal, hogy a táncot a gyakorlat és az előadás útján adják át, nem lejegyzés vagy írás révén. Ennek belátása még hangsúlyosabbá teszi egy archívum fontosságát, amely kézzelfogható tárggyá alakítaná át az orális hagyományt.

17 | A tánckritikának az észak-amerikai táncre gyakorolt strukturális hatását illetően lásd Mark Franko elemzését Fosternél (*Corporealities* 25–52).

lami hivatalnokok – valamint Palucca, az ország egyetlen még élő *Ausdruckstanz*-előadója – ellentmondásos módon viszonyultak az archívumi gyakorlathoz és az elméleti megközelítéshez (Winkler és Jarchow 101–120). A kormány a szocialista realizmus reprezentánsaiként a szovjet hatásokat átvevő balettet és néptáncot részesítette előnyben, az *Ausdruckstanz*ot pedig, mivel túlságosan individualistának ítélte, elnyomta. Palucca nem bízott a létező archiválási módszerekben, mivel sem az életművét nem tudták megőrizni, sem az improvizációt nem voltak képesek dokumentálni, holott ez utóbbiak központi szerepet játszottak tanítási gyakorlatában. Ezenkívül olyan tudóst sem talált, aki elég képzett lett volna ahhoz, hogy megértse pedagógiai módszertanát. Mégis egyre több táncoktató igyekezett nyomást gyakorolni a kormányra, hogy igenis szükség van annak megőrzésére, amivel Palucca – és az *Ausdruckstanz* – hozzájárult a keletnémet táncagyományhoz és általában véve a szocialista társadalomhoz. Így a Lipcsében alapított tánc tudományi szak – amelynek tantervéhez tekintélyes mennyiségű anyagot használtak fel a modern táncból – olyan tudósok képzőhelye lett, akik a későbbi nemzedékek számára képesek lejegyezni és archiválni az *Ausdruckstanz* Kelet-Németországban eltűnőben lévő hagyományát, megőrizve azt a nemzeti kultúra részeként.

A keletnémet egyetemi struktúrákat rendkívül erősen szabályozták: a hallgatóknak az egyes tantárgyakat a képzés előre meghatározott időszakában kellett elvégezniük. A tánctechnikák alapos ismeretéhez a tánc tudomány szakos diákokat a koreográfia és táncpedagógia szakok hallgatóival vegyes csoportokba osztották be. Így amikor 1988-ban *Tanzwissenschaft*-tanulmányaimat megkezdtem, csaknem két éven át a koreográfus- és táncpedagógus-hallgatókkal együtt tanultam balettet, modern táncot, német és magyar néptáncot, középkori táncot, improvizációt és jazztáncot. Emellett órákat kellett felvennünk előadás-elemzésből, kinetográfiából, balett-, *Ausdruckstanz*- és moderntánc-történetből, tánckritikából és táncszínházból, valamint egy szemeszteren át kötelezően dramaturgiai asszisztensként gyakornokoskodtunk valamelyik nagyobb táncársulatnál, ami az én esetemben a Lipcsei Operaház volt. A tanterv jókora hányadát tette ki a zenei képzés: zeneelmélet, a balettzene történetére és elméletére specializálódott órák, a zeneszerzés alapjai, zongoraórák, zenei elemzések és zeneesztétika. A táncos és zenei képzést marxista–leninista filozófia, pszichológia, kultúratudomány, esztétika és művészettörténet egészítette ki. A mindezekhez járuló színháztudományi órákat pedig a történeti irányultság jellemezte.

Összességében a képzés a táncsal kapcsolatos empirikus tudás gyarapítására és a gyakorlati tárgyakra összpontosított azzal a céllal, hogy a tánc tudóst ellássa az elkészült mű megértéséhez szükséges minden információval és módszerrel. Az improvizációs és esztétikaórák a táncsal kapcsolatos epiztemológiai problémákat vetettek fel, és a táncot és a koreográfiát mint folyamatot vizsgálták különböző módszerekkel és módszertanokkal. A tánc és a koreográfia folyamatára fordított kiemelt figyelem, illetve az a kísérlet, hogy a tánc gyakorlatát strukturális eszközként használják, egyre inkább a képzés centrumába került. A berlini fal le-

omlása és az NDK mint önálló ország megszűnése – valamint a keletnémet oktatási rendszer eltörlése – miatt később a nyugatnémet oktatási modell jelentős hatással volt a képzési programunkra. A keletiről a nyugati rendszerre való áttérés időszakának zűrzavara viszonylagos szabadságot biztosított ahhoz, hogy magunk döntsünk a saját tantervünkről. A korábban pontosan előírt tantervet a moduláris rendszer váltotta fel, a koreográfiai és pedagógiai képzés irányából pedig elmozdultunk a színháztudományi tanulmányok felé.

Ennek köszönhetően alaposabban megismerkedtünk Rudolf Münz teatralitással kapcsolatos munkáival, és ezzel együtt a színház historizáló és teoretizáló megközelítésével. Münz „Theatralität und Theater” című írásában a teatralitást a színház négy különböző előfordulási módja közötti viszonyként határozza meg. A leggyakoribb előfordulása a színház mint intézmény a maga történeti elemeivel, ide értendők a színház elhelyezkedése és épülete, valamint a színjátszást, a jelmezeket, a díszletezést és a drámai szövegeket illető különböző felfogások, amennyiben ezek hozzáférhetők. Mindezeket Münz a mindennapok színházának vizsgálatával egészítette ki.¹⁸ Hogy a színház e két előfordulási módját – különösen a mindennapok színházának többnyire rejtett mozzanatait – a hatalmi struktúrák által uralt színházi gyakorlatként értsük meg és ismerjük fel, meg kell vizsgálnunk azt is, amit Münz antiszínháznak nevez. Ez olyan színház, amely szándékosan mesterkél, Münz pedig a *commedia dell’arte* és a harlekin (vagy a clown) figurájának példáját hozza fel, hogy megérthessük az antiszínházi reprezentáció tudatos láthatóvá tételét. Az antiszínház mesterséges ábrázolásként leplezi le a színházat azzal, hogy kihangsúlyozza a színházi apparátust – a technikát, a szerepjátszást, az álarcot – mint az intézményes színházban és a mindennapok színházában rendszerint álcázott elemeket. Végezetül pedig, hogy teljes mélységében megértsük a teatralitást, tanulmányozni kell a színházat érintő bármiféle tiltást és a cenzúrát (70). A színházellenes vallási röpiratok, valamint az absztrakt színház betiltása a szocialista országokban a formalizmus-vita idején a negyedik előfordulási mód példái.

Noha Münz a színháztörténeti módszeren belül helyezi el a négy előfordulási mód vizsgálatát, színháztörténeti módszere sem empirikusnak, sem pozitivistának nem mondható. Az általa használt teatralitásfogalom – mint a színház négy előfordulási módja közötti kapcsolat – lehetővé teszi a színházi gyakorlat és a társadalmi rendszerek közötti viszonyok elméleti vizsgálatát, hasonlóan azokhoz a kutatásokhoz, amelyek az Egyesült Államokban a *performance studies* körébe tartoznak. Münz jóval tovább megy annál, mint hogy kiterjesztené a színház fogalmát a társadalom más területeire, amikor amellet érvel, hogy újra kell gondolni a színház mind a négy előfordulási módjának tanulmányozását, párbeszédbe állítva a sajátos gyakorlatokkal. Ezáltal elkerülhető, hogy a színházat vizsgálati tárgyként tanulmányozzuk, és a hangsúly így azokra a folyamatokra és gyakorla-

18 | A mindennapok színházára példák a felvonulások, fesztiválok, kivégzések, a cirkusz, a vallási aktusok, szertartások, valamint a társadalom tagjainak mindennapos társasági megnyilvánulásai.

tokra helyeződik át, amelyek denaturalizálják a színházat. A szemléletváltás emellett azoknak a bevett tudományos hierarchiáknak az újragondolásával is jár, amelyekben a partitúrában vagy az írott drámai szövegben megjelenő kézzelfogható objektum elsőbbséget élvez az olyan, látszólag mulandó gyakorlatokkal szemben, mint a koreografált mozdulatok vagy az improvizáció.¹⁹

Münz elmélete, mely a színház mesterkéltségének megmutatásával és a mindennapok teatralitásának kihangsúlyozásával denaturalizálja a színházat, mindekelőtt azt tette lehetővé számunkra, hogy általa megkérdőjelezzük korábbi tánctudományos képzésünk dokumentarista irányultságát. Münz újraértelmezte a színházat, mely a maga intézményesített formájában a német polgári és nemzeti identitás kialakításának egyik fő eszköze volt. Ehhez hasonlóan a sajátos kelet-német nemzeti identitás megteremtését a tánctudományban a nemzeti kultúra archiválása szolgálta. Miután azzal szembesültem, hogy a színház és az archiválás egyaránt egy ideológiai alapokon nyugvó államapparátus része, kénytelen voltam átgondolni Petermann felfogását, akárcsak a tánctudomány helyét a lipcsei Előadó-művészeti Főiskolán, és más tánctudományi modellek után nézni a felsőoktatásban.²⁰ Amikor Angliában, a Surrey-i Egyetemen kaptam munkát, ez lehetőséget teremtett arra, hogy megismerkedjek egy másik nemzeti modellel.

SURREY

The Study of Dance című kötetében Janet Adshead a tánc és a táncolás teoretizálása közti különbséget vizsgálja: „Aki a tánc tanulmányozását megalapozó elméleti struktúrákat fejleszt ki, jóval átfogóbb célt tűz ki annál, mint annak megmagyarázása, »hogyan csináljunk meg egy pliéet«” (xiv).²¹ Adshead egész pályafutása alatt úgy vélte, hogy a tánc tudományos vizsgálatra alkalmas tárgy. Az elmélet és a gyakorlat hierarchiája áthatotta gondolkodását, ami nagy befolyást gyakorolt a brit és a nemzetközi táncelemzésre és táncoktatásra; ez járult hozzá ahhoz, hogy a tánctudomány egyértelműen behatárolható, önálló diszciplínaként szülessen meg az Egyesült Királyságban.

19 | Bármennyire hasznosak is Münz meghatározásai a teatralitásra és a hozzá kapcsolódó aspektusokra, meg kell említenem a korlátaikat is. Írásaiban Münz a teatralitás bizonyos elemeit a természet/kultúra kettősségének megkérdőjelezésére használja. E kettősség különféle összetevőit azonban nem a kultúra által konstruált vagy legalábbis megerősített, hanem eleve adott tényeknek tekinti.

20 | Németországban a legtöbb jelenkori *Tanzwissenschaft*-program a színházi tanulmányok vagy a zenei szakok keretei közt kap helyet. További kutatás szükséges annak megválaszolásához, vajon ezek a mai képzési programok hasonló problémákkal szembesülnek-e, mint amilyenek a lipcsei esetében előfordultak.

21 | Janet Adshead több néven – Adshead-Lansdale és Lansdale – is publikált. Jelenleg főként a Lansdale nevet használja, mi azonban az itt idézett könyvei és tanulmányai megjelenésének idején használt néven említjük. (A szerk.)

Adsheadnek ez az 1981-es könyve, valamint a June Laysonnal közösen szerkesztett *Dance History: A Methodology for Study* című, 1983-ban publikált kötet iránymutató szövegekké és a táncstudomány létrejöttének krónikájává váltak az Egyesült Királyságban. Az ugyancsak Adshead²² alkotói közreműködésével és szerkesztésében 1988-ban megjelent *Dance Analysis: Theory and Practice* pedig meghatározta a táncstudomány elméleti fókuszát a Surrey-i Egyetemen és az egész Egyesült Királyságban.²³

A *The Study of Dance* a tánc és a táncstudomány fejlődésének történetét brit kontextusban dolgozza fel, kitekintéssel annak teljes nagy-britanniai történetére. Emellett egyértelműen megmutatja, hogy Adshead az episztemológiai kérdésekre összpontosít a táncstudományban. Meghatározása szerint a tudományos diszciplína

olyan eszmék, tárgyak és/vagy tapasztalatok összefüggő gyűjteménye, amely indokolja az érdeklődést és az alapos vizsgálatot. [...] a vizsgálat lehet elméleti (ahol állítások születnek), gyakorlati (ahol megtanulják, hogyan készítsék el, alkossák meg vagy adják elő a tárgyat) és/vagy értékelő (ahol megtanulják, hogyan bírálják, méltányolják, és mondjanak értékítéletet róla). A fenti jegyekkel bíró diszciplínában megtalálhatók azok a normafogalmak, amelyek alkalmasak az elméleti struktúrák megértésére, és megmutatkoznak az alapelvek gyakorlati alkalmazásának képességében, valamint a tevékenység keretein belüli értékítéletek megalkotásában. (11)

Ezt az általános tudományos definíciót a táncra alkalmazva²⁴ Adshead az eszmék, tárgyak és tapasztalatok vizsgálatát a tánc készítésének (koreográfia), előadásának és megítélésének (megértésének) főbb kategóriáira fordítja le (78). A koreográfia egyaránt magába foglalja a táncok létrehozásának képességét és a táncalkotás alapelveinek ismeretét. Az előadást úgy definiálja, mint „a táncok életre keltéséhez szükséges készséget” (technika) és az adott koreográfia értelmezésének képességét” (81). Megítélés alatt olyan kritikai vizsgálódásokat kell érteni, mint a „leírás, az elemzés, az értelmezés és az értékelés” (82). Adshead mind az „elméleti tanulmányok”, mind a „gyakorlati bemutatás” során mindhárom kategória megvalósítását feltételezi.²⁵ Vizsgálatát végül történeti, térbeli és társadalmi kontextusba

22 | Az elméleti alapokat Adshead és Pauline Hodgens fektették le, így társszerzők lettek, míg a kötetet Valeri A. Briginshaw és Michael Huxley szerkesztette.

23 | Az Egyesült Királyságban a legtöbb táncutató egyetemi tanár – ami az Egyesült Államokban a professzori címnek felel meg – a Surrey-i Egyetem táncanszékén szerezte meg tudományos fokozatát, vagy ott dolgozott. A brit felsőoktatási intézmények gyakorló táncutatói közül is sokan a Surrey-re jártak. Többen közülük eltértek Adshead és Layson táncstudományi modelljétől, de a felsőoktatásban eltöltött éveik miatt mégis széleskörűen foglalkozniuk kellett vele.

24 | Adshead a brit táncoktatás fejlődésével kapcsolatos empirikus adatok hatalmas tömegét elemzi, s ennek révén helyezi ismeretelméleti vizsgálódását nemzeti keretek közé. Bármennyire megvilágítók is ezen feldolgozásai, sajátosságaik miatt kívül esnek a jelen cikk keretein.

25 | Az elméleti tanulmányokon és a gyakorlati bemutatáson túl Adshead megköveteli mindhárom kategória kritikai értékelését, az értékelést azonban a megítélés részeként definiálja. Az a tény, hogy az értékelés mindig az elméletalkotás része, lehetővé teszi számomra, hogy e rövid összefoglalóban ezzel külön ne foglalkozzak.

helyezve különböző modelleket ajánl a tánc tudományi diszciplína létrehozásához a brit felsőoktatásban.

Adshead mindig hangsúlyozza, hogy a táncforma önmagában megszabja, hogyan kell tanulmányozni (108). Bármennyire egyszerűnek tűnik is ez a kijelentés, egyértelműen önálló diszciplínaként definiálja a tánc tudományt, melyet vizsgálatának tárgya határoz meg. Ezért – Adshead nyomán – a tudományos módszereknek és megközelítéseknek nem elegendő csak a tánc társadalmi, rituális vagy művészi formájával, valamint történeti és földrajzi kontextusával foglalkozniuk, hanem tükrözniük kell a tánc struktúráját is, annak legkülönbözőbb aspektusaival és megjelenési formáival együtt.²⁶ Ezen irányelv fontossága a *Dance Analysis* nyitófejezetében válik egyértelművé, amikor Adshead kijelenti, hogy „olyan kielégítő vizsgálati módszer, amely magából a táncból indul ki, egyelőre nem létezik, így ez még kidolgozásra vár” (13). Adshead ugyanitt ezt a táncelemzési módszert jelöli meg a formálódó tánc tudományi diszciplína „központi magjaként”, amely diszciplína 1988-ban már BA, MA és PhD szinten is létezett Nagy-Britanniában (6). Egyéb tudományos diskurzusok, mint az antropológia, a történelem, a pszichológia és a szociológia ugyancsak hozzájárultak a tánc társadalmi kontextuson belüli helyének és szerepének megértéséhez. Am ahogy Adshead kifejti, még mindig hiányzott egy „magára a táncra adott mély és értő válasz”,²⁷ ezzel együtt pedig „a tánc létrehozásának és e folyamat eredményeinek – a tánc mint a vizsgálat tárgyát képező és önállóan értékelendő tárgyának – a megértése” (6). Adshead ezt a „megítélési képességek finomításának” tekinti (7).

Ezzel a kijelentéssel érdekes váltás ment végbe a *The Study of Dance* és a *Dance Analysis* között – olyan hangsúlyeltolódás, amely a táncot a vizsgálat tárgyává, az elemzési módszert pedig elsősorban elméletként a tánc tudomány központi elemévé tette. Míg a *The Study of Dance* a koreográfiát, az előadást és a fenti értelemben vett megítélést egyenértékűként kezeli a tánc tudományban, a *Dance Analysis* az utóbbit lépteti elő központi összetevővé mint az elemzés eredményét. E változás azért nagy jelentőségű, mert a tudományos vizsgálat szempontjából marginalizálja a koreográfiát és az előadást. Noha az elemzés a koreográfiához és az előadáshoz kapcsolódik, és változatlanul fontos a táncot gyakorlók és oktatók számára, kizárólag az elemzés módszere teheti a táncot „tudományosan életképesé” (6).

A vizsgálati módszer elméleti jellege akkor válik egyértelművé, amikor Adshead a leírást, a kontextualizálást, az értelmezést és az értékelést jelöli meg e konstrukció főbb alkotóelemeiként. Ezek a tevékenységek beható ismeretekkel bíró és

26 | A jelen cikk egyik anonim lektora rámutatott arra, hogy ha a tánc határozza meg az elemzés jellegét, akkor Adshead a tánc ontológiai olvasatát tételezi, például azt, hogy a tánc léte megelőzi annak episztemológiáját. Ez Adshead tudományos megközelítésmódját – noha látszólag tudományos jellegű – olyan esztétikai diskurzushoz közelíti, amelyet nem lehet kritika tárgyává tenni, mivel azt a tánc struktúrája határozza meg. Úgy vélem, ez a felvetés megérdemli a további elemzést.

27 | Kiemelés az eredetiben. (A szerk.)

művelt nézőként határozzák meg a tánctudóst, aki a vizsgálódás tárgyaként tekint a táncra. A tudós jól ismeri a tánc szerkezeti sajátosságait, valamint kulturális és történeti körülményeit. Ezek a képességek társadalmi kontextusba helyezik az elemzést, amihez Adshead nem csupán korai írásaiban ragaszkodott; mindez a surrey-i képzési program felépítésében is tükröződött,²⁸ és nagy hangsúlyt kapott Susan Manningnek szóló válaszában is, amelyben tisztázni igyekezett a különbségeket a tánc történeti és kultúratudományi vizsgálata között (Lansdale). Ahogy írja: tisztában van annak szükségességével, hogy a vizsgálódást a nyugati formák történeti vizsgálatán túl a nem nyugati táncok tudományos elemzésére is ki kell terjeszteni. Mégsem mindig egyértelmű, hogy milyen elemzési módszer a megfelelő a nem nyugati formák sajátos szerkezetének és funkciójának vizsgálatához, amennyiben valóban a tánc mint a vizsgálódás tárgya szabná meg az elemzés formáját.

Amikor Michel Foucault megkísérli meghatározni, mi szervezi egységgé a tudományos diszciplínákat, a diskurzus tárgya és a diskurzus struktúrája közötti viszonyt vizsgálja. Megjegyzi, hogy noha csábító a tudományos vizsgálatot a tárgya alapján definiálni, a diszkurzív folyamat során – a diskurzus mesterséges szabályaihoz igazítva – óhatatlanul átstrukturáljuk magát a tárgyat (*The Archeology* 46). Az efféle kolonizáló gyakorlat végső soron kevésbé foglalkozik magának a tárgynak a megértésével, sokkal inkább az az intézményi hatalom érdekelheti, amelyet a diskurzus tudományterületként való létrehozása biztosít. Foucault vizsgálódását érdemes a Surrey-i Egyetem és az Egyesült Királyság nagyobb társadalmi struktúráinak kontextusában vizsgálni.

A kormányzati támogatások folyamatos csökkentése miatt ugyanis az egyetemeket egyre inkább a nagyvállalatokhoz hasonlóan működtetik. Az egyetemi

28 | A Surrey-i Egyetem tánctudományi képzése 1982-ben indult meg PhD-programként, majd 1983-ban MA-, 1984-ben pedig BA-programmal bővült. A BA-program – amely akkor *Tánc a társadalomban* néven futott – az 1991-es értékelés szerint a nem nyugati formákat, valamint a történelem során a tánc társadalomban betöltött funkcióit vizsgálta tüzetesebben (Adshead B.A. 7). A képzési program a tánc korszakaira és stílusaira összpontosított, beleértve a koreográfia, az előadás, a befogadás és a közeg tudományos vizsgálatát is. Ez a négy terület adta ki a program lényegét, kiegészülve a repertoárral foglalkozó órákkal és notációs gyakorlatokkal. A koreográfia kivételével mindegyik részterület elsősorban az elemzésre és a létező formák megőrzésére fókuszált a tánctechnika-, a repertoár- és a táncírássórák keretein belül. A jelenlegi képzési program (*Tánc és kultúra*) továbbra is megtartja ezt az irányultságot a képzés első két évében, ugyanakkor beépíti a nem színpadi, valamint a médiatáncokat is. Az olyan tanórák, mint a *Bevezetés a koreográfiai elemzésbe*, a *Lábán-féle mozgáselemzés és notáció*, *Anatómia a gyakorlatban*, *Kritikai elméletek és elemzés*, *Kulturális és történeti nézőpontok*, valamint négy táncforma (afrikai néptáncok, balett, kortárs tánc és kathak) megadják a diákoknak az ahhoz szükséges információt és módszertant, hogy a táncsal akár gyakorlatban, akár elemző módon foglalkozzanak. A *Színház kulturális megközelítése*, a *Közhasznú és médiatáncok* vagy a *Művészetek és a társadalom* elnevezésű tárgyak a táncot a művészet és a társadalom közegeiben vizsgálják. Azok számára is vannak kurzusok, akik a tánc menedzselését választják, és inkább a tánc körüli adminisztratív területen akarnak elhelyezkedni. A diplomaszerezés előtti utolsó év nem csupán azzal nyitja meg a lehetőségeket, hogy a modulrendszer többféle választási lehetőséget kínál a hallgatóknak, hanem egyben lehetővé teszi az elmélyedést is a kutatásban. A mai napig Adshead eredeti elképzelése határozza meg a képzési programot, az idővel mégis átfogóbbá vált, mert ma már behatóan foglalkozik a nem nyugati és társasági táncformákkal is.

struktúrákat gyakran az adminisztratív és pénzügyi szükségletek határozzák meg, és a tanszékekre termékként vagy ügyfelekként tekintetnek. Közel öt évig voltam a Surrey-i Egyetem alkalmazottja, s ez alatt az idő alatt háromszor szervezte át magát az egyetem. Az átszervezéseket anyagi és nem tudományos megfontolások indokolták, amelyek miatt a tánc-tanszék minden alkalommal más szervezeti egységhez került, és a képzés más tudományágakéhoz igazodott. Az újonnan felvett ügyintézők száma meghaladta az újonnan felvett oktatókét, és ez a bértáblában is tükröződött.²⁹ A tanszékek az oktatási helyszíneiket bérlik az egyetemtől, és mivel a tánc-tanszék tégigénye – összevetve, mondjuk, az üzleti tanulmányokat folytató hallgatók létszámával – jelentős, a képzés költségesnek bizonyult.³⁰ Az efféle korporatizációs folyamatok átértékelik az egyetemeket mint nemzeti értékeket teremtő intézményeket hagyományos szerepét az Egyesült Királyságban. Ugyanakkor, hogy az oktatási rendszer megőrizzen valamennyit nemzeti jelentőségéből és az állampolgárokat formáló korábbi funkciójából, az Egyesült Királyságban országos szintű nemzeti irányelvek szabályozzák a képzéseket, beleértve az oktatás kimenetének fokmérőit és az értékelést.³¹ A korporatizációs szervezetek (mint amilyen a Kelet-Indiai Társaság) fölötti nemzeti ellenőrzés – ami a gyarmatosítás öröksége – megérett a változásra, és az Egyesült Királyságnak is szigorúbban át kell értékelnie ezt a kolonialista hatalmát a jelen posztkoloniális világában, amely fokozatosan kikényszeríti az állampolgár kategóriájának felülvizsgálatát is (Gilroy 121).

E küzdelmeket tükrözi az is, hogy az elemzés vált a tánc-tudomány fő módszerévé. A tánc-tudomány azért fogadtathatja el magát önálló és életképes diszciplínaként a mai egyetemi struktúrában, mert pontosan behatárolható vizsgálati tárggyal – tánc –, és az e tárgy által meghatározott diskurzussal rendelkezik. Habár látszólag a tudományos vizsgálódás tárgya strukturálja az elemzést, azzal,

29 | Ez volt az egyik fő oka a 2006-os sztrájkknak.

30 | Mint fentebb már említettem, az egyetemek – jellegzetesen korporatizációs megoldásként – a gyakorlati képzést is kiszervezik, amikor olyan, konzervatóriumi képzést adó intézményekkel lépnek partneri viszonyba, mint a Royal Academy of Dance és a The Place, vagy olyan nemzetközi oktatási intézményekkel alakítanak ki kapcsolatot, mint amilyenek Szingapúrban vagy Dubajban működnek.

31 | A brit Felsőoktatási Minőségbiztosítási Intézet (QAA) definiálja a szaktárgyi képzési szintek kimeneti követelményeit.

A tantárgyi kimeneti szintkövetelmények szaktárgyi területek átfogó körében határozzák meg a szintek teljesítéséhez szükséges elvárásokat. Leírják, mi biztosítja a tudományterület egységét és önazonosságát, valamint meghatározzák, mi várható el a hallgatótól a szaktárgy megértéséhez vagy elsajátításához szükséges képességek és készségek szempontjából. A QAA a felsőoktatási szektorral szoros együttműködésben számos szakterület kimeneti szintkövetelményeit közreadta, hogy egyértelműen felvázolja a nagy-britanniai képzési programok jellemzőit és elvárásait. Egyes kimeneti szintkövetelmények leírásai a szakterületen belüli külső szakmai vagy irányító testületek által megkövetelt szakmai elvárásokat építenek magukba, vagy utalásokat tesznek ezekre. A szaktárgyi képzési szintek kimeneti követelményei nem a szaktárgyra vonatkozó nemzeti tantervet képviselik, hanem lehetővé teszik, hogy a program összeállítói rugalmasan és újító szellemben járjanak el, miközben az átfogó elvi kereteket egy tantárgyi közösség dolgozza ki.

hogyan vizsgálódás elsődlegesen az elemzésre támaszkodik, ténylegesen a tárgyat strukturálja át, s ezzel hatalmat szerez a tárgy felett, még ha nincs is mindig tudatában a kolonizáló taxonómia efféle tükröződésének.³² Ahelyett azonban, hogy problematikus jellemzői miatt lemondanánk az elemzésről, továbbra is fel kell ismernünk és teoretizálnunk kell az elemzés potenciálisan egyeduralkodó hatalmát, hogy lehetővé tegyük a reflexiót a tudományos életben és a társadalomban betöltött szerepére.³³

RIVERSIDE

Az észak-amerikai posztmodern táncban már jó ideje folyt a koreográfia és a tánc átértékelése, amikor 1986-ban Susan Leigh Foster a *Reading Dancing* kiadásával beszállt a diskurzusbba. Foster, akire táncosi és koreográfusi gyakorlata mellett a kultúrakritika és a történelem mögött meghúzódó narratív struktúrák Hayden White-féle vizsgálata is hatott, négy kategóriát állít fel a koreográfia, a technika, a képzés és a tánc kortárs megközelítéséhez. Analitikus kategóriái lehetővé teszik számára, hogy a táncot – összetevőinek különböző szintjein – újragondolja. Azáltal, hogy a táncalkotás, az előadás és a befogadás valamennyi aspektusát külön vizsgálja, majd minden oldalról elemzi is ezeket az építőelemeket, a táncot megszabadítja a konvencióitól és kulturális vonatkozásaitól. Megoldása sokat köszönhet a strukturalista módszernek, amely a nyelvet és a szövegeket kulturális produktumként elemzi, és így lehetővé teszi a társadalmi rendszerek mögöttes struktúráinak interpretációját. A tánc – legelső gyakorlásától a végső befogadásáig – szöveggként való értelmezése, valamint a logikai és tudományos kategóriákra helyezett hangsúly denaturalizálja a táncalkotás folyamatát. Ez a felfogás táncudományi módszertanként biztosít keretet a diszciplína számára, hogy a művészettörténettel és a színháztudománnyal összevethető és egyenrangú státusa lehessen a tudományágak között.

Foster bármennyire is jelrendszerként olvassa a táncot, elméleti megközelítése nem veszíti szem elől a tánc politikai és kulturális potenciálját. A történeti és társadalmi vetületeknek szentelt figyelem levezethető a strukturalizmus egyetemessítő gyakorlatának posztstrukturalista kritikájából.³⁴ E módszer a táncudós pozíciójának kritikai értékelése mellett a tánc történet genealógiai szempontú felülvizsgálatát is megköveteli. Foster így olvasható struktúrákkal felvértezett szöveggként alkotja újra a táncot – annak összes alkotóelemével együtt –, miköz-

32 | Marta Savigliano mutat rá a meghatározó tudományos diskurzusokban megmaradt kolonizáló hatalmi erőkre (224).

33 | Ez a munka tükröződik a Surrey-i Egyetemen működő tánc tanszék képzési programjainak folyamatos felülvizsgálatában.

34 | Jóllehet strukturalista módszereiket tekintve hasonlóak, Foster „olvasási” vízióját az episztemológiai hatalom újragondolása különbözteti meg az elemzés adsheade-i értelmezésétől.

ben a tánckutató olvasási gyakorlatát a tudástermelés fontos aspektusaként tereztizálja. Mivel arra összpontosít, hogy miként jön létre a tudás a jelrendszerek és a jelrendszerekhez kapcsolódó kulturális referenciák viszonylatában, a tánc-tudomány fókuszja az értelmezésről és a historiográfiáról alapvetően a koreográfiai folyamat által meghatározott terület felé tolódik el.

Foster és a tánc-tudományi tanszék 1991-ben PhD-képzést indított tánc-történetből és -elméletből a Kaliforniai Egyetem riverside-i campusán.³⁵ A képzési program azt ígérte, hogy „formális és tudományos alapot nyújt a kutatásokhoz a tánc kulturális és történeti vizsgálatának új szakterületén” („Proposal” 5). A program interdiszciplinaritásra, kulturális sokféleségre és kimondottan elméleti képzésre törekedett. Ugyanakkor szándékosan kihagyott olyan diskurzusokat, mint a kineziológia, a néprajz, az esztétika és a terápia, amelyek gyakran fontosnak számítottak a gyakorlati és koreográfusképzést nyújtó tánc-tanszékeken.³⁶ E döntésnek köszönhetően a program eltávolodott a táncosok, koreográfusok és táncpedagógusok képzésétől egy tisztán tudományos, a „tánc kutatására és a táncról való írásra” összpontosító vállalkozás felé („Proposal” 10).

A doktori kurzus leírása a történeti és rekonstrukciós elemeket hangsúlyozta, és párhuzamot vont a művészettörténettel, mint olyan művészettudományos képzési programmal, amely nem foglalkozik a művészi gyakorlat oktatásával. Ez az ismertetés olyan elméleti diszciplínaként határozta meg a Riverside-on meghirdetett tánc-tudományi programot, amelynek kulcseleme a tánc írásba fordítása, valamint a források alapján történő rekonstrukciója. A tényleges képzési program, amelyre 1993-ban vették fel az első hallgatókat, az elemzés, a dokumentáció és a rekonstrukció – és ezzel együtt a történeti kérdések – vizsgálata helyett a tánc időhatárokon és kultúrákon átívelő fogalmi és elméleti vizsgálatára helyezte a hangsúlyt, különösen a tánc és az írás – mint a társadalmi struktúrákba ágyazott eltérő jelrendszerek – közötti viszonyra.³⁷

35 | Ugyanebben az időben a Texasi Női Egyetem már folytatott PhD-képzést táncból. A New York-i Egyetem, a Wisconsini Egyetem és az Észak-Karolinai Egyetem is kínált PhD-fokozatot táncos, valamint táncmenedzser szakon.

36 | Például a Los Angeles-i University of California (UCLA) PhD-képzési programtervezete, amelyet két hónappal korábban terjesztettek elő, pontosan ezeket a képzési területeket tartalmazta, valamint tánctechnikát.

37 | Bár a PhD-fokozat a papíron már létező MA képzési koncepció kiterjesztése lett volna, a valóságban sokkal inkább a tánc-tudomány új felfogása mellett kötelezte el magát. A négy alapkursus – *A kritika koreográfiái*, *A tánc-rekonstrukció története*, *Táncszakirodalom-elemzés*, *A tánc világtörténete* – nem a tudásfelhalmozásra vagy a konkrét táncformák elemzéséhez szükséges módszerek megalkotására helyezte a hangsúlyt, hanem a táncos gyakorlat elméleti vizsgálatára és a táncstruktúrák feltárására összpontosított. A rekonstrukcióval foglalkozó kurzus során például a tényleges tánc-rekonstrukció révén a gyakorlatban kellett megismerkedni a lejegyzési rendszerekkel, majd a hallgatók ezeket történeti és elméleti kontextusba helyezték, és megtapasztalták a kivitelezést is. A kivitelezésre fektetett hangsúly lehetővé tette, hogy megvizsgálják a fordítási folyamat különböző szintjeit: a táncból táncottára, a lejegyzésből rekonstrukcióra, a rekonstrukcióból nem elemző jellegű, hanem koreográfiai gyakorlatként működő írásra. Ez középpontba helyezte a tánc gyakorlatát, ami így a Riverside-on bekerült a tánc-tudományi tanterv módszertanába.

Ahhoz, hogy ezt a hangsúlyeltolódást megérthessük, érdemes átnézni az 1996-ban megjelent *Corporealities* című antológiát. Ebben mindegyik tanulmány kreatívan alkalmazza a tánccal kapcsolatos írást, és ami még fontosabb, közülük több esszé a formája révén adja át kutatásainak tartalmát. A szövegek, amelyek a mozgás és megtestesítés révén idézik meg a hatalmi hálózatok bonyolult koreográfiáját, láthatóvá teszik a különféle helyzetek és hangok hatásait. Ez az eleven nyelv és speciális írásmód, amelynek a koreográfiai szemlélet adja az elméleti alapját, nem tárgyiasítja a táncot, és nem is helyettesíti azt az írással. Inkább problematizálja a tánc átültetését írásba, de anélkül, hogy eltörölné a két forma közötti strukturális különbségeket.

Ezt megelőzően a tánc más jelrendszerre alakítása kizárólag különféle lejegyzési rendszerek, fordított esetben pedig a zene vizualizálása révén történt. Azáltal, hogy a hangsúly a táncoló testek helyett az írásra helyeződött át, a *Corporealities* kötetben megjelent tanulmányok a táncról mint tárgyról a táncolásra mint a történeti, társadalmi és esztétikai viszonyok megkoreografálására irányítják a figyelmet. A tánc struktúrájának efféle vizsgálata már nem analitikus, hanem a formát és annak társadalmi kontextusát értelmezi újra. Ez a fajta írásmód továbbra is foglalkozik az archiválással és az elemzéssel, de mindkettőhöz új módszerekkel közelít, ekként azokat a koreográfiai tevékenységben és az átfordítási folyamatban helyezi el, s nem végtermékként tekint rájuk. A *Reading Dancing* és a *Corporealities* között végbement változás a táncudományt elmozdította attól, hogy a táncot jelrendszerként vizsgálja, és egyben a viszonylatok megkoreografálásához közelítette.³⁸ Ez a Foster által kezdeményezett átmenet fontos elméleti és politikai lépésnek számított, mert megszilárdította a diszciplína helyét az észak-amerikai tudományos életben, és lehetővé tette, hogy tartós hatást gyakoroljon a rokon tudományágak diskurzusaira.

Ez a tánc történeti és táncelméleti program akkor indult el a Riverside-on, amikor az egyetemi és társadalmi struktúrák jelentős átalakuláson mentek keresztül. Amint azt Readings megállapítja, a kultúratudományok hatására az angloamerikai egyetemeken a „kultúra” fogalmát többé nem a nemzeti irodalmi hagyomány vagy kánon határozta meg, hanem az olyan gyűjtőfogalommá vált, amelynek immár nincs határozott tárgya (118). Ennek eredményeképpen Readings olyan, önmagára vonatkozó terepként és módszerként határozza meg a „kultúrát” – amit olyan terminusokkal egészítenék ki, mint az „identitás” és valószínűleg még

38 | Foster több írásában is elméletalkotásként határozza meg a koreográfiát. Például arra használja a fogalmat, hogy fizikai mivoltukban idézzon fel történeti testeket, majd egy „rögtönzött koreográfiai folyamatban” vizsgálja őket (*Choreographing* 6). Másik könyve bevezetőjében kifejti, hogy a „koreográfiai műveletek a test átfogóbb tanulmányozása terén elvégezhetik azt, amihez a nyelvnek még fejlődnie kell”, és így a koreográfiát sajátos tudásrendszerként határozza meg (*Corporealities* xi). Ismét másutt a koreográfiát mint elméletet alkalmasnak ítéli arra, „hogy teret nyisson annak, hogy a tánc és minden testorientált tevékenység azok írásos rögzítésével egyenértékű teljességgel bírjon” (*Choreography* xvi).

a „koreográfia” is –, amely többé nem képes beavatkozni a struktúrákba. E koncepció alkalmazása és elméleti keretbe helyezése a kezdetekkor rendkívül fontos eredményekhez vezetett. Az pedig, hogy megszűnt a kultúra konkrét társadalmi referencialitása, a tudományos világban vagy a társadalomban végbemenő változásoknak nem az oka, hanem a tünete volt. Következésképp Readings párhuzamot von a „dereferencializálódás” és a között a jelenség között, ahogyan az egyetem szerepe megváltozott, és nemzeti intézményből nemzetközi nagyvállalattá alakult át. Ezzel egy időben a hidegháború lezárultával a tőke újratermelődésének terepe is áthelyeződött a nemzetállami helyett a nemzetközi színtérre. Ha egymás mellé állítjuk e fejleményeket, akkor feltételezhető a kapcsolat a globalizáció, a felsőoktatás korporatizációja és az intellektuális vizsgálódás posztstrukturalista módszerei között. Ekképp hasznos lenne, ha diszciplínánk egy látszólag tiszta kutatási területként és stratégiaként vizsgálná a koreográfiát, hogy megértsük a helyét és a szerepét a globalizációs folyamatban, felmérjük mind pozitív, mind negatív hatásait.³⁹ A koreográfia efféle felülvizsgálata különösen fontos lenne, mivel diszciplínánk még viszonylag fiatal, és az alapfogalmak módosulásának hatása fokozottan érezhető. Elképzelhetőnek tartok egy ahhoz hasonló elméletalkotási kísérletet, mint amilyennel Münz próbálkozott a teatralitás kapcsán. Ez lehetővé tenné, hogy megértsük az intézményi érdekeket a koreográfiai konstrukcióban, annak álcaival és esetleges hatalmi törekvéseivel együtt.

ÖSSZEZGÉS

Mindhárom országban, amelynek tánctudományi képzését vizsgáltam, ezeket az úttörő modelleket a felsőoktatási rendszerekben és az ehhez kapcsolódó társadalmi struktúrákban mutatkozó nemzeti különbségek határozták meg. A lipcsei *Tanzwissenschaft* szak eredetileg a kelet-németországi oktatás nemzetépítési igényeit szolgálta, s legfőbb feladatának a táncművek megőrzését tekintette, ezért az archiválásra összpontosított. A keletnémet nemzeti struktúrák fokozatos eltűnése azonban megkérdőjelezte az archiválás – mint elsődleges stratégia – létjogosultságát. A Surrey-i Egyetem a kutatásnak egy olyan, jól megragadható tárgyát hozta létre a sokoldalú elemzés hangsúlyozása révén, amellyel saját tudományos módszert és módszertant sikerült megalkotnia a tánctudomány számára. Az Egyesült Királyság akkori posztkoloniális nemzeti terében az elemzés – a tárgyként kiválasztott tánc feletti kontrolljával – részben a leplezett birodalmi dominanciát másolta. Az elemzés középpontba helyezése gyógyírt jelentett az egyetemi struktúra növekvő korporatizációjára és az országos szinten szabályozott oktatásra, mivel biztosítani tudta a szükséges tudományos tekintélyt és kul-

39 | Egy másik lehetséges vizsgálat felmérhetné a koreográfia mint látszólag tiszta struktúra kolonizáló erejét, különösen a nemzetközi tudományos diskurzusokban.

turális tőkét (Bourdieu 36). A riverside-i egyetem kezdetben elemzési rendszereket igyekezett alkotni a táncstudomány számára, később a tánc teoretizálásának módszereként a koreográfiára összpontosított. A koreográfia így – látszólag tiszta és semleges struktúraként – bizonyos fokig részt vesz a globalizálódó észak-amerikai tőke egyeduralmának megteremtésében.

A három táncstudományi elképzelés és ezek megvalósulása három különböző képzési programként eltérő, de nem teljesen egyedi módszerekkel alkot elméleteket. A táncstudomány e három megközelítése közül egyik sem monolitikus, hanem kapcsolatban állnak egymással, és felhasználják egymás és a rokon tudományágak módszertanainak különböző aspektusait. Azért hangsúlyoztam ki a különbségeiket, hogy modellként használjam őket, és hogy megértssem az ahhoz a nemzeti és oktatási kontextushoz kapcsolódó politikájukat, amelyben léteznek.⁴⁰ Tisztában vagyok vele, hogy az ilyen nemzetközi összevetés és kritika önmagában autoriter és globalizáló módszer. De ahogy azt már kezdetben is hangsúlyoztam, én abban a kiváltságos helyzetben lehettem, hogy hivatásos pályám során mindhárom nemzeti rendszert megismertem. Ám azt szeretném, ha ez a kiváltságos helyzet előmozdítaná a vitát a tudományos diskurzusaink és struktúráink által megteremtett viszonyokról, lehetőségekről, elhagyásokról és dominanciákról.

UTÓIRAT

Írásommal nem a fenti megközelítések bármelyikének megszüntetését követelem, hanem a felülvizsgálatukat. Mindnek van helye abban, ahogyan a táncról gondolkodunk. Ehhez még azt tenném hozzá, hogy az archiválás is változatlanul fontos módszer.

Itt szeretnék köszönetet mondani Mark Frankónak, az anonim lektoroknak, Yutian Wongnak, Janet O’Shea-nek, Susan Manningnek és Ned Gusicknek a táncstudomány kérdéseiről és a jelen tanulmány különböző tervezeteiről folytatott konstruktív vitákért. Mélységes hálával tartozom Kurt Petermann-nak, Janet Lansdale-nek és Susan Leigh Fosternek a diszciplínánk előmozdítását segítő újító munkájukért, ami nélkül ez a cikk sosem születhetett volna meg.

40 | Tökéletesen tisztában vagyok vele, hogy ez a gyakorlat leszűkítő, és hogy kizárja más szakok és tudósok lehetséges elképzeléseit. A három említett képzési program nem vákuumban létezik, és nem is a semmiből keletkezett. Konferenciák, publikációk, alkalmazott oktatók és a beiratkozott hallgatók révén folyamatos kölcsönhatásban léteztek (és Surrey és Riverside esetében léteznek még ma is) más képzési programokkal és tudósokkal. Az efféle fejlődés, valamint az országos oktatási rendszerek és a nemzetközi tudományos világ efféle egymásra hatásának átfogó elemzése gyümölcsöző vállalkozás lehetne. Lansdale rendszeresen jelentkezett hasonló értékelésekkel az Egyesült Királyságra vonatkozóan, míg készülő monográfiájában Manning a táncstudomány helyét vizsgálja az Egyesült Államok tudományos életében.

FORRÁSOK

- Adshead, Janet. „BA (Hons) Dance in Society – Course Document. Record of the Leverhulme Trust Project 1982–1988, 1991.” Kiadatlan belső dokumentum.
- . *The Study of Dance*. Dance Books, 1981.
- , szerkesztő. *Dance Analysis: Theory and Practice*. Dance Books, 1988.
- Adshead-Lansdale, Janet. „Doctoral Research in Cultural Change.” *Shifting Sands: Dance in Asia and the Pacific*, szerkesztette Stephanie Burridge, Austrian Dance Council, 2006, pp. 159–164.
- Adshead-Lansdale, Janet és June Layson, szerkesztők. *Dance History: An Introduction*. Dance Books, 1983.
- Aronowitz, Stanley. *The Knowledge Factory: Dismantling the Corporate University and Creating True Higher Learning*. Beacon Press, 2000.
- Barthel, Gitta és Hans Gerd Artus. *Vom Tanz zur Choreographie: Gestaltungsprozesse in der Tanzpädagogik*. Athena Verlag, 2007.
- Baxmann, Inge és Franz Anton Cramer, szerkesztők. *Deutungsträume: Bewegungswissen als kulturelles Archiv*. K. Kieser Verlag, 2005.
- Berry, Joe. *Reclaiming the Ivory Tower: Organizing Adjuncts the Change Higher Education*. Monthly Review Press, 2005.
- Bousquet, Marc. *How to University Works: Higher Education and the Low-Wage Nation*. New York University Press, 2008.
- Brandstetter, Gabriele és Gabriele Klein, szerkesztők. *Methoden der Tanzwissenschaft*. Tanz - script, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *Homo Academicus*. Stanford University Press, 1998.
- Buckland, Theresa J. *Dance in the Fields: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Palgrave Macmillan, 1999.
- Carter, Alexandra, szerkesztő. *The Routledge Dance Studies Reader*. Routledge, 1998.
- Daly, Ann. *Done into Dance: Isadora Duncan in America*. Indiana University Press, 1995.
- Desai, Jigna. *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of Souths Asian Diasporic Film*. Routledge, 2004.
- Desmond, Jane C., szerkesztő. *Meaning in Motion*. Duke University Press, 1997.
- Dills, Ann és Ann Cooper Albright, szerkesztők. *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Wesleyan University Press, 2001.
- Foster, Susan Leigh. *Choreography and Narrative*. Indiana University Press, Bloomington, 1998.
- . „Proposal for a Ph.D. in Dance History and Theory at UCR.” University of California, 1991. Kiadatlan belső dokumentum.
- . *Reading Dancing*. University of California Press, 1986.
- , szerkesztő. *Choreographing History*. Indiana University Press, Bloomington, 1995.
- , szerkesztő. *Corporealities*. Routledge, London, 1996.
- Foster, Susan Leight et al. Introduction. *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture, and Power*, szerkesztette Susan Leight Foster, Routledge, 1995, pp. ix–xv.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Pantheon, 1972. [Magyarul: *A tudás archeológiája*. Fordította Perczel István, Atlantisz Kiadó, 2001.]
- . „Nietzsche, Genealogy, History.” *The Foucault Reader*, szerkesztette Paul Rabinow, Pantheon Books, 1984, pp. 76–100.
- Franco, Mark. *Dancing Modernism/Performing Politics*. Indiana University Press, 1995.
- . „History/theory—criticism/practice.” *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture, and Power*, szerkesztette Susan Leigh Foster, Routledge, 1995, pp. 25–52.
- . *The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930s*. Wesleyan University Press, 2002.

- Giersdorf, Jens Richard. „Dancing, Marching, Figthing: Folk, the Dance Ensemble of the East German Armed Forces, and Other Choreographies of Nationhood.” *Discourses in Dance*, 4. évf., 2. szám, 2008, pp. 39–58.
- Gilroy, Paul. *Between Camps: Nations, Cultures and the Allure of Race*. Routledge, 2004.
- Gitelman, Claudia. *Liebe Hanya: Mary Wigman’s Letter to Hanya Holm*. University of Wisconsin Press, 2003.
- Hagood, Thomas K. *A History of Dance in American Higher Education*. Edwin Mellen Press, 2000.
- Jackson, Shannon. *Professing Performance*. Cambridge University Press, 2004.
- Kant, Immanuel. *The Conflict of the Faculties*, angolra fordította Mary A. Gregor. Abaris Books, 2005. [Magyarul: *Történefilozófiai írások*. Fordította Mesterházi Miklós, Ictus, 1996.]
- Kleist, Heinrich von. „On the Marionette Theater” *German Romantic Criticism*, szerkesztette A. Leslie Willson. Continuum, New York, 1982. [Magyarul: „A marionettszínházról.” *Esszék, anekdoták, költemények*, fordította Petra-Szabó Gizella, Jelenkor, 1996, pp 186–192.]
- Lansdale, Janet. „A Response to Susan Manning.” *SDHS Newsletter*, 26. szám, 2006, pp. 2–4.
- Manning, Susan. „Letter from the President.” *SDHS Newsletter*, 26. szám, 2006, pp. 1–2.
- Martin, Randy. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Duke University Press, 1998.
- McCance, Dawne. *Medusa’s Ear: University Foundings from Kant to Chora L*. State University of New York Press, 2004.
- McFee, Graham. *Dance Education and Philosophy*. Meyer and Meyer Sports, 1999.
- . *Understanding Dance*. Routledge, 1992.
- Münz, Rudolf. „Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt »Theatergeschichte.«.” *Wissenschaftliche Beiträge der Theaterhochschule „Hans Otto“*, 1989, pp. 5–20.
- Petermann, Kurt. „Aufgaben und Möglichkeiten der Tanzwissenschaft in der DDR.” *Material zum Theater*, 1980, pp. 49–65.
- Readings, Bill. *The University in Ruins*. Harvard University Press, 1996.
- Ross, Janice. *Moving Lessons: Margaret H’Doubler and the Beginning of Dance in American Education*. University of Wisconsin Press, 2000.
- Savigliano, Marta E. *Tango and the Political Economy of Passion*. Westview Press, 1995.
- Schiller, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man: In a Series of Letters*. Angolra fordította Elisabeth M. Wilkinson és L. A. Willoughby, Clarendon Press, Oxford, 1967. [Magyarul: „Levelek az ember esztétikai neveléséről.” *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, fordította Papp Zoltán, Atlantisz Kiadó, 2005, pp. 155–260.]
- Spivak, Gayatri Chakravorty. „Can the Subaltern Speak?” *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*, szerkesztette Diana Taylor és Juan Villegas, Duke University Press, 1994.
- Tomko, Linda. *Dancing Class: Gender, Ethnicity, and Social Divides in American Dance, 1890–1920*. Indiana University Press, 2000.
- Winkler, Eva és Peter Jarchow. *Neuer Künstlerischer Tanz*. Tanzwissenschaft e.V. / Palucca Schule, 1996.

KAVECSÁNSZKI MÁTÉ

Táncstudomány és társadalomtörténet

Lehetséges kapcsolódási felületek

BEVEZETÉS

A népi táncművelés történetének vizsgálata a Kárpát-medencében a táncfolklorisztika forrásfeltáró, leíró jellegű területéhez tartozott a 20. század jelentős részében, és e megközelítés – bár már nem kizárólagos – napjainkban is népszerűnek tekinthető. Az elmúlt két évtizedben a táncfolklorisztika mellett a hazai táncművelésben egyre nagyobb jelentőségre tett szert többek között az etnokoreológia és a táncantropológia. Amíg az etnokoreológia az antropológiai elméletek és a formai, szerkezeti elemzések komplex megvalósítására törekszik, addig a táncantropológia a táncművelés társadalmi, közösségi szerepének értelmezését tartja súlyponti feladatának. A táncfolklorisztika fél évszázados hagyományra visszatekintő elvi és módszertani eljárásaihoz képest a hazai etnokoreológia és táncantropológia még a formálódás fázisában keresi kapcsolatát a lehetséges rokon tudományokkal. Mindhárom közös jellemzője ugyanakkor, hogy tereporientált kutatásaikkal elsősorban a még *élő múltat*, illetve a jelent vizsgálják, és csak viszonylag ritkán lépnek a történeti kutatások talajára, jobbára csak a táncművelés történeti rekonstrukciója érdekében. Különösen igaz ez a táncfolklorisztikára, amely főképp a 20. század második felében egy mára már erőteljesen megkérdőjelezhető táncművelés történeti „fejlődési” modellt vázolt fel, és amelynek tévedéseire, félreértelmezéseire Kürti László több tanulmányban is – módszertani javaslatokkal együtt – felhívta a figyelmet (például: „Táncantropológia” 740–748, „A Kiskunság táncai” 177–207, „Táncművelés történeti mítoszok” 1029–1041, „Die Welt” 113–135). Jelen tanulmányban elsősorban az *új társadalomtörténet*,¹ érintőlegesen pedig – kapcsolódási lehetőségeket keresve – a *történeti antropológia* eljárásainak, eredményeinek figyelembe vételével teszek kísérletet a táncművelés történeti kutatások további elméleti és módszer-

1 | Az új társadalomtörténet mint irányzat megnevezése nem egységes. A sokszor posztmodernnek nevezett történeti látásmódhoz olyan kutatási területeket társítanak, mint a mentalitástörténet, a mindennapok története, a mikrotörténet, az új kultúrtörténet, és ezek elkülönítése a történeti antropológiától sok esetben bizonytalan. Szijártó M. István javaslata szerint ugyanakkor mindezeket célszerű az új társadalomtörténet gyűjtőfogalma alá sorolni (9–10). Ennek megfelelően a kultúr- ➤

tani kiszélesítésére. Nem törekszem teljes, enciklopédikus áttekintésre, inkább a táncutatási diszciplína további szélesítésére vállalkozom. Céлом most csupán annyi, hogy néhány lehetséges témakört, kutatási irányt javasoljak, különböző elméleti csomópontok problémáját vázoljam fel, amelyek, szándékaim szerint, a tánc kultúra történeti kérdéseinek *transzdiszciplináris szemléletét* erősíthetik.

A TÁNCKULTÚRA TÖRTÉNETISÉGÉNEK VIZSGÁLATA

A táncfolklorisztika, a magyar tánc tudomány paraszti táncműveltséget vizsgáló szakága a 20. században elsősorban a néprajztudomány paradigmájához kapcsolódva gyűjtött össze és elemzett jelentős mennyiségű anyagot.² Ennek során egyre komplexebb szemléletet, munkamódszert alakított ki, amely a tánc formai (plasztikai, ritmikai és motivikai) és történeti leírásától (tehát a tipológiától), illetve a térbeli elterjedés vizsgálatától fokozatosan vezetett a tánc szokáskörnyezetének, végül *részben* társadalmi környezetének vizsgálatáig.

A táncfolklorisztika munkamódszerét nem elvetve, hanem azt kiegészítve, illetve annak részben új értelmezési horizontot teremtve jelent meg a kilencvenes évektől fokozatosan a táncantropológiai szemlélet a magyar kutatók körében is. A tánc kultúra antropológiai szemléletű vizsgálata a táncot társadalmi jelenségként értelmezi, a lehető legszélesebb társadalmi és kulturális kontextusba helyezve azt.³ Ezzel egyre nagyobb jelentőségre tett szert a tánc elhelyezése az egyébként minden antropológiai megközelítés számára alapvető emberi lét, kultúra és tár-

- » történetinek, illetve társadalomtörténetinek is nevezhető kutatási irányokat a tanulmányban *új társadalomtörténetként* említem, figyelembe véve a fogalmak megalkotása óta a történeti gondolkodásban megjelent, a posztmodern szemléletet meghaladó újabb elméleteket is. E tekintetben fontos, hogy például az Amerikai Egyesült Államokban az 1960–1980-as években népszerű, társadalomtudományi módszereket alkalmazó történetírást nevezik új társadalomtörténetnek, és a kifejezést nem a posztmodern irányzatokat összefogó terminusként használják. Az amerikai történetírás ezen irányzatát itthon Lévai Csaba mutatta be egyik tanulmányában („Egy társadalomtörténeti klasszikus” 196–221). Figyelembe veszem továbbá azt is, hogy a kulturális antropológia vagy a szociálintropológia, tehát a kultúra vagy a társadalom középpontba állítása jelenthet teoretikus különbséget. Erre utal Sárkány Mihály („Vágyak” 445–446). Ezt a különbségtételt Carlo Ginzburg nyomán Szekeres András is megteszi (20). Hozzáteszem azt is, hogy az új társadalomtörténet egyik legfontosabb újítása a régi társadalomtörténethez képest, hogy míg a hagyományos szemlélet elsősorban kvantitatív módszert alkalmazott, az új a kvalitatív vizsgálatokra helyezi a hangsúlyt.

2 | A főleg történeti érdeklődésű néptánc kutatás a morfológiai, szerkezeti és funkcionális kérdéseket helyezte előtérbe. Ennek fókuszában a táji-történeti tagolódás, a régi és az új stílus szerinti kategorizálás, etnikai csoportok és egyének tánc kincsének gyűjtése és csoportosítása, zene és tánc kapcsolatának kutatása, valamint a táncos egyéniség vizsgálatán keresztül formai-motivikai sajátosságok feltárása állt (Martin, *Magyar tánc típusok*; Martin, *A magyar körtánc* 21; Morvay 113; Kovács 434).

3 | Az amerikai antropológiai kutatások kialakulásáról, fő irányzatairól és eredményeiről Magyarországon elsőként Kürti László készített összegző tanulmányt („Antropológiai gondolatok” 137–153). A nyugat-európai táncantropológia kialakulásának és fejlődésének bemutatását lásd Brandstetter és Wulf (9–13), Elberfeld (219), Schlesier (132–145), valamint Wulf „Anthropologische Dimensionen” (129–130) tanulmányaiban. A táncantropológia kapcsolódásáról egyéb antropológiai »

sadalom fogalmi háromszögében.⁴ Az időbeli (történeti) és térbeli dinamikus folyamatok vizsgálatának, a jelen idejű, illetve múltbeli kulturális és társadalmi kontextusok fontosságának kiemelése napjaink magyar tánc kutatásában egyre hangsúlyosabbá válik, és ez kétségtelenül szemléletbeli közeledést eredményez a táncfolklorisztika és a táncantropológia között.⁵

A tánc kultúra történetiségének, változási folyamatainak vizsgálata a táncantropológia és a táncfolklorisztika területén is sajátos elméleti és metodológiai utakat igényel, ráadásul az ilyen kutatások hazai környezetben az antropológiában viszonylag ritkák, a táncfolklorisztikában pedig eddig számos kétségbe vonható eredményt hoztak.⁶ Az antropológiai megközelítés több aspektusa, illetve a kritikai tánc tudomány⁷ összehasonlító és értelmező szemléletmódjának adaptálása is segítséget jelenthet a tánc kultúra vizsgálata során a történeti perspektíva érvényesítéséhez, nézetem szerint azonban a történettudomány egyes kutatásmódszertani irányzatai is hozzájárulhatnak ehhez. A kérdés az, hogy lehetséges-e, és ha igen, milyen módszerekkel valósítható meg elmúlt korok tánc kultúrájának szélesebb, társadalomtörténeti keretben való elhelyezése. Lehetséges-e tánc történeti adatok, dokumentumok segítségével közelebb kerülni elmúlt életvilágok⁸ megértéséhez?

SZEMPONTOK A TÁNC KULTÚRA TÁRSADALOMTÖRTÉNETI ÉRTELMEZÉSÉHEZ

A tánc kultúra történetiségének, egykori életvilágokban elfoglalt helyének értelmezése a leíró vagy kritikai tánc történeti, illetve antropológiai megközelítés mellett – azokat kiegészítve – más, utóbbihoz hasonlóan transzdiszciplináris meg-

» irányzatokhoz lásd Kaepler, „American Approaches” 11–21 és „Dance Ethnology” 116–125; Wulf, „Anthropologische Dimensionen” 121–131, valamint Kürti, „Táncantropológia” 742.

4 | Az emberi lét–kultúra–társadalom fogalmi háromszögének szerepéről az antropológiában lásd Sárkány, „Vágyak” 446.

5 | Legújabban Varga Sándor mutatott rá a társadalmi és kulturális kontextus megjelenítésének fontosságára, jelezve, hogy az újabb táncfolklorisztikai kutatások és értelmezések szempontjából lényegi fontosságú lenne az egyes tánc kultúrákat mikroszinten is vizsgálni képes társadalomnéprajzi és szociálandropológiai szempontok érvényesítése (174).

6 | A hazai néptánc tudományban a tánc történeti vizsgálódások eredendően inkább leíró jellegű, a néptánc kutatást mintegy történeti háttérrel segítő és kevés tudományelméleti alapot alkalmazó vizsgálati módszereket jelentettek, amelyek jellegüknek fogva elsősorban a táncfolklorisztikához kapcsolódtak. Ekképpen, sokszor a történeti forráskritikai módszerek részben vagy egészében történő elhagyása miatt, számos esetben nem kellően igazolt vagy egyenesen téves eredményeket rögzítettek. Ezekkel kapcsolatban Kürti László tanulmányai irányadóak („Tánc történeti mítoszok” 1029–1041; „Die Welt” 113–135; „Kinizsit látsz” 159–171).

7 | A kritikai tánc tudományról részletesen lásd Kürti tanulmányát („Táncantropológia” 740–748).

8 | Gyáni Gábor szerint az életvilág egy olyan mikrovilágot jelent, amely elválik a makrostruktúrától, a normatív rendszertől. Az életvilág fogalmának kialakulása – folytatja Gyáni – szorosan összefügg a kultúra antropológiai definíciójával, aminek következtében az életvilág nem osztható részterületekre (pl. gazdaság, politika stb.), hanem „mindez együtt alkotja azt a közeget, amely a hétköznapi »életgyakorlat«-ban közvetlenül is megnyilvánul” („A mindennapi élet” 152, 155).

közelítéssel is megvalósítható. Ez egyrészt a történeti antropológia elveinek és módszereinek segítségül hívását jelenti, kialakítva ezzel a talán *történeti táncantropológiának* nevezhető kutatási irány sajátos metodológiáját, másrészt pedig az *új társadalomtörténet* eredményeinek figyelembe vételét, ami szintén nagymértékben gazdagíthatja az eddigi módszertani kánont. A tanulmány további részében főleg az utóbbira fókuszálók.

A tánckultúra történeti jelenségként való értelmezése nem függetleníthető a történetírást, illetve általánosabban a társadalomtudományokat formáló újabb és újabb „fordulatok” szellemi és módszertani hatásaitól. A 20. század derekán Magyarországon is megindult a törekvés egy olyan történészi szemléletmód kialakítására, amely a kultúra egyes részjelenségeinek szinoptikus látásmódjával – Hanák Péter kifejezésével élve – a „korszellem” megragadására tett kísérletet (450–451).⁹ Jellemzően ez az a korszak, amikor Martinék is nyitottak a társadalmi környezet – elsősorban inkább makroszintű, kissé elnagyolt (Varga 174) – vizsgálata felé, jóllehet továbbra is domináns maradt a szerkezeti érdeklődés. Így a tánc társadalmi szerepének kérdése csak leíró módon, illetve a magyar tánckincs európai tánctörténeti folyamatokban való elhelyezését célozva jelent meg. Ez pedig továbbra sem jelentette a tánc minden más kulturális jelenséggel együtt jelentkező „szinoptikus” látásmódjának a megvalósulását.¹⁰ E belső szakmai hozzáállás mellett a táncfolklorisztika, metodológiai erősödésével párhuzamosan, egyre inkább el is szigetelődött a lehetséges rokon tudományok, főleg a történettudomány új szellemi áramlatainak hatásaitól – talán a néprajztudomány kivételével –, emellett a nemzetközi tánc kutatás új irányaitól is (utóbbiról lásd Kürti, „Antropológiai gondolatok” 149–150). A táncfolklorisztika munkamódszerére a rokon tudományokban, összességében a társadalomtudományokban bekövetkező szemléletbeli változások alapvetően nem voltak hatással. Emiatt viszont az ezredforduló utáni évtizedekben igen sürgető feladattá vált az elmélet által orientált kritikai tánctörténetírás erősítése a leíró megközelítésmóddal szemben.¹¹

A tánckultúra új szempontú vizsgálatának – akár történetiségében, akár jelenében – egyik fontos feltétele az volt, hogy a szóösszetétel második részére, tehát a *kulturúra* kerüljön a hangsúly, ahogyan ez a *kulturális fordulatot* követően alapvetővé vált a történeti antropológia, a mikrotörténet, az Alltagsgeschichte (tehát

9 | Erről részletes összefoglalást ad Csíki et al. (226–234), Gyáni („Művelődés” 131) és Apor (456–458).

10 | Ahogyan legújabban Varga is rámutatott, a magyar táncfolklorisztika egészen a 2000-es évekig a táncok európai művelődéstörténetben elfoglalt helyére, történeti alakulására és földrajzi elterjedésére koncentrált, a kulturális, gazdasági, társadalmi, politikai kontextusok lokális szintű elemzése pedig jobbra elmaradt (173).

11 | Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az empirikus adatmennyiség gyarapítása, illetve az elméletorientált kutatások hiánya alacsonyabb rendű kutatói hozzáállást feltételezne. E kérdés, vita fontosságáról számos tanulságos megállapítást közöl Sárkány („Vágyak és választások” 439–441).

a „mindennapok” története), a mentalitástörténet, az új kultúrtörténet (és mindezek számtalan szinonim elnevezésű szakágának)¹² legkülönbözőbb vizsgálati területein.¹³ Közvetlen gyakorlatként ugyanakkor a hazai tánctudományba alig épült be. A táncművelés elmúlt évtizedekben betöltött szerepét értelmező módszertan kialakításakor a kulturális antropológia, illetve a történeti antropológia megközelítési módjai igen vonzóak lehetnek, főként a kulturális jelenségek teljességre törekvő értelmezése, az életvilágok komplex megragadásának igénye miatt. Ugyanakkor azok a rendelkezésre álló források jellege, illetve speciális volta miatt csak korlátozottan érvényesíthetők. Segítségét jelenthetnek viszont a kulturális jelenségek múltját értelmező más rokon tudományok, elsősorban a történettudomány adekvát eljárásai. Hiszen az antropológusok által már jól körüljárt témákat a történészek gyakorta kezdik el az időben (vagyis a múltban) megvizsgálni, vagy legalábbis felmérni, hogy egyáltalán értelmezhető-e ezek a jelenségek a múltban (Gaunt 185). Ennek eredményeként a történeti antropológia, illetve a kultúra történetiségét vizsgáló történészi látásmódok között igen sok a tematikai párhuzamosság. Ez ugyanakkor azt is megerősíti, hogy a táncművelés történetiségének vizsgálata nemcsak antropológiai, hanem azt kiegészítve történettudományi módszerek mentén is szerveződhet, különösen a történeti források vizsgálata, kritikai elemzése, illetve a táncművelés- és mentalitástörténeti értelmezése tekintetében. Ennek egyik lehetséges útja, ha a leíró táncműveléstörténetírásról eltávolodva és az új társadalomtörténet módszereit alkalmazva¹⁴ a tánc a lehető legteljesebb – akkori (!) – szociokulturális valóságban nyer értelmezést. Ez persze nem feltétlenül jelenti azt, hogy a történeti szintű elemzés a táncok esetében is „a mindennapi élet totalitásának” (Gaunt 185) megragadását segítheti. Ugyanis nemcsak a kultúra totalitásának, illetve annak megismerhetőségének lehetősége vitatott az empirikus kultúratudományok tekintetében (lásd például Paládi-Kovács 212), hanem a táncművelés múltjára vonatkozó források szűkössége is óvatosságra int.¹⁵

A népi táncművelés történetiségének vizsgálatát a posztmodern történetírás egyes, jellemzően a történetírói gondolkodást alapvetően befolyásoló *kulturális fordulat*¹⁶ után kialakuló diskurzusainak segítségével célszerű megvalósítani,

12 | Szijártó M. javaslata szerint mindezek az új kultúrtörténeti megközelítéssel együtt az új társadalomtörténet keretébe illeszkednek, „s ha az új társadalomtörténet részének tekintjük az antropológiai ihletettségű munkákat is, akkor a kultúrára összpontosító történeti elemzések egyáltalán nem lógnak ki a képből” (12).

13 | Erről Gyáni több alkalommal is részletesen írt („A mindennapi élet” 151; „Művelődés-, kultúra- és mentalitástörténet” 133).

14 | Az új társadalomtörténet ebben az esetben a Szijártó M. által javasolt (9–10), a tanulmány elején már említett gyűjtőfogalomként szerepel, így számos vizsgálati területet és megközelítési módot foglalhat magába.

15 | A rendelkezésre álló források utólagos félreértelmzésének, a „táncművelés történeti mítoszteremtésnek” a következményeiről a hajdútanccal kapcsolatban Kürti kiváló esetpéldákat közöl („Táncművelés történeti mítoszok” 1029–1041, valamint „Kinizsit látsz” 159–171).

16 | A kulturális fordulat (*cultural turn*) történettudományra gyakorolt hatásáról összefoglalóan lásd Conrad; Kisantal és Szeberényi 436–438; Majtényi 162–169.

olyan módszert választva, amely a tánc-kultúra helyét, szerepét, jelentőségét a kultúra teljes szövetében képes megvilágítani egy adott időmetszet adott lokalitásában.

Wolfgang Kaschuba az új történelmi látásmód egyik legfontosabb következményének azt tartja, hogy *a paraszt, a vidéki lakos a történelem tárgyából a történelem alanyává, alakítójává válik*. Így a tudomány elismeri a parasztok önálló cselekvési képességét, erre való lehetőségét, nemcsak politikai téren – az általa említett példa a parasztlázadások esete –, hanem kulturálisan is („Az agrártársadalom” 62). Ez teljesen ellentétes felfogás a néprajztudományban hosszú évtizedekig meghatározó Naumann-féle „gesunkenes Kulturgut” elképzelésével, amely ugyan megtagadta a népi, paraszti kultúra mozdulatlanságának romantikus képét, de nem ismerte el a parasztság önálló alkotóképességét, és az átadás-átvétel folyamatát egyoldalúan képzelte el (Hofer 214; Kaschuba, „Bevezetés” 56–57; Povedák 86). Kaschuba gondolatát követve és az új történelmi szemléletmód alapján *a parasztot, a nép tagját, a falu lakosait – bárhogyan nevezzük is őket – a tánc-kultúra megalkotójaként, döntéshozóként lehet kezelni, és nem pusztán csak táncosként, a táncmulatság résztvevőjeként. A parasztság ekképpen a táncélet innovátoraként tűnhet fel*. A múlt olyan szereplőjeként, aki a történelemből nem kirekesztve létezik, és nem egyértelműen ellenpólusa a modernitásnak (Kaschuba, „Az agrártársadalom” 58–59). Ebben a vonatkozásban válnak fontos aspektussá mindazok a tényezők, anyagiak és szellemiek egyaránt, amelyek a (tánc)kultúra megalkotásában, a döntéshozatalban és a cselekvésben bármilyen szerepet játszanak. Ebben a kontextusban a paraszt utólag mint saját korának cselekvője, ágense nyerhet értelmezést.

Gyáni szerint főként a *new cultural history* történetírói törekvés képviselői hangsúlyozzák, hogy az ember gondolkodásának és cselekvésének egy történetileg meghatározott *mentális univerzum* ad keretet („A mindennapi élet” 158–161 és „A statisztika” 251),¹⁷ ezáltal a kultúrát lényegében mentalitásként lehet értelmezni. Ilyen módon a teljes életvilágot, illetve az abban lezajló cselekvésmódokat kell rekonstruálni (Dülmen 98–99; Ö. Kovács 58). Az irányzat kutatói,¹⁸ hasonlóan a kulturális antropológusokhoz – akik szintén életvilág-elemzéseken keresztül végezhetnek kultúravizsgálatot –, egyrészt a társadalmi gyakorlathoz kapcsolódó reprezentációkat (Bódy 1–38), másrészt a gyakorlathoz szintén kapcsolódó, de sokszor rejtve maradó *kulturális sémákat* is vizsgálják, amelyek a magatartás közvetlen mozgatói lehettek a múltban (Gyáni, „Művelődés” 134). Ez indokolja, hogy *a társadalomtörténeti szemléletű tánc-kutatás az egykori mentális univerzum kontextusában a táncélet szimbolikus, illetve reprezentációs gyakorlataira is rákérdezzen*.¹⁹ Ebben a megközelítésben a vizsgálatok során nem a

17 | Hasonlóan vélekedik Czoch (473–499) és Erdős (410).

18 | A teljesség igénye nélkül például Mihail Bahtyin, Norbert Elias, Michel Foucault, Clifford Geertz, Pierre Bourdieu, Lynn Hunt.

19 | A szimbolikus és reprezentációs gyakorlatok vizsgálati lehetőségeinek vázolása meghaladja e tanulmány kereteit. Ugyanakkor jelzem, hogy az 1970-es évektől jelentkező új antropológiai irány- ➤

táncra mint formára, hanem a táncra mint kultúrára esik a hangsúly, illetve az azt létrehozó és befolyásoló folyamatokra és alanyokra, a tánchoz, táncoláshoz kapcsolódó mentális tartalmakra (például a tánc szerepére a társadalmi rend, a történeti „valóság” konstruálásában: ego-dokumentumokban, prédikációkban, út-leírásokban stb.).

A történeti tánckutatás gazdag módszertani és tematikai mezőben mozoghat, lehetséges irányai közül a továbbiakban mindössze kettő felvillantására vállalkozom. Az egyik a népi kultúra, illetve a tánckultúra mint a kutatás „alanyának” társadalomtörténeti értelmezése, a másik pedig a társadalmi kontroll és a tánckultúra kapcsolódásának kérdése.

A vizsgálat alanya: a populáris vagy népi tánckultúra

A Magyarországon szuverén tudományágként kevésbé elismert tánc tudomány képviselői csak igen nehezen alkották meg a saját diszciplínájukra vonatkozó *átfogó* elméleteket, módszertant és terminológiai nexust. A néptánc tudomány több irányzata – még elnevezésében is, mint például: táncfolklorisztika, etnokoreológia – inkább kapcsolódott évtizedeken keresztül a néprajztudományhoz, mintsem hogy a tánc tudomány egyéb területeivel alkotott volna közös diszciplínát.

Társadalmi érdeklődése kapcsán a néprajztudomány hamarabb szembesült a *nép* társadalmi és kulturális heterogenitásával (Keményfi 574–595; Kósa 235–238; Sárkány, „A társadalomnéprajzi kutatás” 29–66; Szabó 9–81), a néptánckutatás viszont csak jóval később. Utóbbi kutatási terület megnevezése olykor tudatos, máskor látens módon megnyilvánuló szelekciós eljárást eredményezett, amely erősen lehatárolta a kutatás tárgyát a „népi”-re.²⁰ Ez a megközelítés a kultúra „népi”, „paraszi”, „autentikus” jelenségeire összepontosított, míg az „újnak”, „idegennek”, „polgárinak”, összességében tehát *nem népinek* tekintett elemek vizsgálatát elvetette vagy csak érintőlegesen szerepeltette (Kavecsánszki, *Tánc és közösség* 189–210). Így a vizsgálatok tárgyaként megjelölt *néptánckultúra* jelentése eltávolodott a *nép tánckultúrájának* tényleges tartalmától.²¹ Ennek következményeként például a 20. századra vonatkozó, táncéleket, táncszokásokat

- » zatok többek között a tánc nonverbális kommunikációs jelenségként történő értelmezésének fontosságára, illetve a megtestesített reprezentációk vizsgálatára is felhívták a figyelmet. Lásd erről Kürti, „Táncantropológia” 742.

A szimbólumok, illetve reprezentálásuk jelentik a világkép, az értékrendszer és az egyedi cselekvések közötti összekötő kapcsot (Hoppál és Niedermüller 274), így megállapítható az is, hogy például a gesztus, a tánc ilyen szempontú elemzésével is a világkép és a mentális univerzum értelmezéséhez kerülünk közelebb.

20 | A tudomány és annak tárgya közötti viszony elméletére vonatkozóan a néprajztudomány és az antropológia esetében lásd Niedermüller Péter kritikai gondolatait („A néprajztudomány” 480). Ugyanitt lásd: „Az etnográfus, antropológus meghúzza egy kultúra határait azáltal, hogy amit elmond róla, az lesz a kultúra, azt fogják/fogjuk tudni róla” (430).

21 | Ismét Niedermüller: „Ez lesz ismert a kultúráról/a kultúrából, függetlenül attól, hogy ez a tudás mennyiben felel meg a tényleges létező kultúrának” („A néprajztudomány” 430).

bemutató leírások vagy nagyon statikus képet festettek,²² vagy pedig a változásokat a *népi kultúra leromlásaként* értelmezték – párhuzamba állítva maga a „nép”, a „parasztság” felbomlásával. E felfogás egyébiránt a kulturális elemek „le-süllyedésére” és „felemelkedésre” vonatkozó tudományos gondolatvilág eredménye, amely Hofer Tamás szerint a „felülről” érkező kulturális hatást a civilizációs folyamat részeként, sajnálkozva, helytelenítve szemlélte (214).

A kutatások jelenorientáltságának vagy legfeljebb a még *élő múlt* határáig történő kiterjesztésének következményeként a táncfolklorisztika sokáig elkerülte a mélyebb társadalomtörténeti összefüggések feltárását, illetve a néptáncművelés kialakulására vonatkozó, a leíró jellegű alapkutatásokon túlmutató kontextualizáló elemzéseket. Holott éppen a Martin György és Pesovár Ernő nevével jelzett néptáncművelés történeti kutatások világíthattak volna rá a társadalmi rétegek közötti kulturális interakciók jelentős szerepére a táncművelés alakulásában, ennek ellenére minél korábbi történeti korszakok táncművelését tárgyalták, annál inkább sejtették annak társadalmi homogenitását, ami magában rejtette egy egykor egységes *magyar* táncművelés létezésének feltételezését.²³

A népi táncművelés társadalomtörténeti szemléletű elemzésekor mérlegelni kell a népi kultúra és a populáris kultúra jelentéséről folyó viták eredményeit is. A populáris kultúra kifejezés jobbjára a történeti antropológia és a mentalitástörténet terminológiája (Hofer 207; Brückner 89), és sokkal szélesebb társadalmi rétegek és csoportok halmazát jelenti, magába foglalva mindazokat, akik egyéb tudományos kontextusban a *népet* jelentenék.²⁴ A kifejezés elterjedésében talán a legfontosabb mérföldkő Peter Burke *Popular Culture in Early Modern Europe* című kötetének 1978-as megjelenése volt. Ebben Burke a történeti populáris kultúrával foglalkozik elsősorban. Adódik a kérdés, hogy ez egyúttal jelenti-e a történeti népi kultúra vizsgálatát is. Ahogyan a néprajzkutató és antropológus Hofer felhívta rá a figyelmet, Burke a *popular culture* fogalma helyett a *folk culture* kifejezést is használhatta volna művében, ahogyan egyébként az a magyar fordításban (*Népi kultúra a kora újkori Európában* címen) meg is jelent,²⁵ nem feltétlenül szerencsés módon téve egyenlőségjelet az eredetileg nem azonos jelentésű két fogalom közé.²⁶ Amíg ugyanis a populáris kultúra viszonylag új terminusnak

22 | A táncfolkloristák hosszú évtizedekig alkalmazott módszerével kapcsolatban legújabban Varga jegyzi meg: „Mivel a magyar táncfolkloristák tollából származó legtöbb írás a történelmi, gazdasági és társadalmi dinamikát jobb esetben csak makroszinten vizsgálja, a vizsgált táncműveléseket sok esetben statikus módon, az archaizmusokra koncentrálna, a lokális vonásokat nem pontosan felfejtve mutatja be” (174).

23 | Például: Martin, *Népi táncművelés* 353–361; Pesovár, *Táncművelésünk* 5–58. A táncfolklorisztika történeti szemléletének kritikájáról lásd Kürti tanulmányait, például: „Die Welt” 113–114; „Kinizsit látsz” 159–160.

24 | A kérdéstről részletesen lásd Apor 444–449.

25 | A könyv fordításának körülményeit és a két fogalom kontaminálódásának nem feltétlenül negatív következményeit Hofer mutatta be (218–219).

26 | A populáris kultúra, népi kultúra, parasztkultúra terminusok használatának történetéről, problematikájáról a nemzetközi tudományos életben szintén adott elemzést Hofer (207–212). Itt azt »

számított, addig a népi kultúra történetiségére vonatkozó vizsgálatoknak már a hetvenes években is több évtizedes múltja volt, jóllehet e kutatások nem tettek automatikusan egyenlőséget a népi és a paraszti jelzők közé. Példaként és előzményként Mihail Bahtyin hivatkozható, aki a középkori „népi nevetéskultúra” elemzése kapcsán kísérte meg igazolni, hogy a népi kultúra önálló logika szerint működik és saját esztétikai rendszerrel bír (11–89). Bahtyin munkássága jóval korábbi ugyan – kivált az 1940-ben befejezett *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája* című egyik főműve, amely viszont csak 1965-ben jelent meg –, de alapvetően ez ihlette a hatvanas évektől induló nagy törekvést, amely a népi kultúra történeti kutatását önálló tudományággá tette (Klaniczay, „Gondolatok” 114–115).

E kérdés további taglalásától eltekintve is talán kijelenthető, hogy a populáris kultúra Burke-féle terminológiája az érett és kései középkori, valamint kora újkori társadalmak esetében sokkal tágabban értelmezi azt a köznépi kultúrát (Hofer 213), amelyet a népi kultúra megjelölés a valóságostól izoláltabbnak tüntet fel a „magaskultúra” hatásaival szemben. Burke szóhasználata lehetőséget ad ugyanis a paraszti és városi köznépi kultúra kapcsolódási pontjainak árnyaltabb megragadására. Így elkerülhető a tánc történet vizsgálatakor az udvari („elit”) versus népi („paraszti”) tánckultúra dichotóm szembeállítása a középkorra, illetve kora újkorra vonatkozóan, ami a korabeli társadalmi kontextusok nem kellő mélységű figyelembe vételével a korszakra vonatkozó tánc történeti források téves értelmezését is eredményezheti.²⁷

A kora újkori tánckultúra történetét így nem célszerű csak a faluban, mintegy kulturálisan és térben elzárt fragmentumban értelmezni – illetve a rendelkezésre álló forrásokat kritikai olvasat nélkül arra vonatkoztatni –, hanem mind térben (városok, mezővárosok), mind pedig társadalmi csoportok (a városok lakosai, a „köznép”, illetve a heterogén falusi társadalom) tekintetében érdemes kiszélesíteni a vizsgálatokat²⁸ a rendelkezésre álló források függvényében. A társadalomtörténeti folyamatokra érzékenyebben reagáló vizsgálatok tehát – amelyek így érvényt szerezhetnek a történeti populáris tánckultúra kifejezésnek – hatványozottan vehetik figyelembe, hogy az úgynevezett kulturális-műveltségi blokkok nem azo-

» is kiemeli, hogy a populáris kultúra és a népi kultúra közötti különbséget egyes magyar történészek próbálták elfedni (208–212). Hozzáteszem, hogy Burke munkájának fordítása nemcsak Magyarországon „szenvetde el” az esetleges félreértelmességet, hanem német nyelvre való átültetésekor is. Ez utal arra, hogy a probléma szélesebb, legalább közép-európai kontextusban értelmezendő. Ugyanez történt egyébként Robert Muchembled *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne* című könyvének németre fordításakor is (*Kultur des Volkes – Kultur des Eliten. Die Geschichte einer erfolgreichen Verdrängung*) a Burke-fordítás megjelenésével azonos évben (Brückner 89). A populáris kultúra további lehetséges értelmezéséhez lásd Povedák István írását (86).

27 | A középkor mint definiálatlan időszáv tánc történeti értelmezésének nehézségeiről lásd Kürti „Die Welt” 120–122, 130–131. A táncfolklorisztikában sokáig evidenciaként kezelt, tényként elfogadott egykori egységes magyar tánckultúra kritikáját lásd ugyanott (113–116).

28 | A történeti antropológiai kutatások tekintetében a kutatások térbeli, illetve társadalmi csoportok szerinti kiterjesztéséről lásd Apor 444–449.

nosak a társadalmi rétegekkel, ami miatt éppen a kultúrátípusok sajátosságainak, illetve elemeinek a vizsgálata vihet közelebb a társadalom számos jelenségének megértéséhez.²⁹

A Burke-féle értelmezés szerint a populáris kultúra³⁰ (de talán *itt* nevezhetjük népinek is) legkésőbb a kora újkortól kezdve fokozatosan válik – Klaniczay Gábor szavaival – egy „történelmi kirekesztésfolyamat” áldozatává („Gondolatok” 115). Ennek során a középkor és a reneszánsz idején az elit kultúrával még egy térben, egy mentális univerzumban létező³¹ népi kultúra jelenségeit fokozatosan száműzik a civilizáció teréből,³² amiképpen az a reformok, a szabályozás eredményeként jelentősen átalakul, vagy a tilalmak következtében lassan elhal, illetve szubkulturális jelleget ölt.³³ Wolfgang Brückner szemléletes megállapítása szerint a népi kultúra – a posztmodern értelmezésében – ugyanakkor nem egy régebbi kultúra survival formája, maradványa, hanem „az előrehaladó civilizáció szubkultúrája” (90). E folyamat kibontakoztatásában főszerepet vállalnak az egyházak, később azonban az udvari, városi és állami társadalmi kontroll fokozatosan kiépülő intézményrendszere lép előtérbe, természetesen újra és újra megteremtve az eljárást legitimáló ideológiákat és mentalitásokat.

E kérdés egyik részterülete, tehát a tánc, illetve a táncoló test feletti társadalmi kontroll vizsgálata jelentheti a társadalomtörténeti szemléletű tánckutatás egy következő fontos tématerületét.

A társadalmi kontroll

A parasztság sosem volt teljesen szabad, cselekvésterét az „uralom” mindig is korlátozta (Kaschuba, „Az agrártársadalom” 62), így a paraszti, népi kultúra működési mechanizmusainak értelmezésekor ez sosem hagyható figyelmen kívül. Közismert, hogy *az uralom technikái*, illetve a *társadalmi fegyelmezés* gondolata a kulturális fordulat utáni társadalomtudományi gondolkodás egyik igen kedvelt témája lett, amit kettős törekvés motivált. Egyrészt a szabályozó mecha-

29 | A kulturális-műveltségi blokkok vizsgálatának jelentőségéről részletesen lásd Kapitány és Kapitány 179.

30 | Figyelemre méltó, ahogyan Burke elmélete kapcsán Hofer következetesen a populáris kultúra terminust alkalmazza (212–218), míg Klaniczay következetesen a népi kultúra kifejezést használja („Gondolatok” 115–116).

31 | Lásd például Bahtyin karneváleméletét és a „groteszk testre” vonatkozó gondolatait (11–28).

32 | A folyamat bemutatását lásd Klaniczay, „Gondolatok” 115–116, valamint Hofer 213.

33 | A szubkultúra kifejezés „azoknak a népcsoportoknak a kultúráját jelöli, amelyeket társadalmi, etnikai, kulturális vagy jogi szempontból kirekesztett magából a modern ipari civilizáció, és épp ez a kirekesztettség tartotta egy olyan állapotban, hogy kultúrájuk nem a tömegkultúra formái szerint alakult, hanem valahogy attól függetlenül, a megtúrtság határán, a marginalitásban tenyésző furcsa, új népi kultúrává lett” (Klaniczay, „Gondolatok” 116). Klaniczay hívja fel a figyelmet ugyanitt arra is, hogy a szubkultúra „médiuai” nagyon hasonlók a népi kultúráéihoz: dal, tánc, öltözködés, díszítőművészet (116).

sokat megalkotó fegyelmezők – különösen a *mikrohatalmak*³⁴ – mentalitásának, gondolkodásának a megértése (a fegyelmezés technikáinak leírásával együtt), másrészt a fegyelmező eljárásból kilépni szándékozók cselekvésterének, döntéseinek és a kultúrát mozgató erejének megragadása. Így kerülhetett sor összeségében az *egész társadalmi konfliktusmező* vizsgálatára.

A tánc történeti forrásokat vizsgálva a kora újkortól kezdve tapasztalhatjuk a népi mulatságokkal, táncos szokásalkalmakkal és egyáltalán a táncsal szembeni fellépések, reformok vagy tilalmak, illetve az ezekre vonatkozó források számának (!) megszaporodását. Az úgynevezett tánc tilalmak vizsgálata nem került el a tánc történet kutatóinak figyelmét,³⁵ a társadalom- és kultúrtörténeti értelmezés ugyanakkor még nem teljesedett ki.

A történettudomány és a néprajztudomány közeledése a kora újkori népi kultúra vizsgálata kapcsán különösen termékeny volt már eddig is (Bárth, „A katolikus egyházi irányítás” 47). Ennek hagyományát folytatva a tánc tilalmakat a társadalmi fegyelmezésre vonatkozó ismeretek még szélesebb kontextusában lehet elhelyezni, feltérképezve annak ideológiai alapjait, rámutatva a tánc tilalmak a mentális univerzummal való szoros kapcsolatára – hiszen a korszakban nem a tánc tilalmak jelentik az újdonságot, azok ugyanis a kora középkortól léteznek, hanem szerepük a mentális térben. Az európai kultúrtörténet hosszú évszázadaiban az említett ideológiai alap gyakorta a helyes keresztényi élet értékeinek előtérbe helyezése volt, amely kihatott a gazdaságra, a munkára, az igazgatásra, a politikára és az élet minden területére. Így a tánc kultúrára is.³⁶

A tánc kultúra és a társadalmi kontroll kapcsolatának értelmezésekor az analízisnek legalább két fontos területre érdemes fókuszálnia. Az első a) a fegyelmező eljárások alanyának és tárgyának, vagyis a tánc, a táncoló test és a táncoló testet kísérő szokásalkalmak szabályozására tett kísérleteknek az elemzése. E kérdés egy-egy részterületével, például a kora újkori tánc tilalmakkal a magyar táncfolk-

34 | A Foucault-féle hatalomelmélet szerint a makrohatalmak a formális jogi intézményeket jelentik, míg a mikrohatalmak olyan fegyelmezési mechanizmusok, amelyek az élet mindennapi síkján érvényesülnek (Gyáni, „A mindennapi élet” 159).

35 | Ezeket a kutatásokat például lásd Maác, „Tánc tilalmak” 115–118; Pesovár, „A forgós-forgató páros” 255–285. A legújabb forrásfeltáró és részben mentalitástörténeti kutatások kapcsán említhető Tóvay Nagy Péter több, alapvető munkája („Szabad hát a tánc” 169–260; „Luther” 197–215). Megemlíthető még a Magyar Táncművészeti Egyetem kutatócsoportja, amely *A magyar színpadi táncművészet forrásai* című pályázat keretében több kötetben adja közre a korabeli szövegeket, leírásokat. Ehhez lásd például Tóvay Nagy „Szentpéteri István táncbíró predikációja” című írását.

36 | Természetesen nem csak a keresztény életideál és emberkép táncéltre gyakorolt hatása vizsgálható e szemszögből, a 20. századra vonatkozó kutatások a politikai rendszerek és ideológiák a táncéltre gyakorolt alapvető hatására is felhívják a figyelmet. A „szocialista emberképnek” megfelelő tánc kultúra kialakításának céljáról lásd „A köröstárkányi »porondtól«” című írást (61–63). Szőnyi Vivientől kiváló elemzést olvashatunk hatalom és erkölcs hatásáról a csángó táncéltre (190–196). A tánc és a hatalom összefüggéseinek vizsgálata nem számít új kutatási területnek – noha magyarországi népszerűsége viszonylag újkeletű –, hiszen a posztmodern fordulat utáni nemzetközi tánc kutatási irányok témái között rendre megjelenik a téma. Lásd erről Kürti, „Táncantropológia” 745.

lorisztika már foglalkozott, de ezek a kutatások inkább a leíró tánc történet céljait szolgálták, és kevésbé érvényesítettek kontextuális, társadalomtudományi megközelítéseket.³⁷ Sokszor éppen a test, a test kontrollálásának értelmezése maradt ki, ez alól csak az utóbbi két évtizedben akad egy-egy kivétel.³⁸ Ez a téma vezet át a második vizsgálati területre: b) a test mozdulatainak fegyelmezése ugyanis nem vizsgálható azoknak a mentális univerzumoknak a megragadási kísérlete nélkül, amelyek kialakítják azokat az ideológiákat, mentalitásokat, amelyekben a fegyelmezés szándéka – legalább mentális síkon – létrejön, és amelyek az erre irányuló cselekvést motiválják. A továbbiakban e két terület vizsgálatával kapcsolatban javaslok néhány szempontot.

a) A test kontrollja

Terence S. Turner „Beszédés bőr” című tanulmányában arról ír, hogy a test „felszínét” minden kultúrában az egyént biológiailag, pszichológiailag és társadalmilag is behatároló jelenségként kezelik. „A test felszíne mint a társadalom, a társadalmi lény és a pszichobiológiai egyén közös határa, a szocializáció drámájának jelképes színterévé válik, és a test feldíszítése lesz (formáinak kultúrák szerinti teljes változatosságában, a tetoválástól az öltözködésig és a tollas fejdíszektől a kozmetikumokig) az a nyelv, amelyen e dráma előadatik” (113–114). A test feldíszítése és közszemlére tétele, illetve ezek normarendszere minden kultúra számára lényegi kérdés és különböző szinteken szabályozandó, kontrollálandó terület. Az öltözködés vagy a testdíszítés mellett azonban a test mozdulatai is olyan kulturális közegnek tekinthetők, amelyek részt vesznek az individuális és társadalmi identitás formálásában. A testen hordott jelek fajtái és formái – a hangok, a kimondott szavak (akár a táncszók is),³⁹ felkiáltások, ruházat, szakáll- és hajviselet – mellett nagy jelentősége van a mozdulatoknak is. Az emberek közötti viszonyok egyik legősibb mutatói, a test különböző mozdulatai olyan, „jelentésteljes” cselekedetek, amelyek üzenetet közvetítenek (Bak 365), így elemzésük társadalomtörténeti vizsgálatok tárgyává válhat, egyúttal a gesztusokból építkező tánc társadalmi jelenségként való megközelítésének kiindulópontja lehet.

A test gesztusai, illetve ezek társadalmi meghatározottsága nemcsak a kulturális antropológiában kedvelt kutatási témák, hanem rendre megjelennek a posztmodern történetírásban is. Utóbbi feltűnését ugyanakkor évtizedekkel megelőzte néhány olyan, mára már elhalványuló elmélet, amely hozzájárult a táncoló test társadalmi jelenségként való értelmezéséhez, és részleges cáfolata ellenére is ih-

37 | Példaként Maác, „Táncvilalmak” 115–118; Pesovár, *Táncgyományunk* 5–58; Pesovár, „A forgós-forgató páros” 255–285. A táncfolkloristák által e források használata során alkalmazott módszertan kritikáját lásd Kürti, „Kinzsit látsz” 161–162.

38 | Különösen Tóvay Nagy munkássága fontos ezen a téren („Szabad hát a tánc” 169–260; „Luther” 197–215; „Szentpéteri” 9–26).

39 | A táncszók eddigi alapos vizsgálata a magyar táncfolklorisztikában nagy lehetőséget teremt ennek a megközelítésnek az érvényesítésére is. Lásd többek között Békési és Varga 81–100.

letül szolgálhat az újabb kutatásokhoz. Ilyen például Marcel Mauss 1936-ban megjelent „A test technikái” című tanulmánya, amely előbb a szociológia és az antropológia, jóval később pedig a posztmodern történetírás számára vált referenciális alappá.⁴⁰ A Mauss által megalkotott elmélet szerint a testtechnikák azok az eljárások, amelyek alapján az egyes társadalmakban az egyének a kialakult hagyományok szerint használják a testüket. A technika tehát a tartósan bevált, hagyományos és ekképpen hatékony testcselekvést jelenti, amely kulturálisan, társadalmilag és természetesen történetileg is determinált (425). Mauss elsősorban a testtartás, a járás, a kezek használatának vagy pihentetésének módjában látott kulturálisan kódolt, tanult jelenséget. Ezek mint cselekvések leírására bevezette a habitus fogalmát, amelyet később Pierre Bourdieu vitt igazán tudományos sikerre. Mauss nem került meg a test gesztusaiból is építkező táncok kérdését sem (440–444), jóllehet következtetéseit a későbbi táncantropológiai kutatások rendre megcáfolták (Kürti, „Antropológiai gondolatok” 143–148).

A testtechnikák – mára már főképp az embodiment-elméleteknek⁴¹ köszönhetően meghaladott – elmélete mellett a másik, évtizedekkel későbbi, de maig erősebb relevanciával bíró elképzelés Pierre Bourdieu habituselmélete. Bourdieu szerint a test fejezi ki a legadekvátabb módon a személyiség „mélyrétegeit”, „természetét”, így a test „nyelvként” viselkedik („Hevenyészett megjegyzések” 151). A test ugyanakkor „társadalmi termék” is. Bourdieu itt – más, főként szociológiai elméleteihez kapcsolódva – a testi tulajdonságok az egyes társadalmi csoportok közötti egyenlőtlen eloszlásáról beszél, példaként említve meg többek között a megjelenés (hexis), a fellépés, a testhordozás, a viselkedés különbözőségeit, amelyeken keresztül egyébként a társadalmi világhoz való viszonyunk fejeződik ki („Hevenyészett megjegyzések” 152).⁴² Ebben az értelemben Bourdieu szerint a habitus „testiesült társadalmi viszonyt” jelent (*Férfiuralom* 48). A *gyakorlati észjárás* című könyvében így fogalmaz:

A habitus fogalmának egyik feladata az, hogy számot adjon az egyes ágensek vagy az ágensek valamely osztálya gyakorlatait és javait összefogó egységes stílusról. [...] A habitus az a generáló és egységesítő szabályrendszer, amely egy pozíció inherens és relacionális tulajdonságait egységes életstílussá alakítja, vagyis személyeket, javakat és gyakorlatokat egységes választások sorozatába illeszt. [...] A habitusok elkülönült és megkülönböztető gyakorlatokat generáló alapelvek. Amit a munkás eszik és főleg, ahogyan elfogyasztja, az általa űzött sport és a sportolás módja, politikai véleménye

40 | Mauss tanulmányának jelentőségéről lásd Klaniczay, „Az emberi test” 12; Kürti, „Táncantropológia” 742. Mauss munkájának közvetlen hatása jelenik meg Fél Edit „Újabb szempontok a viselet kutatásához” című tanulmányában, amely a matyó viselet és a testtartás kapcsolatát vizsgálta (408–415).

41 | Az embodiment-elmélet korai példáját lásd Thomas J. Csordas munkájában Mauss elméletére vonatkozó megjegyzésekkel (7–11). Lásd még Kürti, „Antropológiai gondolatok” 742–743.

42 | Lásd még Niedermüller, „A néprajztudomány” 432–433.

s ahogyan azt kifejezi, mind szisztematikusan eltér az ipari (nagy)vállalkozó fogyasztói szokásaitól vagy gyakorlatától. (18–19)

A habitus tehát a társadalmi csoportokat egymástól megkülönböztető javakat és gyakorlatokat létrehozó alapelvek összessége, lényegében egy szabályrendszer.

Amennyiben a társadalmi helyzet meghatározhatja a test „viselkedését”, úgy ennek hozadékai a test mozdulataiban és táncában is megnyilvánulhatnak, ennek lehetséges példáit egy korábbi írásomban már említettem („Tánc és habitus”). Ebből az is következik, hogy *a test használatára, mozdulatainak szabályozására tett kontrollkísérletek, amennyiben sikeresek, hatással vannak a tánc mozdulataira is, jóllehet e változás „belülről”, a táncdivatot követő átadás-átvétel (kulturális fogyasztás) útján is megtörténhet.*⁴³

Bourdieu elmélete sokszorosan aláhúzza a biológiai test „felszínére írt” üzenetének társadalmi determinizmusát, illetve „olvashatóságát”. A testtechnikák, a gesztusok és bármely testcselekedet, beleértve a táncolást is, hordozója, közvetítője, megjelenítője, elfedője vagy épp megerősítője a szociokulturális valóság egy-egy szegmensének, vagyis a test ideológiák reprezentációiként válik társadalmi jelenséggé.⁴⁴ A test és mozdulatai szimbolizációs és reprezentációs képessége miatt válhatott fontossá a biológiai test társadalmi nyilvánosság előtti megjelenésének szabályozása, kontrollja vagy éppen – más történelmi térben és időben – a kontroll alóli felszabadítása, és olykor a test felszínére író hatalom elleni kulturális lázadás.⁴⁵ Bourdieu behatóan foglalkozott a test mozdulatainak szemantikai dimenzióival, bizonyítva, hogy ez mindig önkényes, így kulturálisan, társadalmilag, történetileg meghatározott dichotómiákon, szembeállításokon alapul (*Férfiuralom* 15–16; további példák Klaniczay, „Öltözködés” 7–34; König 44–51). Ezeket az elkülönítéseket a makro- és mikrohatalmak legitimálják, csak egy példaként megemlítve a mozdulatok nemek szerinti elkülöníthetőségének és felismerhetőségének elvárását.⁴⁶

43 | A kulturális fogyasztás ezen értelmezése a mindennapi élet Michel de Certeau-féle dinamikus fogalmához kapcsolódik. Ennek értelmében a kulturális fogyasztás, tehát a reprezentációk befogadása nem passzív, hanem a termeléshez, előállításához hasonló, folyamatosan zajló „csendes” emberi tevékenység (Gyáni, „A mindennapi élet” 158–159).

44 | „Ha összességét nézzük, társadalmi szempontból a test ideológiák reprezentációiként koncentrálódik egybe a hétköznapi életben a mindenkor normativitást állandóan szem előtt tartva, ami az identitás egységességének védelmeként funkcionál” (Theisz 125).

45 | „A test az a dolog, amely örökké ellentéte és ellenzéke marad mindenféle társadalmi normának, szabálynak és korlátozásnak. Megtagad minden, a szimbolikus által neki kiszabott helyet és jelentést, azoktól elkülönözik, és örökké a korlátok áthágásával fenyeget. Így a test a szabadság örök forrása lesz.” (Kalmár 80–81)

46 | A népi táncművelés nem szerepeket középpontba állító elemzése szintén viszonylag új megközelítési mód a magyar táncfolklorisztikában és táncantropológiában. Úttörő jellegű kutatásokat például Könczei Csilla (1–5), Ratkó Lujza (263–277) és Pál-Kovács Dóra („Női szemlélet” 84–89; „A társadalmi nemi szerepek” 113–118; „Női szemmel” 21–28) végeztek.

Az adott közösség testhasználati szabályrendszere, illetve táncai – hiszen a táncos mozdulat formái kivitelezésének illeszkednie kell a bevett testhasználati szabályokhoz – része a lokális közösség habitusának, amely folyamatos interakcióban áll a közösség normarendszerét szabályozni, fegyelmezni kívánó hatalom habituselvárásaival. A test fegyelmezése természetesen eredményezi a táncoló test korlátozását is, bizonyos mozdulatok legitimálását, másoknak pedig az elutasítását. Például e tekintetben nemcsak a táncos mozdulatok nőies/férfias oppozíciójával találkozunk, hanem legalább ilyen súllyal esik latba a mozdulatok éretnyes/pajzán szembeállításai is.⁴⁷ Mindezek pedig olyan kulturális konstrukciók, amelyek elsajátítandó (vagy elutasítandó) társadalmi szerepekhez kapcsolódnak (Burke, „Történeti antropológia” 17–21).

A szabályozott test megnyilvánulásai, objektumai, cselekedetei, mozdulatai szakrális, illetve profán jelleget ölthetnek, ezek az adott korban, társadalomban és lokalitásban legitimnek számítanak. Így válnak alkalmassá a rituáléra, a reprezentálásra, lényegében az egyéntől – és a testétől – elvárt társadalmilag elvárt szerep betöltésére (Tatai 374), „megtestesítésére”. Ez a legitim társadalmi test, minél cizelláltabban szabályozott, annál színpadiasabb megnyilvánulásokra képes. Ezek közé nemcsak a tánc tartozik, hanem lényegében minden, ami a test társadalmi üzenetét közvetíti (Lafferton 39–57; Tóth G. 322–323).

A test feletti uralom a tényleges uralommal azonos (Tóth G. 358–359), kialakítása így a társadalom mind nagyobb fokú szabályozásának történeti folyamatával párhuzamosan vizsgálendő. A test szabályozásának folyamata a kora újkorban kapott erőteljesebb lendületet, amikortól a fegyelmező intézmények és hatalmi technikák egyre inkább igyekeztek meghatározni a test mozgásterét, korlátozni a testi megnyilvánulásokat; ezzel lényegében a középkori testtechnikák és az azokat létrehozó mentális univerzum átalakítását célozva – végső soron elpusztítva a „test karneváli jellegét” (Bahtyin 11–89).⁴⁸

A tánckultúra és a társadalmi kontroll kapcsolatának értelmezésekor a test mozdulatainak, mozgásának kontrollja mellett a másik fontos szempont a fegyelmezés szándékának tágabb társadalom- és kultúrtörténeti kontextusba helyezése, vagyis annak a mentális univerzumnak a vizsgálata, amelyben a szabályozó és a szabályozott közötti konfliktusmező létrejön.

47 | Ennek kora újkori példáira vonatkozó adatokat „A tánc és szokáskörnyezete” című tanulmányomban közlök (351–358).

48 | Tatai Erzsébet szerint „az újkori (racionálisnak elgondolt) test végül elveszti nyitott, mikrokozmosz mivoltát”. A szabályozási folyamat pedig töretlenül haladt egészen a jelenkorig, az ún. fitnesstest kultuszának kialakulásáig (373–376).

b) A mentális univerzum jelentősége a tánc kultúra alakulásában

„A mentalitások hosszú távú gondolati berendezkedésnek, kollektív beállítottságnak látszanak, amelyek éppúgy lehetnek az emberi gondolkodás »oszlopai«, mint elszigetelő »börtönei«” (Kaschuba, „Az agrártársadalom” 72). Kaschuba megálapítása azokra a mentalitásokra is vonatkozik, amelyek a test szabályozását tűzik ki célul, és természetesen azokra is, amelyek kísérletet tesznek az ellenállásra. A társadalmi kontroll mentalitásokon vagy akár érzelmeken keresztül történő vizsgálata a mindennapi élet kutatásának kedvelt témájává vált (Gyáni, „A mindennapi élet” 159), sőt a mindennapok története – amely gyakran mikrotörténeti elemzést valósít meg (Ö. Kovács 57) – és a mentalitástörténet közé olykor egyenlőségjel került (Dülmen 80).⁴⁹

Le Goff szerint a hétköznapi ember mindennapjainak, az emberi cselekvés és gondolkodás ismétlődő mozzanatainak elemzése végső soron a mentalitások vizsgálatát eredményezi, és ez az, ami a történelmi folyamatokban a legkevésbé változékony jelenség (idézi Ginzburg, „Mikrotörténelem” 80).⁵⁰ Le Goff 1973-ban tett javaslatot azon vizsgálati témákra vonatkozóan, amelyek a leghatékonyabban segítik a korabeli mentalitások értelmezését, ezek között az emberi test is szerepelt (hivatkozva Ginzburg, „Mikrotörténelem” 65). A hetvenes évektől induló mentalitástörténeti kutatásokkal kapcsolatban David Gaunt azt hangsúlyozza, hogy a történeti antropológia témáival gyakran átfedésbe kerülő vizsgálatok főként a gondolkodás egyes vonatkozásaira, egyes gondolatcsoportokra (például mágia, halál, rituális tiltakozás) koncentráltak (190).⁵¹ Szerinte éppen ezért válhatott vonzóvá a mentalitástörténet, hiszen a folklórt és a néphitet egy totális kozmológia összefüggésében kísérlete meg vizsgálni (191).

A test kontrolljára és ezen keresztül a tánc szabályozására vagy tilalmára vonatkozó kutatásokat is érdemes tehát ebben a totális összefüggésrendszerben értelmezni, hangsúlyozva, hogy az uralom létrejöttét a mindennapi életviszonyokban kell kimutatni (Dülmen 98–99; Ö. Kovács 58). Ugyanis a mindennapi élet alkotja meg azokat a kereteket, amelyeken belül a múlt közvetlen módon „megtörténhet”, láthatóvá válhat, és „jelentéssel teli minőségében megragadható” lehet (Niedermüller, „A szimbolikus” 204). Erre egyébként a kora újkor adja talán az egyik legkedvezőbb kísérleti terepet, hiszen a test hatalom általi kontrolljának

49 | Dülmen álláspontjával ellentétes véleményt fogalmaz meg a hazai kulturális antropológus Niedermüller, aki szerint a mindennapi élet vizsgálata ugyan nagyon közel került a mentalitástörténethez, de azzal mégsem mosódott össze („A szimbolikus” 205).

50 | Jacques le Goff klasszikussá vált értelmezése szerint a mentalitástörténet az egyén tudatának személytelen tartományait kutatja, mindazt, ami az adott kor valamennyi emberének viselkedésében megtalálható, vagyis a kulturális folyamatok és jelenségek kollektív megnyilvánulásait, a gondolkodás kategóriáit, illetve szimbólumait, a mindennapi élet gesztusait. Lásd Czoch 476; Burguière 55; Erdős 397–398.

51 | Ginzburg jegyzi meg, hogy a mentalitástörténet nagyon gyakran történeti antropológia néven jelentkezett (65).

felelősödése egybeesik a táncvilágok erőteljesebb jelentkezésével, illetve a források számának gyarapodásával. Hogyan működhet ez?

A táncalkalmat, valamint teljes szokáskörnyezetét a társadalmi – tehát kollektív – viselkedés egy formájaként foghatjuk fel, és így vizsgálhatjuk a társadalmi kontroll és fegyelmezés mechanizmusait – amelyek vonatkozhatnak magára a táncos alkalomra, illetve a táncra és rajta keresztül a test használatára. A kora újkori példák esetében a lokális társadalmat fegyelmező hatalom (*disciplinary powers*, lásd Blasius 12) a reformáció egyháza, annak képviselői, valamint a protestánsná váló közösségek világi irányítói (például a városi tanácsok).⁵² Ugyanakkor nem hagyhatók figyelmen kívül a normatív rendszerekre ható makroszintű folyamatok sem, amelyek alakítják, befolyásolják mind az egyház és az állam, mind pedig az ezek nevében fellépő cselekvők kollektív és egyéni mentalitását.

A fegyelmező ideológia gyakorlati alkalmazása egy adott korszak adott lokalitásában mikroszintű elemzések segítségével jól vizsgálható. A konfliktusmező egyik oldalán az új protestáns egyházak és az általuk létrehozott ideológia áll. A másik oldalon az ezt képviselő prédikátor, aki származásával sokszor épp a szabályozandó csoportból érkezik, tanultsága és műveltsége viszont a szabályozókhoz köti. Ide tartoznak a protestáns szellemiségű, lokális döntéshozó világi hatalmak is. A harmadik oldalon a helyi közösség áll, amelynek mentalitása és habitusa jobbra csak a kollektív viselkedésen keresztül ragadható meg. Végül a negyedik oldalon a szabályozás alá vont individuumot találjuk, hozzá azonban a táncvilág vizsgálataival csak ritka szerencse folytán juthatunk el. Hogyan értelmezhető komplex módon ez a négy oldal?

1. A protestáns egyházak

A reneszánszban megindult általános fegyelmezési eljárás futott bele a kialakuló protestáns, puritán gondolkodásba, amelynek intézményesülő egyháza kezdettől egyfajta nevelő intézményként lépett fel. Az egyházak (mind a protestáns, mind a katolikus) lényegi szerepet játszottak a népi kultúra 16–18. századi átalakításában, a „középkori mágikus világkép visszaszorításában” (Báth, „A katolikus egyházi irányítás” 48), ugyanakkor ezen általános cél mellett sajátos makropolitikai események is befolyásolták alakuló ideológiájukat. Magyarország 16. századi állapota, politikai, gazdasági és társadalmi helyzete kihatott mind az egyén, mind pedig a közösség mentalitására, viselkedésére, habitusára. Ez érintette az intézmények, így az egyház cselekvési terének alakulását is. A törökök közeledése, majd fokozatos európai térhódítása, a keresztény államok veszélyeztetettsége az európai vallásos gondolkodásban összekapcsolódott egyfajta eszkatologikus világvégevárással (Lévai, „A szakrális tér” 56–59; Őze 80). A 16. században egy szigorúan szabályozott társadalom

52 | A protestáns közösségek erkölcsi életét szabályozó lokális világi hatalmak rendeleteiről, határozatairól szóló könyvtárnyi irodalomból csak példaként idézek néhányat: Czöbel, „Heltai Gáspár” 301–366; Zolnay, „Mozaikok” 315–316; Takács, „Bajjívó magyarok” 99–102.

ideája jelent meg, amelyben ugyanakkor jelen volt az individualizáció, az egyéni-ségnek teret adó és az Istennel közvetlenül kommunikáló protestáns szellemiség. A protestánssá váló közösségekben gyorsan a megvalósulás útjára lépő szabályozott társadalom az élet minden területére, az ember minden megnyilvánulására hatni akart, az ellenszegülőkkel szemben pedig szigorú büntetést helyezett kilátásba.⁵³ A 16. századi reformáció Magyarországon is fokozott figyelemmel fordult a lakosság erkölcsi állapotának kérdése felé. Olyan morálteológiai rendszer megalkotásába fogott, amely egyrészt ószövetségi alapokon nyugodott, másrészt alkalmas volt a felekezeti különbség demonstrálására is a protestáns keresztyén habitus individuális és közösségi megvalósításával. Az új erkölcsi rend kialakításában két tényező játszott lényegi szerepet: a wittenbergi történelemszemlélet hazai adaptációja, illetve az előbbit realizáló, legitimáló törökveszély. A szerveződő, alakuló protestáns világkép apokaliptikus jellege részben az Ószövetségből, részben a korai egyházatyáktól származtatható. A korai protestantizmus teológusainál a jó és a rossz, az Isten és az ördög közötti küzdelem értelmezésének dualisztikus hagyománya jelent meg ismét, amely sajátos történelemértelmezést eredményezett. A wittenbergi történelemszemlélet ugyanis mintegy bizonyítást nyert a magyarországi események által: az apokaliptikus világértelmezésben Isten a bűneink miatt megbüntet bennünket, ami szeretetének és törődésének a jele. Az eszkatalógia, a világvégevárás, amelyet a korszak gazdasági, társadalmi és politikai változásai meg- és felerősítettek, a korai protestáns teológusok, lelkészek és tanítók gondolkodását az őskeresztyén apokaliptikához vezette vissza. Feltűnt a morálteológia egy új hulláma, amely ismét felszínre hozta a kora középkori – de bibliai alapokon nyugvó – bűnlajstromokat, aktualizálta azok gyakorlati alkalmazását, és a kialakított szabályrendszert megkísérelte a protestáns közösségek mindennapi életének részévé tenni. *A morálteológia ezen új hullámának különösen fontos feladata volt a lelkiség új értelmezése mellett a test szerepének tisztázása is.*⁵⁴ *Így talált rá a protestáns morálteológia a táncra, illetve teljes szokáskörnyezetére, a lakodalomra, farsangra, fonóra és minden egyéb, mulatozásra lehetőséget adó alkalomra.* Az ezekre vonatkozó, éppen a 16. századtól megszaporodó források így nem feltétlenül a köznépi szórakozási formákban vagy a tánckultúrában bekövetkező változásokról árulkodnak, hanem a testiség – főleg a protestáns teológiának köszönhetően – fokozottabb (újbóli) előtérbe kerüléséről

53 | „Ennek következménye az új munkaerőkölcs, a világi, egyéni öntevékenység felértékelődése, valóságos tartalommal való telítődése. Ugyanakkor az egyházra és a vele kapcsolatban álló világi hatalomra az a feladat hárul, hogy ehhez minden lehetőséget biztosítson a társadalom rendjének megteremtésével. Ez a társadalom az élet minden területén komoly elvárásokat támaszt tagjaival szemben, kevésbé toleráns a megkövetelttől eltérő életvitellel »munka, viselet, viselkedés« szemben, a büntetések szigorúak. Nem tűri a társadalmi hasznosság alól magát kivonó individuális kilengéseket.” (Óze 72)

54 | A test történetének a vallással való összefüggéseit érintő kutatások az 1960-as évektől szaporodtak meg, jellemzően interdiszciplináris megközelítésben. Az orvostörténeti, illetve vallástörténeti megközelítés mellett fokozatosan vált egyre hangsúlyosabbá az antropológiai, történeti antropológiai érdeklődés is (Klaniczay, „Az emberi test” 11–12).

a mentális univerzumban. Ez az egyik oka annak, hogy a táncok és a hozzájuk kapcsolódó szokások a korszakban születő tilalmára vonatkozó források sok esetben toposzjellegűek, és formai-szerkezeti történeti kérdések vizsgálatára csak korlátozott mértékben, erős kritikai olvasattal alkalmasak. A tánc a korabeli mentalitásban, egyházi és közgondolkodásban betöltött szerepének értelmezése viszont lehetséges általuk. A táncolást mint a bűnös életvitel egyik vizuális megnyilvánulását taglaló korabeli prédikációk szolgálhatnak erre példaként.⁵⁵

2. A szabályozó individuum

A helyesnek kijelentett magatartási, viselkedési norma közvetítését és az elitelendők üldözését az egyház képviselőiben fellépő prédikátor, lelkész vállalja a helyi közösségben. A korszakra vonatkozó, prédikátoroktól származó források fontos tanulsága, hogy a lelkészek saját közösségeikben a bűnök általános kánonjából jobbra azokat emelheték ki, amelyekre precedenst, még inkább szokássá, a habitus részévé vált rendszeres gyakorlatot találtak, így indirekt módon a helytelenített magatartásformák jellegére és talán gyakoriságára, általánosságára is következtetni lehet belőlük. Bárth Dániel a kora újkori népi kultúrára vonatkozó vizsgálatokkal kapcsolatban ugyanakkor kiemeli, hogy „a korszakban az írástudás jobbra a vizsgált kultúrával szemben álló »nagyhagyomány« művelőinek kiváltsága volt” („A katolikus egyházi irányítás” 48). Ezért hangsúlyozza, hogy a korszakra vonatkozó források az elitkultúra képviselőinek szemléletét és hozzáállását hordozzák, és a népi kultúra belső mechanizmusaira kívülről, előítéletekkel terhelten tekintenek (48). Ez azt is eredményezheti, hogy sokszor a másodlagos, *külső szemlélőtől* származó és „előre kódolt” források lesznek az egyedüliek,⁵⁶ és ez különösen igaz a táncörténeti vizsgálódások esetében. A kora újkorban megszaporodó táncellenes prédikációkban sokszor a köznép soraiból származó, a köznéppel élő, de tanultsága, műveltsége, tehetsége következtében mégis abból kiemelkedő egyén gondolkodásának, világképének sajátosságai érhetők tetten. Az igazi mikrotörténeti kutatások az eddig felszínre került források elégtelensége miatt nehezen kivitelezhetők, de megkísérelhető az egyén szellemi, erkölcsi és képzeletvilágának újratereztése, noha saját döntései, illetve a vele kapcsolatban született döntések közvetlen tetten érhetősége nélkül (Ginzburg, „Mikrotörténelem” 70). Feltárhatók a prédikátor vallásos gondolkodásának, szellemiségének legfontosabb jellemzői,⁵⁷ de a kora újkori viszonyok közepette csak közvetetten, a közösségi – és nem egyéni – cselekedeteken keresztül mérlegel-

55 | Ennek mentalitástörténeti elemzését mutattam be egyik írásomban („A tánc és az »utolsó idő«” 11–56).

56 | Gyáni szerint ezek a források a mindenkori hatalom egyfajta öndokumentációi („A mindennapi élet” 153).

57 | Lásd például „A tánc és az »utolsó idő«” című írásomat (11–56). A kora újkori források ilyen szempontú, sőt táncolásra vonatkozó kiaknázatlan forrásaira legutóbb Bárth irányította rá a figyelmet kiváló tanulmányában („Táncoló papok” 129–139).

hetők ennek következményei, akár a közösség mindennapjaira, akár magára a prédikátor személyére vonatkozóan.⁵⁸

A wittenbergi történelemszemlélet a jelen válságait Isten az eltévelyedő embereket, népeket büntető akarataként értelmezte. Így az e gondolatkörben született, igen pesszimista hangvételű vitairatok, prédikációk, egyéb irodalmi alkotások tudatosan terjesztettek egyfajta világvége-hangulatot (Őze 80), egyúttal a bűnök megbánására és az Istennek tetsző életmód követésére ösztönöztek (Kavecsánszki, „A tánc és szokáskörnyezete” 345–349). A morálteológiai elmékedések és példázatok egyik különleges csoportját alkotják azok a források, amelyek a 16. század profán mulatozási alkalmait kárhóztatták, illetve amelyek elvi kísérletet tettek ezek szabályozására. A dokumentumok elemzése nem pusztán művelődés- és egyháztörténeti jelentőséggel bír, hanem alkalmas a korszak populáris kultúrájának lokális szintű mentalitástörténeti megragadására is – természetesen csak a szerző szemszögéből. Különösen igaz ez a testhasználatra, illetve ezen keresztül a táncos mulatozásokra vonatkozó forrásokra. Jellemző, hogy a prédikátorok a táncot, annak szokáskörnyezetével (például lakodalom), valamint kísérőjelenségeivel (például alkoholos ital fogyasztása) együtt, lényegében komplex erkölcsi kihágásként, a test bűneként értelmezték.⁵⁹ E gondolatkör szellemében elemeztem például Tolnai Decsi Gáspár táncellenes prédikációját („A tánc bűne” 11–36). Az elemzés a korai reformációra jellemző valláserkölcsei gondolkodás individuális sajátosságainak vizsgálatára adott lehetőséget. Tolnai 1584-ben megjelent munkája jellegzetes szűzségét adja egy, a Hódoltság területén működő prédikátor gondolkodásának, aki számára különösen lényeges volt az általa megromlottként értékelt erkölcsi állapotok helyreállítása. Tolnai prédikációinak rövid gyűjteménye a 16. századi, megerősödő reformáció egyik első olyan alkotása, amely kifejezetten a tánc ellen szólal fel, vagyis a táncot nem csak annak szokáskörnyezete (lakodalom, mulatozás) vagy egy-egy jellemző és kifogásolt gesztusa kapcsán említi meg. Ezzel a mű a táncra vonatkozóan az egyik legkorábbi protestáns erkölcsstani fejtegetésnek tekinthető. A tánchoz való hozzáállás komplex világnézeti alapjai ugyanakkor nagyon jól nyomon követhetők Magyarai István 1602-ben Sárváron megjelent munkájában is. A könyv nemcsak a reformáció első századát zárja, hanem összefoglalása is a 16. század protestáns morálteológiájának, ugyanakkor a wittenbergi szemlélet adaptálása mellett már annak meghaladása is jellemzi, hiszen cselekvésre, harcra buzdít a török ellen (Makkai 192–194), egyértelműen megállapítva, hogy a török nem más, mint Isten büntetése az ország népének erkölcsstelenségei miatt (27–28). Kifejtett gondolatai és éppen a táncalkalmakkal kapcsolatos példái – Magyarai az általános erkölcsstelenséget a 16. század bevett gyakorlatának megfelelően a test bűneire vezeti vissza – jelzik, hogy a tánc történeti források értelmezésekor mennyire fontos annak a mentális univerzumnak a

58 | Levi szerint a miktotörténelem önarckép, nem pedig csoportkép. Ginzburg pedig megjegyzi, hogy a mikroszkopikus szinten elért eredmények nem vihetők át automatikusan makroszkopikusra, és ez persze fordítva is igaz (80).

59 | E munkákról részletesen „A tánc és szokáskörnyezete” című tanulmányomban írok (351–358).

megragadása, amelyben a gondolkodó és cselekvésre buzdító egyén írása megszületik.⁶⁰ E mű folytatásaként, már a 17. században, születnek meg a kora újkor leg-erőteljesebb táncellenes munkái, mint Gyulai Mihály tiszadobi lelkipásztor *Fertelmeskedő, s bujalkodó Tancz jutalma*, Pathai Baracsi János református lelkész *Tancz felbonczolása* és Szent-péteri István református lelkész *Tántz pestise* című írása.⁶¹

3. A lokális közösség

A táncalkalom, szokáskörnyezetével együtt, a lokális közösség egyik szervező közege, amelynek szabályozása a 16. századtól különösen fontossá vált. Az analízis itt sem kerülheti meg a kora újkori rurális közösségek életvilágának, a gondolkodás és cselekvés kereteit kijelölő mentális univerzumnak a rekonstrukcióját. Rainer Beck kora újkori falvakra vonatkozó társadalomtörténeti kutatásainak összegzésekor megállapítja, hogy az ellenreformációs Bajorországban kialakított viselkedési szabályok a gesztusokig terjedtek: az egyházi hatalom képviselői minden olyan szokás, hagyomány és kedvtelés feladására felszólították a lakosságot, amely teológiai értelmezés szerint a „gyengeséget és a bűnt” szolgálta (44). Ahogy Beck megfogalmazta, az „egyház hatalmi igénye és fensőbbsege nyomás-tónak látszott” (44). Az is igaz ugyanakkor – és ezt a hazai leíró tánc-történeti példák is igazolják –, hogy a falusiak nem feltétlenül alkottak passzívan befogadó tömeget, emiatt a helyzet a hatalom képviselői és az alávetettek között inkább konfliktusos, mint harmonikus volt. *A mikroszintű kutatásoknak kell feltárniuk a táncélet tekintetében is, hogy mekkora lehetett az egyház képviselőinek cselekvési tere, illetve mennyiben kellett a lelkésznek alkalmazkodnia a falu saját erkölcsi rendjéhez.*⁶² Beck a bajor falvak és egyház viszonyát elemezve ismeri fel, hogy a falu és az egyház érdekei nem minden esetben voltak azonosak, és strukturális ellentmondás feszülhetett az egyházi viselkedési elvárások és a falusi kultúra szokásrendszere között (Beck 45). A késő középkori reneszánsz udvarokból kiinduló újfajta viselkedési normarendszer, amely lényegében a civilizációs folyamat új hullámát jelentette (Elias 112–134, 501–519), a tánc-kultúrában is változásokat eredményezhetett. A 16–17. századi források rendre kiemelték a zártabb összefogódzással járt, forgásokkal, forgatásokkal teletűzdelt táncformát.⁶³ Függetlenül attól,

60 | Magyar művének táncellenes passzusaira vonatkozó részeinek e szempontból történő elemzését lásd „A tánc és szokáskörnyezete” című írásomban (358–359).

61 | Az említett írások elemzését lásd Tóvay Nagy munkáiban („Szabad hát a tánc” 169–260; „Szent-péteri” 9–26).

62 | Ennek módszertanához, elméleti hátteréhez és a kutatásokba bevonható forrásokhoz Bárh tanulmánya szolgáltat példákat („Alsópapság” 9–42). A normakövető, illetve normaszegő lelkészek és egyházközségük kapcsolatának mentalitástörténeti és történeti folklorisztikai elemzésének kiváló példája olvasható Kiss Réka tanulmányában (100–124). E kérdéshez kapcsolódik Bárh egy másik írása a táncoló papokról („Táncoló papok” 129–139).

63 | Ezen források közlései a táncfolklorisztika klasszikus, Martin és Pesovár által jegyzett munkáiban váltak közismertekké, e helyen most csak a korábban már hivatkozott Pesovár-féle kötetet említem (*Tánc-hagyományunk* 7–58). A forrásokkal kapcsolatos meggyőző kritikákat Kürti tollából e tanulmány több pontján már hivatkoztam.

hogy e táncformák mikor jelentek meg és terjedtek el, mennyire voltak általánosak – egyáltalán jelen voltak-e *akkor* – a populáris táncművészetben, az egyház képviselőit, bárhol láttak vagy olvastak, hallottak is ilyen táncokról, akár csak ihlető forrásként is cselekvésre sarkallhatták. Kérdés ugyanakkor, hogy a protestáns prédikátorok dörgedelmei valójában mennyiben hatottak a helyi közösségek kollektív habitusára, és mennyiben alakították át viselkedésüket, cselekvési területet, sőt gondolkodási rendszerüket.

E kérdésre a táncművészeti kutatások csak részben adhatnak választ, ami nem alkalmas általános érvényű következtetések megfogalmazására. Ugyanis amíg a 16. és 19. század közötti időszakban a társadalmi kontroll valóban egyre kiterjedtebbé válik, és ez kétségtelenül hatással van a szabályozottak mentalitására és habitusára, addig az új táncok, táncformák elterjedését minden erkölcsi nyomás ellenére sem tudták megakadályozni. Ez sok esetben köszönhető annak, hogy a történetileg kialakult falusi életkörülmények viszonylagos állandósága, az értékek rendjének kötöttsége és lassú átalakulása nem feltétlenül jelentette az emberek és gondolkodásuk konzervativizmusát. Végül soron ez akadályozta meg a paraszti világ ama mozdulatlanságát, amelyet róla a tudomány sokáig feltételezett.⁶⁴ Ahogy Kaschuba megfogalmazta, a „hagyománytudat” súlyosabb érv, mint a külső kényszerrel jelentkező „innovációs nyomás”, ugyanakkor a közösség képes arra, hogy saját maga döntsön az esetleges innovációról („Az agrártársadalom” 63).

4. A szabályozott individuum

A kora újkori falvak egyéne csak a legkritikább esetben hagyott maga után olyan nyomot, amely a mikro-történeti elemzés alapja lehetne. Előfordul ugyan, hogy a források között konkrét egyénekre vagy nevesíthető egyénekből álló szűk csoportokra vonatkozó táncleírásokkal találkozunk. Ezek a források azonban nem alkalmasak formai-szerkezeti jellegű táncművészeti következtetések levonására, sőt sokszor még a társadalmi rétegek közötti kulturális kapcsolatok jelzésére is csak elvétve.⁶⁵ *A szubjektumra irányuló életvilág-elemzés, amelyről Dülmen ír, gyakorlatilag lehetetlen e források alapján* (90).

64 | Kaschuba „a hagyományokba merevedett paraszti életvilág romantikus csendéletének” képzeteként írta le ezt a látásmódot („Az agrártársadalom” 58–59).

65 | A magyar táncfolklorisztika évtizedeken keresztül klasszikusnak számító forrásairól van itt szó, mint például a hajdúk táncára, a fegyvertáncra vonatkozó adatok, Kinizsi Pál, Balassi Bálint vagy akár Esterházy Pál nádor táncára. Klasszikus táncfolklorisztikai értelmezésük jelenik meg például Pesovár munkájában (*Táncművészetünk* 7–58). Ezen források hitelességét Kürti kérdőjelezte meg, alkalmatlannak tartva őket táncművészeti elemzésekre, történeti folyamatok rekonstrukciójában való felhasználására (például: „Táncművészeti mítoszok” 1029–1041; „Die Welt” 113–135; „Kinizsit látsz” 159–171).

ZÁRSZÓ

A fenti gondolatok a társadalomtörténeti szemléletű tánckutatás egyik fontos tematikai kérdéséhez, a tánc, illetve a táncoló test feletti társadalmi kontroll vizsgálatához nyújtottak támpontot. A tánc immanens tulajdonságai, morfológiája, ritmikája, plasztikája és dinamikája a tánccelemek létrehozó, abban részt vevő közösség mentális univerzumának produktumai. Ez határozza meg a közösség életében betöltött szerepét, mint ahogyan a közösség is visszahat a tánc és a táncoló test kifejezési formáira, a kommunikáció jellegére. Ennek komplex elemzése jelentheti a tánctudományban azt az egyik új vizsgálódási területet, amely az új társadalomtörténet szerteágazó elméleti és módszertani tapasztalatainak ötvözésével alakulhat ki.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

A kutatás az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával valósult meg.

Ezúton is köszönetet mondok a Debreceni Egyetem Történelem Intézet két társadalomtörténészének, Lévai Csabának és Szilágyi Zsoltnak, akik kritikai észrevételeikkel, ötleteikkel, tanácsaikkal, illetve a szöveg alapos átolvasásával segítették munkámat. Szintén köszönet illeti a Debreceni Egyetem két professzorát, Biczó Gábort és Keményfi Róbertet, akik antropológiai, illetve néprajzi nézőpontból adott tanácsokkal, kritikákkal segítették e több tudományterület határvidékén mozgó írás elkészülését.

FORRÁSOK

- Apor Péter. „Történeti antropológia.” *Bevezetés a társadalomtörténetbe*, szerkesztette Bódy Zsombor és Ö. Kovács József, Osiris Kiadó, 2003, pp. 443–466.
- Bahtyin, Mihail. *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Fordította Könczöl Csaba és Ranicsák Réka, Osiris Kiadó, 2002.
- Bak János. „Szimbólum – jel – intézmény: A középkor szimbólumai: Rendszerezési kísérlet.” *„Jelbeszéd az életünk”: A szimbolizáció története és kutatásának módszerei*, szerkesztette Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor, Osiris Kiadó / Századvég Kiadó, 1995, pp. 361–371.
- Bárh Dániel. „A katolikus egyházi irányítás és a népi kultúra kapcsolatának kora újkori forrásai.” *Ethno-Lore XXII.*, szerkesztette Vargyas Gábor, Akadémiai Kiadó, 2005, pp. 47–70.
- . „Alsópapság és népi kultúra: Kutatási irányok, modellek és megközelítési lehetőségek.” *Alsópapság, lokális társadalom és népi kultúra a 18–20. századi Magyarországon*, szerkesztette Bárh Dániel, ELTE BTK Folklore Tanszék, 2013, pp. 9–42.
- . „Táncoló papok: Norma és normaszegés a 18. századi konzisztórium iratok tükrében.” *Tánc és szakralitás: Tanulmányok a rituális táncok világából*, szerkesztette Péterbenzce Anikó, Csángó Fesztivál Alapítvány, 2020, pp. 130–139.
- Beck, Rainer. „Népi vallásosság és társadalomtörténet: Megjegyzések egy kutatási koncepcióhoz kora újkori példán.” *A német társadalomtörténet új útjai: Tanulmányok*, szerkesztette

- Vári András, fordította Berényi Gábor, Közép- és Kelet-Európai Akadémiai Kutatási Központ, 1990, pp. 38–57.
- Békési Tímea és Varga Sándor. „Kiáltott rigmusok egy erdélyi, mezősegi faluban.” *Hagyomány és korszerűség a néptánc kutatásban: Pesovár Ernő emlékeztető*, szerkesztette Felföldi László és Müller Anita, MTA Zenetudományi Intézet, 2010, pp. 81–100.
- Blasius, Dirk. „A bűnözés társadalomtörténeti kutatása.” *A német társadalomtörténet új útjai: Tanulmányok*, szerkesztette Vári András, fordította Berényi Gábor, Közép- és Kelet-Európai Akadémiai Kutatási Központ, 1990, pp. 11–24.
- Bourdieu, Pierre. *A gyakorlati észjárás: A társadalmi cselekvés elméletéről*. Fordította Berkovits Balázs, Napvilág Kiadó, 2002.
- . *Férfiuralom*. Fordította N. Kiss Zsuzsa, Napvilág Kiadó, 2000.
- . „Hevenyészett megjegyzések a test társadalmi észleléséről.” *A társadalmi egyenlőtlenségek újratemelődése: Tanulmányok*, fordította Ádám Péter, Ferge Zsuzsa, Léderer Pál, Gondolat Kiadó, 1978, pp. 151–164.
- Bódy Zsombor. „Mikrotörténeti módszerek makrotársadalmi csoportok kutatásában.” *Mikrotörténelem: Vívmányok és korlátok: A Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület 1999. évi miskolci konferenciájának előadásai*, szerkesztette Dobrossy István, 2003, pp. 31–43. Rendi társadalom – polgári társadalom 12.
- Brandstetter, Gabriele és Christoph Wulf. „Einleitung: Tanz als Anthropologie: Einbildungskraft, Subjektivität? Kreativität?” *Tanz als Anthropologie*, szerkesztette Gabriele Brandstetter és Christoph Wulf, Wilhelm Fink Verlag, 2007, pp. 9–13.
- Brückner, Wolfgang. „Populáris kultúra: Konstrukció, értelmezés, realitás: A történeti módszertan és az elméletalkotás kérdései a közép-európai kutatásokban.” *Etnoszkóp*, 2. évf., 1. szám, 2012, pp. 89–98.
- Burguière, André. „A történeti antropológia.” Fordította Bozai Zsuzsa. *Történeti antropológia*, szerkesztette Sebők Marcell, Replika Kör, 2000, pp. 49–72.
- Burke, Peter. „Mi a történeti antropológia?” *Történeti antropológia*, szerkesztette és fordította Sebők Marcell, Replika Kör, 2000, pp. 17–21.
- . *Népi kultúra a kora újkori Európában*. Fordította Bérczes Tibor, Századvég Kiadó – Hajnal István Kör, Budapest, 1991.
- . *Popular Culture in Early Modern Europe*. Routledge, 2009.
- Conrad, Christoph. „Kulturális fordulat a történettudományban.” Fordította Karádi Éva. *Lettre*, 58. évf., Ősz, 2005. *Elektronikus Periodika Archivum*, epa.oszk.hu/00000/00012/00042/conrad.html.
- Csordas, Thomas J. „Embodiment as a Paradigm for Anthropology.” *Ethos*, 18. évf., 1. szám, 1990, pp. 5–47.
- Czoch Gábor. „Mentalitástörténet.” *Bevezetés a társadalomtörténetbe*, szerkesztette Bódy Zsombor és Ö. Kovács József, Osiris Kiadó, 2003, pp. 473–499.
- Czóbel Ernő. „Heltai Gáspár dialógusa a részegségről és a tobzódásról (1552): A magyar társadalom lelki és anyagi válsága a reformáció korában.” *Válogatott írások*, szerkesztette Czóbel Ernő, Kossuth Könyvkiadó, 1963, pp. 301–366.
- Csíki Tamás, Halmos Károly és Tóth Árpád. „A magyar társadalomtörténet-írás története a kezdetektől napjainkig.” *Bevezetés a társadalomtörténetbe*, szerkesztette Bódy Zsombor és Ö. Kovács József, Osiris Kiadó, 2003, pp. 208–242.
- Dülmen, Richard van. „A történeti antropológia a német társadalomtörténetírásban.” *A német társadalomtörténet új útjai: Tanulmányok*, szerkesztette Vári András, fordította Berényi Gábor, Közép- és Kelet-Európai Akadémiai Kutatási Központ, 1990, pp. 80–101.
- Elberfeld, Rolf. „Bewegungskulturen und multimoderne Tanzentwicklung.” *Tanz als Anthropologie*, szerkesztette Gabriele Brandstetter és Christoph Wulf, Wilhelm Fink Verlag, 2007, pp. 218–229.
- Elias, Norbert. *A civilizáció folyamata*. Fordította Berényi Gábor, Gondolat Kiadó, 2004.

- Erdős Zoltán. „A történeti pszichológia a magyar történettudományban.” *FONS*, 21. évf., 4. szám, 2014, pp. 389–430.
- Fél Edit. „Újabb szempontok a viselet kutatásához.” *Ethnographia*, 63. évf., 3–4. szám, 1952, pp. 408–415.
- Gaunt, David. „Történelem és antropológia.” *Filozófiai, történeti és kulturális antropológia: Egy interpretáció*, szerkesztette A. Gergely András, MTA Politikai Tudományok Intézete, Etnoregionális Kutatóközpont, 1999, pp. 176–244.
- Ginzburg, Carlo. „Mikrotörténelem: Két-három dolog, amit tudok róla.” Fordította Farkas Krisztina. *Nyomok, bizonyítékok, mikrotörténelem*, írta Carlo Ginzburg, Kijarat Kiadó, 2010, pp. 55–80.
- Gyáni Gábor. „A mindennapi élet mint kutatási probléma.” *Aetas*, 12. évf., 1. szám, 1997, pp. 151–161.
- . „A statisztika mint konstruált és/vagy objektív történeti adat.” *Statisztikai Szemle*, 96. évf., 3. szám, 2018, pp. 245–254.
- . „Művelődés-, kultúra- és mentalitástörténet: A paradigmaváltás dilemmái.” *Mérföldkövek a magyar művelődéstörténet-írásban*, szerkesztette Monok István, Kossuth Könyvkiadó / Eszterházy Károly Főiskola, 2015, pp. 129–142.
- Hanák Péter. „A kultúrtörténeti szintézis problémái.” *Történelmi Szemle*, 17. évf., 3. szám, 1974, pp. 447–453.
- Hofer Tamás. „Népi kultúra, populáris kultúra: Fogalomtörténeti megjegyzések.” *Antropológia és/vagy néprajz: Tanulmányok két kutatási terület vitatott határvidékéről*, írta Hofer Tamás, L'Harmattan Kiadó, 2009, pp. 207–222.
- Hoppál Mihály és Niedermüller Péter. „Társadalmi értékrend és szimbolikus kommunikáció.” *Jelképek – kommunikáció – társadalmi gyakorlat: Válogatott tanulmányok a szimbolikus antropológia köréből*, szerkesztette Hoppál Mihály és Niedermüller Péter, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1983, pp. 258–278.
- Kaeppler, L. Adrienne. „American Approaches to the Study of Dance.” *Yearbook for Traditional Music*, 23. évf., 1991, pp. 11–21.
- . „Dance Ethnology and Anthropology of Dance.” *Dance Research Journal*, 32. évf., 1. szám, 2000, pp. 116–125.
- Kalmár György. *Szöveg és vágy: Pszichoanalízis – irodalom – dekonstrukció*. Anonymus Kiadó, 2002.
- Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor. „A kulturális-műveltségi blokk síkja.” *Művelődésszociológia*, szerkesztette Vitál Attila, Möbius Print, 2004, pp. 179–192.
- Kaschuba, Wolfgang. „Az agrártársadalom útban a modernség felé: Új kutatási távlatok.” *A német társadalomtörténet új útjai: Tanulmányok*, szerkesztette Vári András, fordította Berényi Gábor, Közép- és Kelet-Európai Akadémiai Kutatási Központ, 1990, pp. 58–79.
- . *Bevezetés az európai etnológiába*. Fordította Petrán Zita et al., Csokonai Kiadó, 2004.
- Kavecsánszki Máté. „A köröstárkányi »porondtól« Rákosi szalonjáig: A népi tánc kultúra antropológiai vizsgálatának módszertanához és elméleti hátteréhez.” *Táj és kultúra 1*, szerkesztette Kavecsánszki Máté és Marinka Melinda, Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék, 2018, pp. 46–72.
- . „A tánc és az »utolsó idő« bűnei Tolnai Decsi Gáspár prédikációiban.” *Vallási néprajz 16*, szerkesztette Bihari Nagy Éva és Sápy Szilvia, Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék, 2019, pp. 9–34.
- . „A tánc és szokáskörnyezete a 16. századi reformáció morálteológiájában.” *Pietas et Scientia: Tanulmányok P. Szalay Emőke tiszteletére*, szerkesztette P. Szászfalvi Márta és Kavecsánszki Máté, Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék, Tiszántúli Református Egyházkerület és MTA-DE Néprajzi Kutatócsoport, 2019, pp. 345–362.
- . „Tánc és habitus: Szempontok a kora újkori népi tánc kultúra egyfajta értelmezési keretéhez.” *Tanulmányok a kompetenciákra építő, fenntartható kulturális és technológiai fej-*

- lődés köréből*, szerkesztette Karlovitz János Tibor, International Research Institute s.r.o., 2019, pp. 298–305.
- — —. *Tánc és közösség: A társastáncok és a paraszti tánc kultúra kapcsolatának elmélete bihari kutatások alapján*. Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék, 2015.
- Keményfi Róbert. „Társadalomtörténet és néprajz.” *Bevezetés a társadalomtörténetbe*, szerkesztette Bódy Zsombor és Ö. Kovács József, Osiris Kiadó, 2003, pp. 573–595.
- Kisantal Tamás és Szeberényi Gábor. „A történetírás »nyelvi fordulata«.” *Bevezetés a társadalomtörténetbe*, szerkesztette Bódy Zsombor és Ö. Kovács József, Osiris Kiadó, pp. 413–442.
- Kiss Réka. „Normakövető és normaszegő lelkészek a kora újkorban a Küküllői Református Egyházmegye iratainak tükrében.” *Alsópapság, lokális társadalom és népi kultúra a 18–20. századi Magyarországon*, szerkesztette Bárh Dániel, ELTE BTK Folklore Tanszék, 2013, pp. 100–124.
- Klaniczay Gábor. „Az emberi test mint kép a szenvedő Krisztusról: A stigmatizáltak.” *A test a társadalomban*, szerkesztette Gyimesi Emese, Lénárt András és Takács Erzsébet, Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület, 2015, pp. 11–34. Rendi társadalom – polgári társadalom 27.
- — —. „Gondolatok a népi kultúra, a szubkultúra és az ellenkultúra viszonyáról.” *Múltunk jövője*, T-Twins Kiadó, 1993, pp. 113–119.
- — —. „Öltözködés és ideológia a középkorban.” *Divatszociológia II.*, szerkesztette Klaniczay Gábor és S. Nagy Katalin, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982, pp. 7–34.
- Kovács Nóra. „A csárdás és a kóló: Az etnicitásról táncantropológiai megközelítésben.” *Etnicitás: Különbőségteremtő társadalom*, szerkesztette Feischmidt Margit, Gondolat Kiadó / MTA Kisebbségkutató Intézet, 2010, pp. 431–441.
- Kósa László. *A magyar néprajz tudománytörténete*. Osiris Kiadó, 2001.
- Könczei Csilla. „»Dajkám jó hajdútáncos volt«: Maszkulinitások és feminítások a hagyományos tánc kultúrában.” *Színház*, 49. évf. 6. szám, 2016, pp. 1–5. *Színház.Net*, szinhaz.net/2016/06/10/konczei-csilla-dajkam-jo-hajdutancos-volt/.
- König, René. „Divat és antidivat.” Fordította Bodnár György. *Divatszociológia II.*, szerkesztette Klaniczay Gábor és S. Nagy Katalin, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982, pp. 44–51.
- Kürti László. „A Kiskunság táncai: Antropológiai reflexiók egy régió tánc kultúrájáról.” *Cumania*, 27. szám, szerkesztette Wicker Erika, Kecskemét, 2016, pp. 177–218. A Kecskeméti Katona József Múzeum Évkönyve.
- — —. „Antropológiai gondolatok a táncról.” *Krizsa János Néprajzi Társaság Évkönyve 3.*, szerkesztette Zakariás Erzsébet, Kolozsvár, 1995, pp. 137–153.
- — —. „»Die Welt is ein Tanz-Boden«: A korai magyar tánc történet problémái.” *Tertium Datur: Tanulmányok Lázár Imre tiszteletére*, szerkesztette Spannraft Marcellina, Károli Gáspár Református Egyetem / L'Harmattan Kiadó, 2018, pp. 113–135.
- — —. „»Kinizsit látsz véres ajakkal«: A tánc történeti források tudományos értéke és használhatósága.” *Táncművészet és intellektualitás: VI. Nemzetközi Tánc tudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Egyetemen 2017. november 17–18.*, szerkesztette Bolvári-Takács Gábor, Németh András és Perger Gábor, Budapest, Magyar Táncművészeti Egyetem, 2018, pp. 159–171. *Táncművészet és Tudomány* 10.
- — —. „Táncantropológia és kritikai tánc tudomány.” *Magyar Tudomány*, 175. évf., 6. szám, 2014, pp. 740–748.
- — —. „Tánc történeti mítoszok: A hajdútánc forráskritikai megközelítése.” *Aranyhíd: Tanulmányok Keszeg Vilmos tiszteletére*, szerkesztette Jakab Albert Zsolt és Vajda András, Kolozsvár, 2017, pp. 1029–1041.
- Lafferton Emese. „Az ember és a társadalom testéről a modern tudományok tükrében.” *Replika*, 28. szám, 1997, pp. 39–57.
- Lévai Csaba. „A szakrális tér kiterjesztésének lehetősége és lehetetlensége: Millenniumi történelemszemlélet a 16–17. századi Angliában, Új-Angliában és Magyarországon.” *Ünnepek*,

- ünnepkörök történelmi és néprajzi vonatkozásai, szerkesztette Bartha Elek, Csiszár Imre és Forisek Péter, Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék, 2013, pp. 50–61. *Studia Folkloristica et Ethnographica* 57.
- . „Egy társadalomtörténeti klasszikus genezise: Paul Boyer és Stephen Nisenbaum »Salem Possessed« című könyvének keletkezéstörténete.” *Korall*, 17. évf., 66. szám, 2016, pp. 196–221.
- Maácz László. „Táncvilágok a XVII. században.” *Táncművészet*, 2. évf., 4. szám, 1952, pp. 115–118.
- Magyar István. *Az országokban való sok romlásoknak okairól és azokból való megszabadulásnak jó módgyáról mostan újonnan íratott és sok bölcs embereknek írásokból szerzetetett hasznos könyvecske*. Szerkesztette Katona Tamás és Kőszeg Ferenc, Európa Könyvkiadó / Magyar Helikon, 1979. Eredeti kiadás Sárvár, 1602.
- Majtényi György. „Az »új kultúrtörténet«-ről: Nyelvi fordulat – kritikai fordulat – kulturális fordulat.” *Aetas*, 20. évf., 3. szám, 2005, pp. 162–169.
- Makkai László. „Magyar és műve.” *Az országokban való sok romlásoknak okairól és azokból való megszabadulásnak jó módgyáról mostan újonnan íratott és sok bölcs embereknek írásokból szerzetetett hasznos könyvecske*, írta Magyar István, szerkesztette Katona Tamás és Kőszeg Ferenc, Európa Könyvkiadó / Magyar Helikon, 1979, pp. 187–206.
- Martin György. *A magyar körtánc és európai rokonsága*. Akadémiai Kiadó, 1979.
- . *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Népművelés Propaganda Iroda, 1970–1972. 3 melléklet.
- . „Népi tánc hagyomány és nemzeti tánc típusok Kelet-Közép-Európában, a XVI–XIX. században.” *Ethnographia*, 95. évf., 3. szám. 1984, pp. 353–361.
- Mauss, Marcel. „A test technikái.” *Szociológia és antropológia*, írta Marcel Mauss, fordította Saly Noémi és Vargyas Gábor, Osiris Kiadó, 2000, pp. 425–446.
- Morvay Péter. „A tánc kutatás lehetőségeiről.” *Táncművészeti Értesítő*, 1. szám, 1966, pp. 111–115.
- Niedermüller Péter. „A néprajztudomány válaszfaltjai avagy a kultúrakutatás elméleti dilemmái.” *A magyar kulturális antropológia története*, szerkesztette Kézdi Nagy Géza, Nyitott Könyvműhely, 2008, pp. 428–438.
- . „A »szimbolikus« és a kulturális elemzés: Megjegyzések a szimbolikus antropológiáról.” *„Jelbeszéd az életünk”: A szimbolizáció története és kutatásának módszerei*, szerkesztette Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor, Osiris Kiadó / Századvég Kiadó, 1995, pp. 198–210.
- Ö. Kovács József. *Az újkori német társadalomtörténet útjai*. Csokonai Kiadó, 2004.
- Öze Sándor. *„Bűneiért bünteti Isten a magyar népet”: Egy bibliai párhuzam vizsgálata a XVI. századi nyomtatott egyházi irodalom alapján*. Magyar Nemzeti Múzeum, 1991. A Magyar Nemzeti Múzeum művelődéstörténeti kiadványa 2.
- Paládi-Kovács Attila. „Viták és változások az európai néprajztudományban a 20. század utolsó harmadában.” *50 éves a Néprajzi Tanszék: Jubileumi kötet*, szerkesztette Ujváry Zoltán, Debrecen, 1999, pp. 201–221. *Folklor és Etnográfia* 100.
- Pál-Kovács Dóra. „A társadalmi nemi szerepek kutatásának módszertani dilemmáiról.” *Tánc és társadalom: V. Tánc tudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán 2015. november 13–14.*, szerkesztette Bolvári-Takács Gábor, Németh András és Perger Gábor, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2016, pp. 113–18. *Táncművészet és tudomány* 9.
- . „Női szemlélet helye a tánc kutatásban.” *Alkotás, befogadás, kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban: IV. Tánc tudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán 2013. november 8–9.*, szerkesztette Bolvári-Takács Gábor et al., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2014, pp. 84–89. *Táncművészet és tudomány* 7.
- . „»Női szemmel«: A nők szabadsága a magyarózd páros táncokban.” *Ház és ember 30.*, szerkesztette Bereczki Ibolya és Sári Zsolt, Szabadtéri Néprajzi Múzeum, 2018, pp. 21–28.
- Pesovár Ernő. „A forgós-forgató páros a történeti forrásokban és a tánc hagyományban.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1982–1983*, szerkesztette Fuchs Livia és Pesovár Ernő, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, Budapest, pp. 255–278.

- . *Táncagyományunk történeti rétegei*. Berzsenyi Dániel Főiskola, 1993.
- Povedák István. „Népi kultúra vagy populáris kultúra: Birkózás a fogalmakkal.” *Tiszatáj*, 58. évf., 8. szám, 2004, pp. 84–88.
- Ratkó Lujza. „Női szerepek a magyar néptáncagyományban.” *Néprajzi Látóhatár*, 10. évf., 1–4. szám, pp. 263–277.
- Schlesier, Renate. „Kulturelle Artefakte in Bewegung: Zur Geschichte der Anthropologie des Tanzes.” *Tanz als Anthropologie*, szerkesztette Gabriele Brandstetter és Christoph Wulf, Wilhelm Fink Verlag, 2007, pp. 132–145.
- Sárány Mihály. „A társadalomnéprajzi kutatás hazai története.” *Társadalom*, szerkesztette Sárány Mihály és Szilágyi Miklós, pp. 29–66. *Magyar néprajz*, főszerkesztő Paládi-Kovács Attila, 8. kötet, Akadémiai Kiadó, 2000.
- . „Vágyak és választások: Újabb észrevételek Niedermüller Péter »A néprajztudomány választójai avagy a kultúrákutató elméleti dilemmái« című írásához.” *A magyar kulturális antropológia története*, szerkesztette Kézdi Nagy Géza, Nyitott Könyvműhely, 2008, pp. 439–451.
- Szabó László. *Társadalomnéprajz*. Ethnica Alapítvány, 1993.
- Szekeres András. „Mikrotörténelem és általános történeti tudás.” *Mikrotörténelem: Vívományok és korlátok*, szerkesztette Dobrossy István, Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület, 2003, pp. 20–30. Rendi társadalom – polgári társadalom 12.
- Szijártó M. István. „Bevezetés.” *Mikrotörténelem: Vívományok és korlátok*, szerkesztette Dobrossy István, Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület, 2003. pp. 7–18. Rendi társadalom – polgári társadalom 12.
- Szilágyi Zsolt. *Föld és hatalom: Mezővárosi elit Kecskeméten 1920–1939*. L'Harmattan Kiadó, 2017.
- Szónyi Vivien. „Hatalom és erkölcs a moldvai csángó táncművészetében.” *Tánc és társadalom: V. Táncstudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán 2015. november 13–14.*, szerkesztette Bolvári-Takács Gábor, Németh András és Perger Gábor, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2016, pp. 190–96. Táncművészet és tudomány 9.
- Takács Sándor. *Bajvívó magyarok: Képek a török világból*. Móra Ferenc Könyvkiadó, 1979.
- Tatai Erzsébet. „Mikrokozmosz? A test reprezentációja a kortárs képzőművészetben.” *Mikrokozmosz – makrokozmosz: Vallásantropológiai fogalmak tudományközi megközelítésében*, szerkesztette Pócs Éva, Balassi Kiadó, 2002, pp. 373–383. Tanulmányok a transzcendensről 3.
- Theisz Gábor. „A testkényszer felbontó narráció: A szövegalkotás és -olvasás testképződései: Tóth Krisztina: Pixel.” *Test-konceptusok és test-reprezentációk az irodalomban és a kultúrában*, szerkesztette Boros Oszkár et al., Gondolat Kiadó, 2014, pp. 125–131.
- Tolnai Decsi Gáspár. *Az Vtolso üdöben eginehani regnalo bünökröl valo praedikatiok, tudni illik, Első az Bünről. Második az Reszegsegről. Harmadik az Paraznasagrol. Negyedik az Tanczrol*. Debrecen, 1584.
- Tóth G. Péter. „A testi fájdalom, a kegyetlenség és a vértanúság látványa a kora újkori Magyarországon.” *Mikrokozmosz – makrokozmosz: Vallásantropológiai fogalmak tudományközi megközelítésében*, szerkesztette Pócs Éva, Balassi Kiadó, 2002, pp. 319–372. Tanulmányok a transzcendensről 3.
- Tóvay Nagy Péter. „Luther és a tánc.” *Tánc és társadalom: V. Táncstudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán 2015. november 13–14.*, szerkesztette Bolvári-Takács Gábor, Németh András és Perger Gábor, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2016, pp. 197–215. Táncművészet és Tudomány 9.
- . „»Szabad hát a Táncz?« A tánc motívuma a 16–17. századi magyar és latin nyelvű egyházi irodalomban.” *Sic itur ad astra*, 16. évf., 1–2. szám, 2004, pp. 169–260.
- . „Szentpéteri István táncbíró prédikációja.” *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez III*, szerkesztette Tóvay Nagy Péter, Magyar Táncművészeti Egyesület, 2018, pp. 9–26.
- Turner, S. Terence. „Beszédés bőr.” *Nem csak munkával él az ember: A nem létfontosságú tevékenységek*, szerkesztette Jeremy Chermak és Roger Lewin, fordította Csepeli György et al., Gondolat Kiadó, 1986, pp. 113–144.

Varga Sándor. „A gazdasági, társadalmi és politikai kontextuselemzés szükségessége a néptánc kutatásban: A belső-mezősi, hosszúhetényi, kapuvári és a végvári vizsgálatok tanulságairól.” *A mozgás misztériuma: Tanulmányok Fügedi János tiszteletére*, szerkesztette Pál-Kovács Dóra és Szőnyi Vivien, L'Harmattan Kiadó, 2020, 173–188.

Wulf, Christoph. „Anthropologische Dimensionen des Tanzes.” *Tanz als Anthropologie*, szerkesztette Gabriele Brandstetter és Christoph Wulf, Wilhelm Fink Verlag, 2007, pp. 121–131.

Zolnay László. *Mozaikok a magyar újkorból*. Kozmosz Könyvek, 1986.

a magyar kortárstánc
múltja és jelene

PÉTER PETRA

Kreatív Mozgás Stúdió

Egy alternatív (tánc)művészeti klub
az államszocializmus utolsó évtizedében

BEVEZETÉS

A Kreatív Mozgás Stúdió (KMS) 1983 szeptemberében kezdte meg működését Újlipótvárosban, a Csanády utca 19. szám alatti 186 nm-es, alagsori helyiségben. A Stúdió meghatározó szerepet játszott, s utódintézménye, a Budapest Kortárs-tánc Főiskola révén játszik ma is a magyarországi kortárs-tánc-élet alakulásában. A KMS elsődleges szakmai és gazdasági profilja a táncoktatás volt, azonban a nap-pali táncórák után, leginkább esténként és hétfvégén számos koncert, előadás, filmvetítés, kiállítás, szakmai beszélgetés valósult meg ebben a kulturális térben, s mindemellett a Stúdióban produkciós tevékenység is folyt. A KMS programszer-kezete – a képzési, művészeti és kulturális tevékenységek egymást kölcsönösen átható jelenléte – nyilvánvalóan túlmutatott egy táncstúdió keretein. De nemcsak a programkínálat gazdagsága miatt nevezhető a Kreatív Mozgás Stúdió alternatív művészeti klubnak, hanem azért is, mert sok szálon kapcsolódott a korszak al-ternatív művészeti közegéhez, hiszen a fellépő művészek a hivatalos kultúrpolitika perifériáján működtek. Ezért is kérdés, hogyan volt lehetséges egy kulturális pro-filú gazdasági magánvállalkozás létrehozása és nyereséges fenntartása az állam-szocializmus idején.

A színháztörténet-írás problémáit taglalva Imre Zoltán hívja fel a figyelmet Maria Shevtsova nyomán a színházi tapasztalat kontextusának jelentőségére (28). Ezt a gondolatot adaptálom ebben a tanulmányban, amelyben nem színházi, még csak nem is táncelőadásokkal foglalkozom, hanem vizsgálódásom fókuszában egy kulturális, művészeti, oktatási intézmény létrejötte és működése áll. Egyet -értve azzal, hogy a társadalmi kontextus jelentőségét sem eltúlozni, sem alábe-csülni nem érdemes, a vizsgálatom tárgyául választott intézményről (Kreatív Moz-gás Stúdió) és időszakról (a nyolcvanas évek) úgy írok történetet, hogy alaposan szemügyre veszem az adott társadalom kulturális, történelmi, ideológiai és poli-tikai viszonyait is. Az általam elmondott történetből az is egyértelműen kiderül – amire Imre is felhívja a figyelmet –, hogy egy intézmény (jelen esetben a Stúdió) nemcsak reflektál az adott társadalmi kontextusra, de képes formálni is azt (28).

Tanulmányomban sorra veszem azokat a jellemzőket, amelyek biztosították, hogy az államszocializmusban lehetséges keretek között jöjjön létre egy sikeres vállalkozási modell a kulturális, művészeti és oktatási területen. Jelen tanulmányban a három terület közül kettővel foglalkozom részletesen: a kulturális és az oktatási tevékenységgel. A Stúdió keretei között megvalósuló táncművészeti produkciós munkák részletes bemutatására, elemzésére most nem vállalkozom, azokra csak annyiban utalok, amennyiben kapcsolódnak az oktatási, illetve kulturális tevékenységekhez.

Elsőként a Stúdió alapítását megelőző szakmai folyamatot mutatom be. A második részben azokat a jogi és gazdasági lehetőségeket vázolom, amelyek az államszocializmus tervgazdasági modelljének kudarcára reagálva jöttek létre. Témám szempontjából meghatározónak bizonyult a gazdasági munkaközösségek alakításának lehetősége, valamint a nemzetközi mobilitási korlátozások enyhülése. Majd a KMS üzleti modelljét és gazdálkodását rekonstruálom a rendelkezésemre álló adatokat használva.¹ A harmadik fejezetben azt járom körül, hogy a korabeli kulturális közegben milyen lehetőségei voltak az alternatív szférában működő művészeti tevékenységnek, és milyen kapcsolati háló jellemzi a KMS körét. A negyedik részben a KMS szakmai arculatát pozicionálom a táncszakmán belül, és annak specifikumait keresem. Végül az ötödik fejezetben a Stúdióban megvalósuló programok típusait vázolom, és pár példával a fellépők körét is bemutatom. A függelékben a lehető legteljesebb képet adom a megvalósult programokon fellépő, oktató szakemberekről, művészekről. Mivel a vizsgálat különböző területei, azaz a gazdasági-jogi, az általánosabb kulturális és a táncszakmai kontextusok egymással is természetesen kapcsolódnak, így a történetmondás során óhatatlanul előfordul majd egyes információk, események ismétlése. Ezek „kiegyelését” megfontoltam, de végül elvettem, mert éppen az ilyen egymásba csúszások mutatnak rá a társadalmi folyamatok működésének komplexitására, s éppen ezt a komplexitást szeretném hangsúlyozni amellet, hogy a Kreatív Mozgás Stúdió kulturális és pedagógiai tevékenységét rögzítem a kollektív emlékezetben.²

A KMS a rendszerváltás után a gazdasági viszonyok megváltozása, a fizetőképes kereslet radikális csökkenése miatt állami támogatást bevonva hivatalos iskolaként működött tovább.³ Ettől kezdve egyértelműen a hivatásos művészetoktatási közegben pozicionálta szakmai tevékenységét, ugyanakkor „alternatív kultúrház”

1 | A KMS gazdálkodási, jogi, szakmai adatait a Budapest Tánciskola Archívumban (BTA) található dokumentumok alapján mutatom be. Amennyiben már publikált forrásokra utalok, akkor a publikációra hivatkozom. A szakmai programok dokumentumai – nyomtatványok, mozgóképes anyagok – megtalálhatók a BTA online adatbázisában is: archivum.tanc.org.hu.

2 | „A negyvenedik esztendő válságos fordulópont a kollektív emlékezetben. Ahhoz, hogy egy emlék ne merüljön feledésbe, a biografikus emlékezetből át kell kerülnie a kollektív emlékezetbe.” (Assmann 214)

3 | 1990-től Modern Tánciskola, 1991-től Budapest Tánciskola, 1998-tól Budapest Táncművészeti Szakközépiskola (később Szakgimnázium), 2004-től Budapest Kortárástánc Főiskola néven.

arculata fokozatosan visszaszorult. A sikeres iskolaalapítási folyamattal az intézmény a helyet is kinőtte, és amikor tíz évvel később új helyszínre költözött, már tisztán kortárstánc-oktatási profillal működött tovább.⁴

„KELLETT EGY HELY” – A KMS SZAKMAI ELŐZMÉNYEI

A Kreatív Mozgás Stúdió létrejöttének körülményei nem választhatók el az alapítók korábbi szakmai tevékenységétől. Ezért tanulmányom legelején azt mutatom be, hogy milyen szakmai igény hívta életre a Stúdiót, azaz milyen előzmények vezettek a Csanády utcai Stúdióban elinduló szakmai munkához.

A KMS alapítói, Angelus Iván és Kálmán Ferenc, Jeszenszky Endre jazztáncóráin találkoztak 1979-ben.⁵ A hetvenes években Magyarországon ez volt az egyetlen lehetőség arra, hogy bárki számára elérhető legyen egy korszerű színpadi tánc-technika rendszeres tanulása. Nem mellesleg Jeszenszky a legjobb tanítványait nemcsak a működési engedélyt adó vizsgára készítette fel, hanem munkához is tudta juttatni őket.⁶ Mindkét alapítónak volt már előadó-művészeti tapasztalata: Kálmán pantomimben szerzett jártasságot Köllő Miklós, Regős Pál és Dölle Zsolt tanítványaként,⁷ Angelus pedig Fodor Tamás rendezéseiben szerepelt az Orfeo

4 | A kilencvenes években még a Csanády utcában működött a Stúdióban a Tam Tam Klub (a később megjelenő romkocsmák talán első képviselője) és a Tam Tam Galéria (Duliskovich Bazil, Váczy Román és Quirin Ágnes vezetésével, ahol a képzőművészeti főiskolások munkáiból rendeztek hétről hétre kiállításokat), melyek továbbvitték az alternatívklub-arculatot és az ehhez tartozó programkínálatot. 1999-ben aztán Óbudán nyitott meg a Goli Tánchely, mely még ma is a Budapest Kortárstánc Főiskola székhelye.

5 | Jeszenszky Endre (1925–2008) balett-tanulmányait fiatal felnőttként kezdte, majd a Szegedi Nemzeti Színház, később a Magyar Állami Operaház táncosa volt. 1955-ben (munkaközösségi formában) balettiskolát nyitott, ahol fokozatosan eltávolodott a klasszikus balett hagyományos (Vaganova- és Nádasi-) metódusaitól, és teret nyitott a hatvanas évek legkorszerűbb táncirányzatának, a jazztáncnak. Iskolája és saját pedagógiai módszere lehetőséget teremtett arra, hogy az évtizedeken át egyedülként hivatásos képzést nyújtó Állami Balett Intézet (ÁBI) mellett is lehessen magas színvonalú és nyitott képzést kapni, és így a szocializmus évtizedei alatt lenézett „könnyű műfajok” világában elhelyezkedni az ÁBI képzésében nem részesült táncosoknak. Maga Jeszenszky is főleg ezen a terepen alkotott, hiszen tanított jégtáncosokat és tornászokat, az Állami Artistaképző tanára is volt, valamint készített koreográfiákat az éjszakai szórakozóhelyek műsoraihoz. Az 1989-ben elinduló első moderntáncpedagógus-képző egyik vezető tanára volt, jelenleg egy váci művészeti iskola viseli a nevét.

6 | Az Országos Filharmónia adta ki a hivatásos előadó-művészeti működési engedélyeket. A munkalehetőségekről és Jeszenszky szerepéről lásd Kálmán Ferenc visszaemlékezését (Péter, „Források” 2018, 226–227).

7 | Kálmán Ferenc (1955) érdeklődése tizenévesen egy indiai táncst hatására fordult a táncművészet felé. Középkiskolásként, az érettségi évében kezdett pantomimezni Köllő Miklósnál a Domino Pantomim Együttesben, részt vett a *Szarvassá változott fiú* című jazzpantomim bemutatásában 1973 nyarán. 1973 őszétől az Ybl Miklós Építőipari Főiskolán tanult, városgazdálkodási szakon szerzett diplomát, közben a Főiskola színjátszó körének tagja volt. Főiskolásként egy évet tanult Regős Pál a Székényben működő pantomimcsoportjában, majd a Dölle Zsolt által vezetett képzésben folytatta pantomimtanulmányait a Volán Művelődési Házban (Róbert Károly körút). Szintén főiskolásként kezdett jární Jeszenszky Endre tánciskolájába, balett- és jazzórákra.

és a Stúdió „K” előadásiban.⁸ A moderntánc-technikák iránti közös érdeklődésük adta a kezdő lökést ahhoz, hogy 1979. november 22-én beindítsák az *Új Tánc Klub* névre keresztelt programsorozatot.

A névválasztás rokonságot mutat azzal a korabeli francia és angol kifejezéssel – *nouvelle danse française*, illetve *new dance* –, amellyel a hetvenes években kialakuló, a modern tánc hagyományától továbblépő, az amerikai posztmodern tánc hatását is befogadó irányzatot jelölték. Franciaországban a baignolet-i táncverseny (Adolphe), Nagy-Britanniában pedig a Dance Umbrella fesztivál volt az *új tánc* gyűjtőpontja.

Az *Új Tánc Klub* alapítóinak azonban mások lehettek a vonatkoztatási pontjai, hiszen a vasfüggöny keleti oldalán a hetvenes években még a – Nyugaton a posztmodern perspektívájából esetleg már avítottak is számító – moderntánc-technikák is teljesen ismeretlenek voltak. Az első klubrendezvények Zuglóban (14. kerület), a Thököly út 73. szám alatti pinchelyiségben, a Hazafias Népfrent termében voltak.⁹ A rendezvény szórólapja „A mozgásművészetek művelőinek és kedvelőinek!” ajánlja a kéthetente csütörtökön megrendezésre kerülő programsorozatot és filmvetítéseket (Martha Graham, Maurice Béjart, Carolyn Carlson, Maina Gielgud, Markó Iván, Pécsi Balett, indiai és japán táncok...), valamint zenehallgatást, folyóirat-böngészést, szakmai beszámolókat ígér fesztiválokról, előadásokról. A nyilvános események mellett heti rendszerességgel elkezdődött egy zártkörű mozgáskutatás is. A műhelymunkában Angelus és Kálmán mellett Bognár Anikó vett részt.¹⁰

1980 nyarán Angelus és Kálmán tanulmányútra ment a drezdai¹¹ és kölni¹² nyári nemzetközi kurzusokra, ahol a moderntánc- és jazztánctechnikákat tanul-

8 | Angelus Iván (1954) a Fodor Tamás vezette Orfeo Stúdió, majd az abból létrejött Stúdió „K” színésze volt (1971–1979), az együttes tagjainak mozgástréninget tartott, Étienne Decroux magyarul is megjelent pantomimrendszerére (Simon és Soubeyran), az együttesben szerzett színészi tapasztalataira és saját mozgáskutatásaira alapozva. A hetvenes évek végén Jeszenszky Endre tánciskolájába járt balett- és jazzórákra. A nyolcvanas évek elején mozgásórákat tartott színészeknek.

9 | 1971-ben az Orfeo itt próbálta az *Étoile* című előadást, Angelus innen ismerte a helyet (Péter, „Három beszélgetés” 138).

10 | Bognár Anikó Tatai Máriával együttműködésben alapította meg a Bognár Mozgás Stúdiót, amely 1985 és 1988 között működött a Vajdahunyad utcában. Bognár jazzórákat, Tatai mozdulatművészetet tanított, mellettük számos más tanár is tartott órákat, például Goda Gábor kontakttáncot, Berger Gyula jazz- és modern táncot, Jánosi László rock 'n rollt, Bóta Ildikó akrobatikát gyerekeknek (Bognár és Tatai).

11 | A drezdai Palucca Iskola nyári tánckurzusai (International Sommerkurs der Palucca Schule) a szocialista blokkban egyedülként kínáltak moderntánc-órákat. Gret Palucca, a német expresszionista tánc ikonikus alakja, Mary Wigman tanítványa, 1925-ben alapította Iskoláját (Palucca Schule). 1939 és 1945 között az iskolában nem volt oktatás, a háború után a szovjet területen (NDK) újranyíló iskola szovjet mintára átforgalmazott tantervébe Palucca sikerrel mentette át az „új művészi tánc” (Neuer Künstlerischer Tanz) tantárgyat, amellyel a német modern tánc (ausdruckstanz) technikai és előadói hagyományát élte tovább. A kölni Nyári Táncakadémia „keleti párjaként” a Palucca Schulében induló nyári kurzusokon a Vaganova-féle balett, a néptánc, a társasági táncok mellett modern és jazztánc technikai órák és koreográfiai kurzusok is voltak. A BTA-ban filmfelvételek találhatóak az 1980-as kurzusról, Dick O'Swanborn jazz- és Karin Waehner moderntánc-óráiról.

12 | A kölni Nemzetközi Nyári Táncakadémia (Internationale Sommerakademie des Tanzes) kedvelt célpontja volt a moderntánc-technikákkal ismerkedni vágyó táncosoknak. Kölnben szélesebb és ►

mányozhatták. Ezeken a kurzusokon különböző alkotói és előadói metódusokkal találkoztak, láttak táncelőadásokat is, valamint szakmai ismeretségeket kötöttek. 1981 nyarán visszatértek a kölni nemzetközi kurzusra, a nyugat-németországi helyszínen ugyanis szélesebb választék volt a moderntánc-technikák és előadások terén. Ezekre a tapasztalatokra és a kapcsolatokra építve működött később a Kreatív Mozgás Stúdió nemzetközi programja.

1980 őszén az *Új Tánc Klub* átköltözött a 11. kerületi, Cirmos utca 8. szám alatti Őrmezői Községi Épületbe. A szórólap szerint 1980. szeptember 25-től minden harmadik csütörtökön várták a „Kísérletező táncosok, koreográfusok, mozgás- és táncpedagógusok klubja”-ba az érdeklődőket. Az estek programkínálata ekkor tréningbemutatókkal bővült, ugyanis a háttérben zajló mozgáskutatástól a tanítás felé mozdult el a tevékenység. Ezekre a tréningekre eljárt többek között Balázs Mari, Berger Gyula és Juhász Anikó is.¹³ Alkalmanként vendégtanárokat is hívtak, például a németországi ösztöndíja alatt a Graham-technikát elsajátító, a Pécsi Balettől a Magyar Állami Operaház balettegyütteséhez átszerződött Árva Esztert. Ebből a csoportmunkából nőtt ki az első koreográfia, az Angelus által rendezett *Janis Joplin műsor* (másik címváltozatban *Hommage à Janis Joplin*), melyben Kálmán és Berger mellett Juhász Gabriella táncolt.

A következő lépések két, egymással szoros összefüggésben lévő irányban haladtak, így a produkciós és a tanári tevékenység kis időre háttérbe szorította a klub működését. Egyrészt folytatódott a tréning és az improvizációs kísérleti műhelymunka a Cirmos utcai helyszínen (1. ábra), melynek produkciós eredménye az 1982. április 4-én bemutatott *Tükrök* című, az első – nagy nyilvánosságot kapott – független táncszínházi előadás volt Magyarországon (Péter, „Az első magyar”). Emellett Angelus az Akácfa utca 32. szám alatti Jókai Művelődési Központban reggelente színésztorna- és jazzgimnasztika-órákat vezetett az 1981 és 1983 közötti időszakban (Gönczi).

Angelus és Kálmán a *Tükrök* bemutatója utáni ősszel moderntánc-csoportot indított. A Lágymányosi Községi Házban 14–18 éveseknek meghirdetett „tánc, improvizáció, mozgásszínház” tanfolyam – ahová kb. negyven fiatal lány járt – szervesen kapcsolta össze az *Új Tánc Klubban* és a *Tükrök* próbafolyamata során szerzett tapasztalatokat a később a KMS-ben kialakuló pedagógiai munkával. Az 1982. szeptember 29-től induló, heti két alkalmas kurzuson jazz-ballettet,¹⁴ valamint Graham- és Limón-technikát tanítottak, a nagy létszám miatt úgy, hogy egyi-

» korszerűbb választék volt modernebb szemléletű órákból, mint Drezdában, viszont – mivel az NSZK területén volt – Magyarországról nehezebb volt a kiutazás, mert a Palucca Schule nyári kurzusaival ellentétben ennek látogatásához alig lehetett állami segítséget, támogatást kapni. Angelus és Kálmán innen ismerték például Matt Mattox és Bruce Taylor jazzóráit, és Kölnben 1980-ban részt vettek Rhys Martin performanszában is, ami megalapozta későbbi együttműködésüket.

13 | Balázs Mari a Dream Team Színház alapítója (1991), Berger Gyula 1984-ben elsőként alapított független társulatot Magyarországon, mely kilenc évig működött, Juhász Anikó társalapítója volt a Civil Negyed társulatnak (1993).

14 | A jazz-ballettről lásd a 89. lábjegyzetet.



1. ábra | Csoportos improvizáció a műhelymunka bemutatóján: Angelus Iván, Baka Csilla, Kálmán Ferenc és Vadászi Éva | 1981, Őrmezei Községi Épület, BTA, F0012

kük mutatta a gyakorlatokat, másíku körbejárta javítani (2. ábra). Ennek a folyamatnak a zárása volt a Spirál Mozgásszínház név alatt bemutatott *Improvizációk* című est 1983. június 3-án. Ekkor már javában folytak a felújítási munkálatok a Csanády utcai alagsorban, hogy szeptemberben kinyithasson a Stúdió.



**2. ábra | Angelus Iván és Kálmán Ferenc közösen vezetnek táncórát | 1982,
Lágymányosi Közösségi Ház, BTA, F0762**

De milyen okok vezettek oda, hogy az ingyenesen vagy kedvezményesen igénybe vehető tanácsi, szakszervezeti, népfrontos terek helyett egy nagy beruházást igénylő és üzleti alapon fenntartható saját bérleményt alakítsanak ki?

Az elsődleges hajtóerő Angelus társulatalapítási törekvése volt:

Kiderült, hogy nincsen Magyarországon táncképzés, tánckultúra, táncnyelv, közönség, fórum, koreográfusok, igény erre az egészre és mivel én ezzel akartam foglalkozni, úgy gondoltam, hogy ezt meg kell csinálni. [...] Kellott egy hely, ahol el lehet kezdeni táncot tanítani, mert abból táncosok és közönség is lesz egy idő után. (Mátyus 209– 210)

Egy kutatásra épülő produkciós műhelymunkának nem tesz jót, ha egy művelődési ház időbeosztása szerint csak rövid időszakokra használhatnak egy próbatermet. A táncművészeti munkához ráadásul nem akármilyen próbaterem kell. A rugalmas fapadló, a megfelelő belmagasság, a szellőzés, a padló tisztán tartása, a zuhanyzó megléte olyan paraméterek, amelyeket egy vegyes arculatú művelő-

dési ház nem tudott garantálni. Egy tánctéren nem táncosokkal osztozni rengeteg kompromisszummal jár.

A saját táncstúdió fenntartásához azonban ki kellett termelni a fenntartási költségeket. A társulati, produkciós munkának semmilyen anyagi fedezete nem volt, és az államszocializmus kultúrpolitikai rendszerében erre nem is volt semmi esély. A hivatásos művészeti együtteseken kívül eső kezdeményezések műkedvelőknek, vagyis amatőrnek számítottak, ezek a csoportok a hivatali rendszerben nem is a művészeti, hanem a népművelési ügyvitelhez tartoztak. A Népművelési Intézet alkalmi támogatást ugyan tudott adni, de a rendszeres fenntartást legfeljebb a közművelődési intézményrendszer keretében tudta volna biztosítani.¹⁵ A Lágymányosi Közösségi Házban működő tánccsoport úgy működött, hogy a tanárok a Házzal kötöttek szerződést, a Háztól kaptak fizetést, a termet szintén a Ház biztosította a tanfolyam számára, azt az órák előtt viszont minden egyes alkalommal alaposan fel kellett mosni, és átrendezni, mivel alapvetően más célokra használták.¹⁶ Az Akácfa utcai próbatermet a reggeli színésztorna-órákra (heti 4x60 percre) havi 2300 forintért adta bérbe a szakszervezet.¹⁷ A magánstúdió gazdasági modelljében ezzel szemben a résztvevők befizetett tanfolyami díjaiból kellett fedezni nemcsak a tanárok fizetését, hanem a helyszín állandó fenntartását és a szakmai munka fejlesztését is.

A kérdés nemcsak az volt, hogy találnak-e alkalmas helyszínt, tudnak-e elegendő tőkét szerezni a kialakításhoz, és fenntartható lesz-e a programstruktúra a résztvevők befizetéseiből, hanem az is, hogy a vállalkozást milyen jogi keretekben lehet egyáltalán működtetni. Az alapítók hivatalosan nem lehettek egy táncoktatói munkaközösség tagjai, mivel ilyen képesítésük nem volt. Azonban éppen kapóra jött, hogy magánszemélyek 1982-től létrehozhattak gazdasági munkaközösséget (gmk) akár már két alapító taggal is. Bár egyáltalán nem volt tipikus egy művészeti vagy oktatási profilú gmk működése, viszont belefért az eléggé tág szabályozásba, mely nem korlátozta, hogy egy gmk milyen szolgáltatást nyújthat.¹⁸

A következő részben ennek a gazdasági munkaközösségnek a megalakulását mutatom be, kezdve azzal, hogy az államszocializmus rendszerében milyen politikai-gazdasági változások vezettek a magánszektor részleges legalizálásához.

15 | A *Tükrök* című előadás díszleteinek megvásárlásához (még a mozgáskutatási időszakban) például jelentős összeggel járult hozzá a Népművelési Intézet (Péter, „Az első magyar” 179).

16 | Kálmán Ferenc megbízási szerződése a Lágymányosi Közösségi Házzal 1982. november 1-től december 31-ig, majd 1983. január 1-től december 31-ig szólt, heti két alkalomra, szerdán és pénteken 17–19 óra között (Kálmán, „egy doku”). Hogy a résztvevők fizettek-e részvételi díjat, arra az általam megkérdezettek egyike sem emlékezett.

17 | A szerződés szerint a bérbevevő a Népművelési Intézet, a szerződés aláírója Angelus Iván volt, mert magánszemélynek valószínűleg nem adhatták bérbe a termet. A szerződés az 1982. október 1-jétől 1983. június 30-ig tartó időszakra szólt kedd, szerda, csütörtök és péntek 8:15–9:15 között „Színészek részére mozgástréning” célra.

18 | Jellemző tünete az atipikus tevékenységi körnek, hogy a gmk könyvelésében táncpípót nem lehetett elszámolni, mivel az „jellegzetes luxuscikk, szórakozási cikk” volt (Mátyus 221).

„HOZZÁJÁRULJON A TÁRSADALMI SZÜKSÉGLETEK JOBB KIELÉGÍTÉSÉHEZ” – A KMS JOGI-GAZDASÁGI HÁTTERE

Politikai kontextus

Ahhoz, hogy tisztán lássuk, milyen jogi-gazdasági közegben jött létre és működött a KMS, időben és térben is tágabb perspektívába kell helyeznünk a korszakot, és a hazai környezet megértéséhez a nemzetközi hidegháborús kontextust is figyelembe kell vennünk. A hetvenes évekre gazdasági körökben nyilvánvalóvá vált, hogy az államszocializmus tervgazdasági modellje fenntarthatatlan.¹⁹ A politikai rendszer fenntartása érdekében szükségessé vált tehát a vasfüggönyön túli gazdasági segítség igénybevétele. Az 1975-ös helsinki egyezmény ezekre a problémákra adott megoldási lehetőséget.

Az egyezménynek három nagy fejezete, úgynevezett „kosara” volt. A biztonsági kosár szorgalmazója az 1968-as prágai események óta a Szovjetunió volt. Ebben rögzítették a be nem avatkozás elvét a „belügyekbe” (azaz a keleti blokk belügyei-be). A Szovjetunió így igyekezett konzerválni Európában a hidegháború során kialakult kétpólusú politikai szerkezetet.

A gazdasági-tudományos kosár – melynek szorgalmazója szintén a Szovjetunió volt – a résztvevő államok gazdasági és tudományos kapcsolatainak élénkítését, a kereskedelem és áruszállítás szabadabb áramlását rögzítette. Ez a kosár tette lehetővé 1982-ben Magyarország felvételét a Nemzetközi Valutaalapba, és tette elérhetővé a nyugati kölcsönt, amikor a Szovjetunió saját forrásból már nem tudta finanszírozni a szocialista tervgazdasági modell miatt csödközeli állapotba jutó, de még mindig a politikai befolyási övezetébe tartozó országokat. Így ez a szocialista politikai rendszer meghosszabbítását tette lehetővé.

Az emberi jogi kosár – melyhez a megosztottság konzerválásáért „cserébe” a nyugati államok ragaszkodtak – a hatvanas években felerősödő emberi jogi doktrínákat fogalmazta bele az egyezménybe. Eszerint az ember szabadságát korlátozó bármilyen intézkedést olyan érvrendszerrel kell indokolnia az államnak (vagy bármilyen hivatalos szervnek), amely erkölcsi igazolást nyújt a korlátozáshoz. A felek vállalták, hogy tiszteletben tartják a vélemény- és vallásszabadságot, és elutasítják a faji, vallási vagy politikai nézet szerinti hátrányos megkülönböztetést. Sőt, a szovjet félnek biztosítania kellett „a személyek és eszmék, a kulturális javak és termékek határokon átívelő szabad áramlását” is (Mink 14–15).

Ez a helsinki szerződés nyitotta meg a kaput a kultúrpolitikai területen a nyugati államok aktív kulturális diplomáciai tevékenysége előtt. A Magyarországon működő külföldi kulturális intézmények a nyolcvanas években számos – nem ál-

19 | A tervgazdaság meggyőző kritikáját Kornai János 1978-ban írta meg akadémiai székfoglalójában, melyben egyértelművé tette, hogy a politikai berendezkedés megváltozása nélkül nem lehetséges a kilábalás a gazdasági válságból.

lami kezdeményezésű – kulturális-művészeti programot támogattak: vendégtanárok meghívását, koprodukciókat, vendéjátékokat.²⁰ Ezzel párhuzamosan a ki felé irányuló utazási korlátozások is enyhültek, 1982-től már évente lehetett nyugati országba utazni, míg korábban ez csak háromévente volt lehetséges (Romsics, „Volt egyszer” 20).

A helsinki egyezmény által kitágított politikai mozgástérben tehát a nyolcvanas évekre létrejöttek azok a körülmények, amelyek jogi, illetve gazdasági lehetőséget biztosítottak a magánszféra és magántulajdon bővítésére, kulturális területen a nemzetközi együttműködésekre és a külföldi támogatások igénybevételére. Ezzel párhuzamosan a művészi kifejezés szabadságfoka is tágult, kiszélesedett a „túrt” kategória tartománya.

Jogi szabályozás

A Kreatív Mozgás Kutató és Fejlesztő Gazdasági Munkaközösség 1983. február 28-án alakult. A következőkben végigveszem, hogyan felelt meg a gazdasági munkaközösségek létrehozását szabályozó, 1981. évi minisztertanácsi rendelet előírásainak (Minisztertanács).

A gmk feladatát a jogszabály abban jelölte meg, hogy „hozzájáruljon a társadalmi szükségletek jobb kielégítéséhez”. A fizetőképes kereslet igazolta ennek a pontnak a teljesítését.

A gazdasági munkaközösség elnevezésében utalni kellett a végzett tevékenységre. Mivel táncoktatásra hivatalosan sem Angelusnak, sem Kálmánnak nem volt képesítése, és a tánc fogalma úgyszólván „foglat” volt a hivatalos művészeti formák, a balett és a néptánc számára, így a „mozgás” lett a kulcsszó. Ezt a fogalmat használták a *Tükrök* bemutatója kapcsán is, amikor „mozgásszínház” műfaji megjelölés került a plakátra. Ugyanakkor a „mozgásszínház” kifejezés alternatív színházi körökben már jól csengő, bejáratott fogalom volt.²¹ A „kutatás” és „fejlesztés” pedig olyan fogalmak, amelyek kellően tág teret engednek a szerteágazó, kísérletező és innovatív szakmai tevékenységnek. A „kreatív” jelző beemelése viszont – legalábbis a táncpedagógia terén – újdonságnak számított, mert egyáltalán nem volt elterjedt fogalom.²²

A rendelet azt is előírta, hogy a tagoknak személyesen kell közreműködniük a gmk tevékenységében. Sőt, a társaság létrejötte azt is lehetővé tette, hogy a benne dolgozó tagoknak a gmk hivatalos munkahelyként funkcionáljon. Így vált

20 | A Francia Intézet 1947 óta, a British Council 1963 óta, a Goethe Intézet 1988 óta van jelen Magyarországon. Ehhez kapcsolódott 1984-től a Soros Alapítvány jelenléte is. A külföldi vendéjátékokról lásd Fuchs, „Hajszálereken át”.

21 | 1979 őszétől évente-kétévente került megrendezésre a Székényben a Mozgásszínházak Nemzetközi Találkozója, mely nagyon népszerű rendezvény volt alternatív színházi körökben (Regős és Regős).

22 | Fuchs Livia, Angelus Iván és Kálmán Ferenc egyöntetű szóbeli közlései.



3. ábra | Tánc a medencénél: improvizációs kompozíció, melyben a kezdeményező improvizált mozdulatait követi a többi résztvevő, s melyhez a nézők is szabadon csatlakoz(hat)tak. A háttérben a Bambusz Bimbó Band zenél | 1984. június 16., Szent István park, BTA, FO444/14

lehetővé például, hogy Angelus útlevelét, melyet addig a Filmgyár (Mafilm) őrzött, további megőrzésre átkérték a KMKF gmk-ba (Péter, „Források” 2020, 157).

A gmk tevékenységi köre bármi lehetett, ami nem ütközik jogszabályba. A KMKF gmk társasági szerződésében az alábbi tevékenységek szerepelnek:

- mozgással és tánccal kapcsolatos kreativitás fejlesztése korosztálytól és képzettségi szinttől függetlenül;
- módszertani, művészeti kutatás;
- mozgástechnikai és előadó-művészeti ismeretek oktatása;
- nyilvános előadások tartása (Péter, „Források” 2018, 224).

A Stúdió nyilvános működéséhez szükséges szakhatósági engedélyeket beszerezték, azonban a pedagógiai és művészeti tervek kapcsán nem konzultáltak az állami szakmai szervezetekkel, és hatósági engedélyt is csak a legszükségesebb esetben kértek. Angelus szerint:

ez a kultúra, ez nem érdekli a szerveket. Engem meg a szervek nem érdekeltek. Kiderült, hogy akkor a lehető leglazábbra kell fűzni a kapcsolatot. [...] Mert Magyarországon nem arról van szó, hogy bárki bármit kifejezetten meg akarna akadályozni.

Egészen addig, amíg nem kell neki akadályoznia.²³ Amíg a házmester engem fel nem jelent, addig semmi bajom a szervekkel. [...] itt a szervek az IKV, a Kéményseprő Vállalat, a Tűzoltók, a Köjál, a Kerületi Tanács, ilyenek, ezek a szervek. (Mátyus 212)

Az első évadot záró, *Tánc a medencénél* című szabadtéri zenés-táncos akcióhoz – mely a fotók tanúsága szerint nagyszámú közönséget vonzott (3. ábra) – rendezési engedélyt a 13. kerületi rendőrségnek és a 13. kerületi tanács művelődésügyi osztályának a pecsétjével ellátott formanyomtatványon kapott a Stúdió.

A jogszabályok közti lavírozásra jellemző, hogy a Stúdióban megvalósuló első, *Quartett avagy a hely szelleme* című nyilvános táncelőadás mind a négy estjét főpróbaként hirdették meg, valószínűleg elkerülendő az előzetes bejelentési és jóváhagyatási kötelezettséget. Büfé üzemeltetésére például kértek, de sosem kaptak hivatalos engedélyt, mégis mint (zártkörű) klub folyamatosan működött (persze veszteségesen) a becsületkasszás büfé. A hivatali ügymenetben való ügyes tájékozódást mutatja az is, hogy a Stúdióban lévő telefon valójában egy nyilvános telefonállomás volt, mivel magánvonalat akkoriban szinte lehetetlen volt szerezni. Iskolaként azonban az indulástól kezdve megkaptak egy nyilvános állomást, és ugyanarra a vonalra kötve az irodában is volt egy készülék.²⁴

A vállalkozás elindítása, pénzügyi fenntarthatósága²⁵

A Stúdió alagsori tere valaha egy iskola tornaterme volt, ezért a belmagassága megfelelt egy táncterem kívánalmainak.²⁶ Az utcáról a magas ablakokon keresztül természetes fényt is kapott a tér, és a szellőztetés is megoldott volt. Angelus és Kálmán az évek óta használaton kívüli alagsori helyiséget viszont teljesen elhanyagolt állapotban vette át, mivel azt korábban rendszeresen esővíz árasztotta el. Éppen emiatt nem használta senki. Az összesen 186 nm alapterületen a 6 × 15 méteres táncstúdió mellett kialakították a kiszolgáló helyiségeket is. Angelus beszámolója szerint:

[...] a nagyterem szélébe beleépítettünk egy pici galériát, ezáltal nem a táncterembe zuhan be, aki az utcáról bejön. Ez egyben egy folyosó is. Padlófűtést alakítottunk ki

23 | Kiemelés az eredetiben. (A szerk.)

24 | „Mi fizettük az egész számlát, és mi üritettük a perselyt. Nagyon nehéz volt telefonálni. Sokszor nagyon nehezen jött a vonal és sokszor »mással beszélt« a hívott fél vagy tényleg, vagy műszaki hiba miatt. Külföldre különösen nehéz volt sikeres hívást lebonyolítani.” (Angelus, „telefon”)

25 | A KMS vállalkozásként való értelmezésére inspirált az is, hogy Mátyus Aliz 1987-ben Angelus Ivánnal készített interjúja egy budapesti vállalkozásokat bemutató francia nyelvű kötet számára készült (Losonczy). Bár a kötetben egy rövidke, kétoldalas változat jelent meg, a BTA-ban az interjú eredeti leirata teljes hosszában megtalálható, melyet 2018-ban adtam közre (Mátyus).

26 | A második világháború előtt az Aranyosi-féle Felsőkereskedelmi Iskola egy elit magániskola volt, osztálytermekkel a 2. és 3. emeleten, tanári, igazgatói lakásokkal az épületben. A háború után „kiszegítő” iskolaként működött.

a köves helyiségekben, és speciális táncpadlót raktunk le a táncteremben. Ahol más-fajta fűtés kellett, oda olyat tettünk, beleraktunk három vécét, négy zuhanyzót, egy társalgót, egy galériát, egy kis konyhát, két öltözőt és hát természetesen a tánctermet. (Mátyus 213)

Az átalakításhoz olyan összegű befektetés kellett, amivel az alapítók nem rendelkeztek. Kézenfekvő módon az egyetlen bankhoz, az OTP-hez fordultak kölcsönért, a kért 800 000 forintból végül 300 000 forintot sikerült megkapniuk, azt is rengeteg utánajárással és protekcióval (Mátyus 220).²⁷ A beruházáshoz szükséges további 900 000 forint döntő részét Kálmán Ferenc családja adta szintén kölcsön, kisebb részét (15 000–70 000 forint közötti összeget) Angelus fektette be. Az épület felújításáért cserébe valamennyi összeget idővel az Ingatlankezelő Vállalat is megtérített, aminek részleteire Angelus így emlékszik vissza:²⁸

A felújításhoz vettünk fel hitelt – életemben először és utoljára. Az sem volt olyan iradatlan összeg. Az egész egymillió-kétszázezer forint volt. Ebből háromszázezer forintot Kálmán Feri apukája segített fölvenni az OTP-től, és azt a tervezettnél hamarabb, két éven belül visszafizettük. A többit pedig Feri családjától kaptuk kölcsön. Azt is pár év alatt visszafizettük. Tulajdonképpen semmi anyagi nehézség nem volt, mert iszonyatosan jól ment a stúdió rögtön az első pillanattól. (Péter, „Három beszélgetés” 151)

A helyiséget a gmk az Ingatlankezelő Vállalattól (IKV) vette bérbe. A bérleti díj és a havi állandó költségek nagyságrendje a következő volt:²⁹

bérleti díj:	5 200 Ft
rezsiköltség:	1 000 Ft
OTP-kölcsön:	7 040 Ft
magánkölcsön:	17 500 Ft
könyvelés:	1 600 Ft
munkabérek/óradíjak:	21 000 Ft
ÖSSZESEN:	53 340 Ft

27 | Az OTP-kölcsönt öt éves időtartamra (1983. decembertől) vette fel a gmk, 14%-os kamatra, ami havi 7040 forint törlesztőrészletet jelentett. Ezt a kölcsönt végül két év alatt, 1985. szeptember 11-ével visszafizették, összesen 64 395 forint kamattal.

28 | A családi kölcsön kamata 5% volt. Az IKV-visszatérítés összege minimum 100 000 forint, pontos adatot nem találtam róla.

29 | A bérleti díj összegét Angelus visszaemlékezése (Péter, „Három beszélgetés” 2020, 151), az OTP-kölcsönt a kölcsönszerződés, a könyvelési díjat az 1987-es Mátyus-interjú alapján állítottam össze. A magánkölcsön részletét abból számoltam vissza havi átlagra, hogy a nagyságrendileg 800 000 forintot (5%-os kamattal) kb. négy év (48 hónap) alatt fizették vissza (Mátyus 220). 1983 és 1987 között Magyarországon a teljes munkaidőben alkalmazásban állók havi bruttó átlagkeresete 4862 forintra 6987 forintra növekedett. Ez alapján becsültem egy magasabb, havi 7000 forint átlagjövedelmet három főre (két állandó oktató plusz vendégtanárok és adminisztráció).

A havi bevételt az órarend alapján tudom megbecsülni, illetve abból az információból, hogy a táncstúdióban az induláskor rögtön tele voltak a gyerek-, a kamasz- és a felnőttórák, a várólistáról még februárban is hívtak be új résztvevőt. Az 1984-ben induló évad részletes órarendjében 17 csoport van, amelyek havi díja a heti általában két alkalmas órákért 360–400 forint volt.³⁰ Ha óvatos becslésként óránként 10 állandó befizetővel számolok, akkor a havi bevétel (17 óra × 10 fő × 360 Ft) minimum 61 200 forint körül lehetett.

Az éves költségvetéshez hozzátartozik az is, hogy nyáron nem voltak állandó órák, voltak viszont intenzív (egy-két hetes) nyári és téli kurzusok külföldről hívott vendégtanárokkal, melyek látogatottsága olyan magas volt, hogy nagyobb tornatermet kellett bérelni ezekhez a programokhoz.³¹

Ebben az időszakban az *Új Tánc Klub* eseményeire 20–40 forint között volt a „beugró”. A KMS az oktatási bevételeiből a produkciós munkát is finanszírozni tudta. Az 1986-os, Xantus János által rendezett *Korom helyébe* című produkció létrehozásába például „ötvenezer forintot investált a Stúdió”. Az „üzleti terv” Angelus megfogalmazásában arra az elvre épült, hogy „megpróbáljuk valami hasznos célra költeni a pénzünket, és nem három fagyit enni egy helyett. Arra meg úgysem elég, hogy lakást vegyünk belőle” (Mátyus 215).

A KMS szakmai és adminisztratív vezetését a nyolcvanas évek közepétől Angelus vette át, Kálmán fokozatosan lépett háttérbe, átadva a teret az ambiciózusabb, jó szervezői készségekkel és kapcsolatrendszerrel rendelkező Angelusnak. 1986 után Kálmán a produkciós munkában sem vett részt, csak tanítani járt a Stúdióba. Ez az elválás nem jelentette a gmk felbomlását, mindkettőjüknek ez volt és a rendszerváltásig ez is maradt a munkahelye (Mátyus; Péter, „Három beszélgetés” 151).

A Stúdió szakmai profilja és a közönség

A Kreatív Mozgás Stúdiónak mint vállalkozásnak a fenntartását a modern tánc és a jazztánc iránti nagyfokú igény és a rendkívül alacsony kínálat, tehát a piac biztosította. A jazz mellett a konditánc is népszerű volt, ami az ugyancsak közkedvelt aerobik továbbfejlesztett, „táncos változata” volt (4. ábra). Kálmán Ferenc visszaemlékezése szerint ez volt az első olyan tánciskola, ahol műkedvelők számára hirdettek jazz-, illetve moderntánc-órákat. Az induláskor pedig óriási sze-

30 | Ebből 15 táncscsoport, egy képzőművészeti csoport, valamint az autogéntréning-foglalkozás. Némelyik – heti egy vagy három alkalmas – óra havi díja 400 Ft volt. De az átlag számításához reális a 17 csoporttal és 360 forinttal való kalkuláció. Az 1983-as évről nincsen órarend, de a rövid tájékoztató füzetben kb. ugyanilyen számú óra van felsorolva.

31 | „Bruce Taylor óráján 80 főre volt maximálva a létszám. Medveczky Ilona érdekében a Honvédelmi Minisztériumból telefonált egy tábornok, hogy engedjük be a művésznőt. Nem engedték. Ő bement csak azért is. Nem engedték, hogy fizessen az óráért. Visszajött másnap is.” (Angelus, „KMS_ttt”)

rencsével ülték meg az éppen megjelenő Jane Fonda-féle aerobikhullámot (Péter, „Három beszélgetés” 145).



4. ábra | Valószínűleg Jane Fonda rendszerén alapuló aerobik óra Kálmán Ferenc vezetésével |
1984 körül, Kreatív Mozgás Stúdió, BTA, F1098

Jeszenszky Endréhez jórészt olyanok jártak, akik már hivatásos táncosként dolgoztak, vagy ilyen ambícióik voltak, így az is fontos része volt Jeszenszky iskolájának, hogy a „Mesti” sikerrel készítette fel a tanítványait a táncos munkavállaláshoz kötelező vizsgára. A KMS táncóráinak viszont nem ez volt a célja. A mozgáskutatási módszereket felnőtteknek modern tánc és improvizáció, gyerekeknek pedig a később „kreatív gyerektánc” névre keresztelt órákon tanították. Hogy szakmailag mi volt a specialitása az KMS-ben folyó munkának, Angelus így fogalmazta meg még a nyolcvanas évek közepén:

M. A.: Mi az, amit ti tulajdonképpen másképp csináltok, mint egy másik táncintézmény?

A. I.: Mindent. Azt hiszem, az a lényeg, hogy mindent másképp csinálunk. Nem táncolni tanítjuk az embereket, hanem önkifejezni tanítjuk meg az embereket, vagy akarjuk megtanítani. És hogyha ugyanazt a mozdulatot csináljuk, mint az összes többi tánciskolában, mi akkor is egész mást csinálunk, az én hitem szerint. Én legalábbis mást csinállok. (Mátyus 219–220)

Kálmán Ferenc visszaemlékezésében a pedagógiai viszony másságát hangsúlyozza. Számára egyrészt a Mérei Zsuzsa³² által hétvégenként tartott relaxáció (autogén tréning) bizonyult meghatározó élménynek, mert az a többi ismert testtechnikával ellentétben nem folyamatos „dresszúrával” foglalkozik a testtel, másrészt pedig Rogers pszichológiai gondolkodása, mely a tanítási szituációban nem hierarchikus viszonyt tételez fel:

Onnét kezdve tulajdonképpen úgy tanítottam, hogy elkezdtem figyelni, mi az, amit ők máshogy csinálnak, mint ahogy én gondolom. Egy tükörként kezdtem el használni a csoportot. [...] Onnét kezdve a párbeszéd volt a lényeg. A tánc csak egy ürügy lett. A fejlődés, a tisztázás volt a cél, és nem az, hogy én megmondjam vagy megmutassam, hogy hogyan kell ezt jól csinálni. Minden táncóra, ahol előtte voltam, arról szólt, hogyan kell jól csinálni. Mindenki azt várta, hogy megmondják neki, mikor jó, amit csinál. Ez egy nagy váltás volt, és onnantól kezdve elkezdtem szeretni tanítani (Péter, „Három beszélgetés” 144).

A KMS óráit látogatók társadalmi összetételéről nincsenek pontos adatok, annyi azonban bizonyos, hogy a tandíjat olyan családok, személyek engedhették meg maguknak, akiknek legalább átlagos jövedelmük volt. Az állandó órák 360–400 forintos havi díja például az 1984-es 5452 forintos átlagkeresethez képest arányai-ban olyan összeg volt, mintha 2020-ban kb. 3000 forintot fizetnének egy táncóráért. Ezért is említi Angelus a Mátyus-interjúban azt, hogy esetenként adtak a gyerekeknek kedvezményt („ösztöndíjat”), ami az egész vagy a fél tandíj elengedését jelentette (Mátyus 218).

A látogatók tipikusan a budapesti értelmiségi rétegből kerülhettek ki, Angelus emlékei szerint nem volt jellemző az agglomerációból való bejárás sem:

Volt olyan, amikor a hivatalos újságírónak meg az ellenzéki írónak a gyereke egy csoportba járt. Amiből az derült ki, hogy a határok nem a jobb meg a bal, meg az ilyen oldalak között vannak, hanem társadalmi rétegek között húzódnak. [...] azt gondolom, hogy általában ez bizonyos értelemben visszaigazolás, hogy a gyerekek továbbfejlődését színvonalasan intézni kívánó szülők hozzák oda a gyerekeiket, meg jönnek oda ők maguk is. (Mátyus 219)³³

Az intenzív nyári és téli nemzetközi kurzusoknak szélesebb közönsége volt, mivel ekkor – a kölni kapcsolatrendszer működtetve – olyan neves vendégtanárok jöttek tanítani, mint például Matt Mattox és Bruce Taylor, akik a jazztechnika világ-színvonalú oktatói voltak. Ekkor megmozdult a szakmának az a része is, akiknek

32 | Mérei Zsuzsa pszichológus folytatva édesapja, Mérei Ferenc munkásságát a pszichodráma módszer egyik hazai meghonosítója.

33 | Kiemelés az eredetiben. (A szerk.)

egyrészt vonzó volt a program, másrészt nem „derogált” egy amatőr stúdió foglalkozásán részt venni. Jeszenszky Endre tanítványai például rendre megjelentek ezeken a kurzusokon. Emellett a külföldi vendégtanárok nemzetközi érdeklődőket is vonzottak.³⁴

Az Angelus által is leírt, politikailag vegyes, de gazdaságilag egységes társadalmi réteg kialakulása a Kádár-korszak társadalom- és kultúrpolitikájának a terméke volt. Solt Ottilia, aki szociológusként a – bár az államszocializmus szerint nem létező – szegénység társadalmi jelenségét kutatta, részletes szociológiai vizsgálatokra alapozva írta le, hogyan szakadt ketté a társadalom – politikai szimpátiától függetlenül – a Kádár-korszak gazdaságának jóléti szimulákrumát élvezők és az abból kimaradók csoportjaira.

A nyolcvanas években a fizetőképes kereslet kialakulásához hozzátartozik a gazdasági nyitás, a magánszektor erősödésének jelensége is. Az évtized közepére a második gazdaságban részt vevő családok aránya becslések szerint 60–75% között lehetett.³⁵ A második gazdaságban szerzett jövedelmek aránya a főállású jövedelmekhez képest 28-ról 38%-ra emelkedett 1980 és 1987 között (Romsics, *Volt egyszer* 17, 22). A maszekolás³⁶ ilyen arányú elterjedése elfedte az ország gazdasági helyzetének súlyosságát, ami a rendszerváltáskor egyszerre zuhant rá az emberekre. A kilencvenes években a Kreatív Mozgás Stúdióknak is radikálisan meg kellett változtatnia az üzleti tervét, mivel hamar nyilvánvalóvá vált, hogy nem lehet tovább a fizetőképes keresletre alapozni a működést, az állami vagy önkormányzati szervek alkalmi támogatása pedig nem biztosítéka a folyamatos szakmai munkának.

„A KÉPZELET MŰKÖDÉSÉT VESZÉLYESEN FELERŐSÍTHETIK” – A KMS POZÍCIÓJA A KULTURÁLIS SZFÉRÁBAN

Ebben a fejezetben azt mutatom be, hogy a Kádár-korszak kultúrpolitikai rendszerében milyen kérdések és válaszlehetőségek határozták meg egy új, professzionális igénygel fellépő művészeti kezdeményezés létrejöttét. A kulturális kontextus megértéséhez képzőművészeti és színházi területről is hozok történetileg párhuzamos példákat.

34 | Angelus visszaemlékezése szerint járt ezekre a kurzusokra például Miroslava Kovarova, a pozsonyi VMSU (Előadó-művészeti Főiskola) táncszakának jelenlegi vezetője, és Iztok Kovač, a ljubljanei En Knap Group alapító művészeti vezetője is (Angelus, „KMS_ttt”).

35 | A második gazdaságba tartozó tevékenységek: háztáji gazdálkodások, magánvállalkozások, gazdasági munkaközösségek, másod- és harmadállások. 1985-ben tízezer gazdasági munkaközösség (gmk) és húszezer vállalaton belüli gazdasági munkaközösség (vgmk) működött az országban, ezen túl a több ezer magánbolt és vendéglátó-ipari egység, valamint a magántaxisok is ide sorolhatók (Romsics, *Volt egyszer* 17). És ezt a szektort bővítik még a „kalakázások”, azaz olyan viszonzott szolgáltatások is, amelyek során nincs pénzforgalom.

36 | A maszek Kellér Dezső kabaréíró, konferanszié szóalkotása a magánszektor megnevezésére.

Alternatív nyilvánosság

A Kreatív Mozgás Stúdió a késő Kádár-kori kultúrpolitikai közeg nem hivatalos szférájában működött. A Kádár-korszak kulturális-művészeti életének szerkezetét elemző tanulmányok többféle fogalmat használnak ennek a közegnek a leírására: például „szürke zóna”, „második nyilvánosság”, „alternatív” vagy „underground” kultúra. A fogalmak használatának bizonytalanságát, eltérését az is okozza, hogy a Kádár-korszak nem tekinthető politikailag és kulturálisan egységes időszaknak. Az egyes fogalmak bizonyos részidőszakok megragadására alkalmasak, s nem szinonimái egymásnak. A késő Kádár-korszakra véleményem szerint leginkább a Havasréti József által definiált „alternatív” fogalom használható a KMS esetében (26–29). Havasréti meggyőzően érvel amellett, hogy az „alternatív” és az „underground” kategóriákat időbeli és térbeli viszonylatban érdemes megvizsgálni. Míg az „underground” inkább a hatvanas–hetvenes évekre jellemző, rejtőző vagy rejtőzésre kényszerített kulturális közeg, mely többnyire a „második nyilvánosság” illegalitásában találja meg a pozícióját, addig az „alternatív” a nyolcvanas évek megváltozott kultúrpolitikai miliójében, a hivatalos kultúrával párhuzamos jelenségként jöhetett létre, s pozíciója szerint a közties nyilvánosság (azaz nem üldözött, de állami támogatás híján korlátozott hatókörű) és a privát szféra metszetében helyezhető el (96).

Perczel Júlia értelmezésében a „szürke zóna” fogalma kapcsán az állami intézményekhez való viszonyt emeli ki. Míg a „szürke zóna” nyilvánvaló – és kölcsönösen előnyös – kapcsolatban áll a hivatalos intézményekkel, addig az „alternatív” szféra éppen párhuzamos intézmények létrehozásával reagál a központosított kulturális rendszerre. Ezzel kapcsolatban Perczel idézi Siklová tanulmányát, mely szerint

a kis számú „valós” pártember és az elhanyagolhatóan kevés tényleges ellenálló mellett a társadalmi folyamatok alakulását alapvetően két másik szerep határozta meg: a lakosság többségére jellemző fogyasztásorientált, apolitikus, kvázi-passzív magatartás, illetve a szürke zónában mozgó szereplők aktivitása (60).

A szürke zónába e szerint az elemzés szerint azok a szellemi foglalkozásúak tartoztak, akik ugyan elfogadták az állami intézmények által kínált állásokat, ösztöndíjakat, juttatásokat, tanulmányutakat, szakmai előmenetelt, de aktívan nem kooperáltak a rendszerrel, és nem is politizáltak, ehelyett a saját szakmai karrierjük építésére koncentráltak. Perczel rámutat arra, hogy ez a képzőművészeti szféra szinte minden szegmensében felfedezhető. A szürke zónában való boldogulás jellemző stratégiájává a formális hivatali utak helyett a személyes kapcsolati rendszer kiépítése és használata vált. A privát és a köz fogalmának összecsúsztására eklatáns példa Aczél György informális hatalomgyakorlási technikája, melyben a hierarchikus viszonyt elfedve a magánszféra kérdései is szakmai-politikai alku tárgyává válhattak (63).

A hivatalos zóna ellentétes pólusán a hatvanas években magánterekbe visszatorzult, személyes kapcsolati hálózati logikával szerveződő társaságok alakultak, ezek jelentették a „második nyilvánosságot”. Az ezekben a körökben részt vevőknek is lehetett több-kevesebb kapcsolatuk a szürke zónával. A hivatalos kultúra ellentétjeként létező kultúra jellemzője, hogy a politikai vagy kulturális túlerő, a szélesebb nyilvánosság elől elrejtőzik, így jellemzően zárt, elkülönült közösségek jöttek létre. A magánterek – szalonok, lakásszínházak, szabadegyetemi összejövetelek – az underground hálózat részeként értelmezhetők (Havasréti 29; Perczel 66–68).

A nyolcvanas években megváltozott kultúrpolitikai közegben azonban egy új stratégia vált lehetővé, amit a demokratikus ellenzék a *Beszélő*³⁷ megjelenítésével demonstrált. Ebben az új kommunikációs stratégiában a szereplők elutasították az informális hatalmi játszmákban való részvételt, és szándékosan a formális szabályoknak megfelelően kommunikáltak a hatalommal. A kulturális életben megjelenő „alternativitás” így nem az ellenállást, hanem a választhatóságot, a párhuzamosságot jelentette (Havasréti 29).

A Kreatív Mozgás Stúdió létrejötte és működése is ez utóbbi technikát követte, illetve időben is a nyolcvanas évek jelensége. Vezetői a nyilvánosan működő táncstúdió létrehozása során az informális szakmai jóváhagyást, támogatást mellőzve csak az üzemszerű működéshez kötelező adminisztratív engedélyeket szerezték be.

(A)politikus-e az alternatív kultúra?

A 20. század második felének magyarországi kultúrpolitikája kapcsán leginkább Aczél György meghatározó szerepe és az általa bevezetett három T elve – tiltás, tűrés, támogatás – maradt meg a kollektív emlékezetben. A nyolcvanas években feléledő kortárcsáng-közeg ebben a felosztásban egyértelműen a túrt szférában tudott létrejönni.

Az is közsímert, hogy a három kategória egyáltalán nem volt élesen elválasztható egymástól, a „húzd meg, ereszd meg” elve, mely maximális teret engedett az egyedi döntéseknek, átszötte a kulturális életet. A differenciálás hátterében az a kultúrpolitikai alapvetés állt, hogy a párt igényt tart a kulturális élet irányítására. A kultúrának pedig – beleértve a művészeteket is – népművelési és ideológiai célokat kellett szolgálnia. Az 1966-os párthatározat így fogalmazta meg a központi politikai irányelvekhez fűződő háromféle viszonyt:

Támogatásban részesítjük a nagy tömegekhez szóló szocialista és egyéb humanista alkotásokat, helyt adunk a politikailag, eszmeileg nem ellenséges törekvéseknek, vi-

37 | 1981 októberétől negyedévenként megjelenő, a demokratikus ellenzék által kiadott politikai-kulturális szamizdat folyóirat. Az előállítás konspiratív technikákkal történt, a szerkesztők neve azonban nyilvános volt. A rendszerváltás után legálisan működött tovább, eleinte hetilapként, később havi, kéthavi rendszerességgel jelent meg 2012-ig.

szont kirekesztjük kulturális életünkől a politikailag ellenséges, antihumanista vagy a közérkölcst sértő megnyilvánulásokat. (Romsics, *Magyarország* 497)

A három T rendszere tehát nem esztétikai, hanem politikai alapon szerveződött. A politikától való távolságtartás kérdése kapcsán a rendszer működését elemző írásukban a Lukács-iskola filozófusai amellet érveltek, hogy a diktatúrákban mindig kétpólusú a rendszer, s ennek értelmében „minden kulturális-művészeti törekvés és teljesítmény végső soron politikai jellegű”: vagy apológiát vagy ellenzékiséget fejez ki (Fehér et al. 298). Ebből a nézőpontból a „túrt” kategória mint politikailag „semleges” réteg inkább az ellenzéki oldalhoz tartozott.

A korszak másik értelmezése szerint a hallgatólagos „kádári alku” részeként létrejött általános apolitikusság éppen a rendszer megszilárdulásához járult hozzá. A normatív társadalmi viselkedésben a politikai nézetek magánügyggyé váltak, s kizárólag szervezett, hivatalos keretekben volt engedélyezett (vagy éppen kívánatos) politikai véleményt artikulálni. Így vált az apolitikusság olyan politikai cselekedetté, amely a rezsim elfogadására utalt (Perczel 59). Ez az értelmezés gyakorlatilag egybecseng az ismert „hivatalos” kádári állásfoglalással: „aki nincs ellenünk, az velünk van”:

Ez a megállapítás [...] ha úgy tetszik, agitációs jelszó, amely emberek viszonyára, nem pedig világnézetére vonatkozik. Az ideológiában ez a jelszó használhatatlan. Az ideológiában nem lehet válogatni ellenséges vagy nem élesen ellenséges között. Ellenséges minden elmélet, amely nem marxista-leninista, mert az ideológiákat nem lehet összekeverni, összebékíteni. Még egyszer ismétlem: az, hogy ki van velünk és ellenünk, nem az ideológiára vonatkozik, hanem az emberi viszonyokra.³⁸

Erre az ellentmondásra adott reakcióként értelmezhetjük a kettős beszédként emlegetett sajátos kommunikációs technikát, mely a kelet-európai társadalmak minden szintjén megjelent és kommunikációs normává vált. Az orwelli „újbeszél” (*newspeak*) és a „duplagondol” (*doublethink*) fogalmakat megidéző kettős beszéd technikája a művészeti és különösen a színházi életben a hatvanas évekre meglehetősen elterjedt. Az Universitas Együttes bölcsőjéből kiinduló alternatív színházi kezdeményezések éppen ennek a színpadi kánont is formáló gyakorlatnak az ellenében jöttek létre, és különböző módokon kísérleteztek a „kimondás és megjelenítés színházi nyelvének” megformálásával (Jákfalvi 189).

A nyolcvanas években megjelenő új kommunikációs technikát tehát olyan politikai állásfoglalásként is értékelhetjük, amely egyértelműen felrúgta ezt a hallga-

38 | Kádár idézett beszéde a Magyar Szocialista Munkáspárt 1962. november 20–24. között zajló VIII. kongresszusának zárónapján hangzott el. Kádár további értelmezésként még hozzátette: „Azok, akik munkával keresik a kenyerüket [...], a valóságban a párttal tartanak. Még akkor is, ha ez részükről nem tudatos. Aki pedig dolgozik, az a szocialista társadalmat építi” (Rab).

tólagos társadalmi egyezményt. A kettős beszéd radikális elutasítását a *Beszélő* szerkesztősége például nyílt politikai állásfoglalással, a sajtórendészeti szabályok felülírásával valósította meg. Bár szamizdat kiadványok korábban is megjelentek, az 1981-ben induló *Beszélő* újdonsága az volt, hogy – noha az előállítás konspiratív módon történt – a szerkesztők neve, címe, telefonszáma is szerepelt a folyóirat impresszumában. Paradox módon éppen ez a felvállalt nyilvánosság adott politikai védelmet a munkában részt vevőknek, ha nem is a folyamatos zaklatásoktól, de a bebörtönzéstől.³⁹ Álláspontjuk szerint a korlátozó sajtórendészeti szabályok nem voltak összeegyeztethetőek a véleménynyilvánítás szabadságát deklaráló helsinki egyezménnyel.

A Kreatív Mozgás Stúdió is azt a stratégiát választotta, hogy nyilvánosan – és jogilag, gazdaságilag egyaránt szabályosan⁴⁰ – igyekezett működni, ám ez nem politikai, hanem gazdasági szükségszerűség volt, hiszen így tudta a tevékenységét kommunikálni. Programjait szórólapokon hirdette, melyeken a tanárok neve, a helyszín, az időpontok, az árak, a telefonszám is nyilvános információ volt. A Stúdió – mint kulturális helyszín – működtetéséhez minden szükséges hatósági engedélyt beszereztek, a külföldi vendégtanárok utaztatása és szerződtetése során is együttműködtek a hivatalos szervekkel. Azonban az is hozzátartozott a KMS sajátos arculatához, hogy amennyiben valamire nem kaptak engedélyt (például a büfé üzemeltetésére), az nem tántorította el őket a megvalósítástól.

Cenzúra és öncenzúra

A kultúra politikai irányításának igénye szükségszerűen felveti azt a kérdést, hogy a hatalom hogyan oldja meg az ellenőrzést és szankcionálást. Kalmár Melinda mutatja be azt a folyamatot, amelynek során 1958-ra létrejön a „kulturális élet alkotmánya”, és kialakul a párt és az állam közti feladatmegosztás (134–186). Eszerint a párt szerepe annyi, hogy állást foglal az ideológiai kérdésekben, és meghatározza a kulturális fejlődés főbb irányvonalát. Ezek gyakorlati megvalósításáról a különböző – e célból létrehozott, illetve átalakított – állami szervezeteknek kell gondoskodniuk. Hogy a visszacsatolás meglegyen, a megvalósítás ellenőrzése szintén a párt feladata. A legfőbb kérdés azonban, hogy a cenzurális hatalom gyakorlását milyen szervre bízzák, megoldatlan maradt, ugyanis a társadalmi béke érdekében a párt és az állam érdeke is az volt, hogy elkerülje a nyílt konfrontációt, a „közvetlen operatív beavatkozást” (147). Ehelyett olyan „közvetett” eszközök alkalmazását szorgalmazták, mint az anyagi és technikai eszközök irányított elosztása, és csak végszükség esetén alkalmazták az adminisztratív, rendeleti intézkedéseket. Magyarországon nem volt olyan intézmény, amelyiknek hivatalosan a cenzúrázás lett volna a feladata. Ezt a szerepet a különböző szereplők – például

39 | Ebben a korszakban vált elterjedtté az ún. „szoros követés” módszere (Kószeg).

40 | Társasági szerződés alapján működtek, és hivatásos könyvelőjük volt.

a minisztérium, művészeti szövetségek – látták el.⁴¹ Az MSZMP 1958. július 25-én kelt művelődéspolitikai irányelvei szerint:

Az állami szervek pedig gondoskodnak az elvek gyakorlati megvalósításáról, a szervezeti feltételek biztosításáról, a rendelkezésre álló eszközök helyes felhasználásáról. De az állami szervek feladata a káros, negatív törekvések megfékezése, az ellenséges kísérletek megghiúsítása is. Ezért a romboló hatású művekkel, selejtes fércmunkákkal szemben szervezeti intézkedéseknek is helyük van. (Kalmár 148)

Kalmár értékelése szerint ennek a párthatározatnak az „alkotmányos” jellegét az adta, hogy az értelmezése a konkrét tennivalók tekintetében elég nagy mozgásteret engedett a mindenkori hatalomgyakorlóknak. 1983-ban a művelődéspolitikai irányelvek megjelenésének 25. évfordulójára szervezett tanácskozáson – melyen a párt és az állam képviselői mellett szakemberek is részt vettek – a jelenlévők többsége osztotta azt a véleményt, hogy ennek a dokumentumnak a megszületése a kádári konszolidáció első nyilvánvaló jele volt (188). A koncepció lényege tulajdonképpen ugyanaz volt, mint a Kádár-korszak hallgatólagos megállapodása, miszerint elsősorban a gazdasági feltételek célszerű kialakításával bírják együttműködésre a kulturális élet szereplőit, azaz kialakuljon „az öncenzúra rendje” (147). Ennek a folyamatnak a sikerességéről Haraszti Miklós 1980-as írása tudósít meggyőző erővel.⁴²

A szakmai ellenőrzés mellett az ideológiai ellenőrzés direkt operatív részét nem a szakmai intézményrendszer, hanem köztudottan a belügyminisztérium végezte. Az „Orfeo-ügy”-ben például a megjelent cikkek nem Malgot István politikai véleményét, hanem a társadalmi normákhoz nem illő együttélési formák propagálását és gyakorlatát kifogásolták, így nem is csak művészeti vagy politikai, hanem „ifjúságvédelmi” ügyként kommunikálták az akciót.⁴³ Ez az érvelés teljesen illeszkedett a három T kádári irányelvéhez.

A magyarországi kortárástánc⁴⁴ kialakulása, a Kreatív Mozgás Stúdió története már egy olyan korszakban, a nyolcvanas években indult el, amikor a kultúrpolitikai környezet teljesen átformálódott az '56 utáni évekhez képest. A kortárástánc-tö-

41 | Az Írószövetség 1986-os közgyűlésén Eörsi István (ironikus módon) követelte a formalizált cenzúra bevezetését (Varga 108).

42 | Haraszti írása 1986-ban szamizdatként jelent meg először; a rendszerváltás után 1991-ben adta ki a Magvető Kiadó.

43 | A kulturális élet fokozott ellenőrzéséről az 1970-es belügyminiszteri parancs rendelkezett, az ifjúságvédelmi törvény 1971-ben jelent meg (Szőnyi 89–110). Az „Orfeo-ügy”-ről lásd az 51. lábjegyzetet.

44 | A fogalom írásmódjával azt kívánom hangsúlyozni, hogy nem időbeli („a kortárs tánc olyan tánc, amit ma élő alkotó készít”), hanem esztétikai fogalomként használom azokra a 20. század utolsó két évtizedében kialakuló és folyamatosan formálódó irányzatokra, melyek alkotói, előadói és képzési gyakorlatát az innovatív, kísérletező attitűd, valamint a hierarchikus működési modellektől való távolodás jellemez, és a különböző tánctechnikai és más testtechnikai hagyományok egyéni keveredése.

rekvések valószínűleg azért is hagyták hidegen az állami szerveket, mert ez utóbbiak elhanyagolható társadalmi hatással számoltak. A hatvanas évek végétől a szocialista edukáció a tömegkommunikációs médiumokra (elsősorban a televízióra) koncentrált szabályozó, ellenőrző energiáit (Hornyik 126). A hetvenes évek mélyrepülése után – Halász Péterék 1976 januárjában hagyták el egyirányú útlevelel az országot⁴⁵ – a nyolcvanas években már nem volt jellemző művészek disszidálásra kényszerítése sem. A KMS megalapításával kapcsolatban Angelus több interjúban is említi, hogy ha nem sikerült volna a Stúdió megnyitása, akkor Amerikában próbál szerencsét (Mátyus; Fuchs, „Valami más” 14; Péter, „Három beszélgetés” 210).

Egyes művek betiltása vagy az alkotók ellehetetlenítése mellett, mintegy megelőző intézkedésként, az információáramlás visszatartása volt a cenzúra tipikus indirekt formája. Erdély Miklós így fogalmazott erről:

A hatalmi apparátusok még idejében észrevették, hogy bizonyos információk olyan mélyen rendítik meg a kötelező evidenciákat, amik a képzelet működését veszélyesen felerősíthetik és kiszámíthatatlan társadalmi mozgásokra vezethetnek. Ezért információzárlatot vezettek be. (Jákfalvi 197)

Ennek következtében komoly információéhség alakult ki, és a tettere kész művészek jelentős kreatív energiákat mozgattak meg ennek ellensúlyozására. A táncművészeti életben gyakorlatilag ez az információéhség hívta életre az *Új Tánc Klub* kezdeményezést, mely nyitott szakmai fórumként definiálta magát, szemben a hivatalos szervek szigorúan zártkörű szakmai életével. A táncszakmai élet szervezésével és ellenőrzésével megbízott Magyar Táncművészek Szövetsége ugyanis zárt szakmai vetítések tartott, valamint kizárólag a tagok számára terjesztette – a nemzetközi folyamatokról is beszámoló – kiadványait (*Tánctudományi Tanulmányok, Táncművészeti Értesítő, Külföldi Szemle*). Ezért számított jelentős fordulatnak, hogy az 1956 után húsz évvel újrainduló önálló szaklap, a *Táncművészet* ezúttal nem a Szövetség kiadványaként jelent meg. Így válhatott Maác László főszerkesztésével egy viszonylag széles körűen tájékozódó, a nemzetközi folyamatokról és alkalmanként még a hazai „amatőr” kezdeményezésekről is hírt adó fórummá.

Az állami intézményrendszer: hivatásosok és amatőrök

Az állam tehát megkapta feladatul egy olyan igazgatási és finanszírozási intézményrendszer működtetését, amely által ellenőrizhetővé és irányíthatóvá vált a kulturális élet szereplőinek tevékenysége. A rendszernek négy funkciót kellett ellátnia: irányelvek alkotása (ez a Művelődésügyi Minisztérium feladata volt), a szakmai közélet szervezése és irányítása (a különböző művészeti szövetségek kere-

45 | A Kassák Ház Stúdió történetéről lásd Koós Anna munkáját.

tében), finanszírozás és cenzúra. A képzőművészeti életben a cenzori feladatokat önálló szervezet, a Magyar Képző- és Iparművészeti Lektorátus végezte. A finanszírozás biztosítására jött létre a Magyar Népköztársaság Művészeti Alapja, melynek automatikusan tagja lett minden Képző- vagy Iparművészeti Főiskolát végzett művész, de zsűrizéssel mások is kérhették felvételüket. Csak azok minősültek hivatalosan művészeknek, akik az Alap tagjai voltak. Számukra az Alap különböző „szolgáltatásokkal” biztosította a jövedelemszerzést. Ilyen volt az állami műkereskedelemben való bekapcsolódási lehetőség, valamint az állami megrendelések gyakorlata (Perczel 61).

A táncélet nem volt intézményesen ennyire differenciált, de az alapelvek és funkciók ugyanezek voltak. A hivatásos művészek – akik kizárólag az Állami Balett Intézetből kerülhettek ki – számára az állam foglalkoztatást biztosított a balett- és néptáncgyűttesek működtetésével.⁴⁶ Ezek az együttesek előadásaikkal egyrészt a „dolgozó nép” művelésében vettek részt, másrészt ellátták az állami reprezentációs feladatokat is. A Táncművészek Szövetsége kvázi társadalmi szervezetként irányította és szervezte a meglehetősen belterjes szakmai közéletet, a tagok például szakmai viták („ankétok”) során kölcsönösen értékelték egymás (hivatásos együttesekben végzett) munkáját. A Szövetség tagsági politikája is fenntartotta a „hivatásos” művészi státusz kizárólagosságát. A kultúrpolitikai lazulást jelzi, hogy a balett és a néptánc tagozat mellett 1986-ban megalakult a modern tagozat, mely 1987. február 4-én tartotta alapító ülését.⁴⁷ A modern tagozatba a „rehabilitált” mozdulatművészek, az új tánc képviselői, a szórakoztatóiparban dolgozók, a magukat hirtelen kortársnak valló hivatásosok és a „modern” táncokat tanító pedagógusok egyaránt beléptek. Nem csoda, hogy ebből a különböző érdeklődésű körből a rendszerváltás után a szakmai profilok mentén több szakmai szervezet alakult.⁴⁸

A nem hivatásos művészeti csoportok működésének a Népművelési Intézet igyekezett keretet adni, illetve segítette azok működését. Ez a közeg is nagyon

46 | A Honvéd (korábban Néphadsereg) Művészegyüttes (ma Magyar Nemzeti Táncgyűttes) 1949-ben, a Magyar Állami Népi Együttes 1951-ben alakult, a Budapest Táncgyűttes 1958 és 2007 között működött hivatásos együttesként, míg professzionális néptáncművész-képzés csak 1971-ben indult el az ÁBI-ben. A balettművészek közül az, aki nem került be az Operaházba, a fővárosi és vidéki színházak tánckarába szerződhetett. Pécsre 1960-ban egy teljes végzős évfolyam szerződött, így alakult meg Eck Imre vezetésével a Pécsi Balett, 1979-ben a Győri Balett is hasonlóan alakult meg Markó Iván vezetésével.

47 | A Szövetség 1986. december 8-i, IX. közgyűlésén az alapszabály három lényegi pontban is módosult, csökkentve az elnökség és növelve a tagság befolyását: 1. az elnököt és a titkárt nem az elnökség, hanem a tagság választja meg; 2. a tagozati titkárokat nem az elnökség, hanem a tagozatok tagsága választja meg; 3. a tagozatokat nem az elnökség, hanem a tagok alakítják ki (Jegyzőkönyv 1986). A jegyzőkönyvből az is kiderül, hogy a modern tagozat megalakulását Angelus Iván kezdeményezte. Erről a következő fejezetben írok bővebben.

48 | Az új tánc képviselői a Kortárs Táncszínházi Egyesületet hozták létre, az amatőrök oktatásával foglalkozók a Táncpedagógusok Országos Szövetségét, a háború előtti modern irányzatok követőinek összefogására pedig újjalakult a Magyar Mozdulatkultúra Egyesület.

heterogén volt, hiszen amatőrnek számítottak a „műkedvelők”, akik szabadidős tevékenységként jártak valamilyen szakkörbe, művészeti csoportba, és ide tartoztak azok is, akik ugyan hivatásszerűen foglalkoztak művészettel, de a hivatalos állami intézményrendszerből kiszorultak, vagy nem is akartak vagy tudtak annak keretein belül működni, azaz a második nyilvánosságban⁴⁹ vagy az alternatív szférában voltak jelen. A népművelés presztízse egyébként az akadémiai rendszerben is alacsony volt. Az 1973-as Lukács-tanítványok elleni párthatározat után az ELTE-n a népművelés szakra „száműzték” azokat a tanárokat, akiket nem tiltottak el, de el akartak tüntetni szem elől, így aztán a hetvenes években a népművelés szakon inspiráló szellemi közeg jött létre Maróti Andor tanszékvezető körül.⁵⁰

A viszonylagos ellenőrizetlenségből fakadó viszonylagos szabadság elég tág teret engedett a Népművelési Intézet éppen funkcióban lévő alkalmazottainak. A népművelés körébe tartozott gyakorlatilag minden olyan oktatási, művelődési tevékenység, amely nem a kötelező iskoláztatás keretében és nem a hivatásos művészeti életben valósult meg. A Népművelési Intézet feladata ennek megfelelően sokrétű volt: ismeretterjesztés, könyvkiadás, tehetséggondozás, pedagógusok (tovább)képzése, valamint a területen végzett kutatás. Az Intézet műkedvelő művészeti és tudományos szakköröket, klubokat, alkotótáborokat, művésztelepeket, galériákat működtetett országszerte (Barkóczi 97), továbbá koordinálta és támogatta a szakszervezetekben vagy művelődési házakban folyó ilyen jellegű tevékenységeket is. Népművelés címszóval az Intézet – melyet 1972-től Vitányi Iván igazgatott – égisze alatt támogatást kaphattak a hivatalos irányvonaltól eltérő, korszerű művészeti és pedagógiai szemléletű tevékenységek is.

A vizuális művészeti osztály szervezésében például Bak Imre országszerte tartott tanfolyamokat rajztanárok, amatőr művészek, népművelők számára, és itt jelentek meg fontos pedagógiai-módszertani munkák is (Barkóczi 106). Forgács Péter az Intézet munkatársaként tartott vizualitás tematikájú gyerekfoglalkozásokat. Erdély Miklós és Maurer Dóra is népművelői felkérésre kezdtek el kreatívfejlesztő szakköröket tartani (Barkóczi 97–99). Az amatőr színházi csoportok munkája szintén a Népművelési Intézet hatókörébe tartozott. Próbahellyel, játszóhellyel, fesztivál- és versenyszervezéssel, továbbképzésekkel, esetenként anyagilag is támogatták ezeket az „önképző” csoportokat, az ideológiai ellenőrzésben azonban nem voltak erősek. A Szegedi Egyetemi Színpad (Paál István rendező vezetésével), az Orfeo Stúdió (Fodor Tamás rendező vezetésével) és a Kassák Ház Stúdió (Halász Péter rendező vezetésével) a hetvenes években párhuzamosan jelent meg olyan előadásokkal, amelyek színpadi nyelvezete eltávolodott a kettős

49 | A korábban említett „második nyilvánosság” fogalmkörével jellemezhető a mozdulatművészeti hagyományt művészi torna néven magánlakásokban tanító generáció tevékenysége.

50 | Fuchs Livia – aki 1972–1977 között járt az ELTE népművelési szakára – szóbeli visszaemlékezése szerint itt tanított többek között Király Jenő és Bíró Yvette filmesztéta, Almási Miklós esztéta, Heszta Sándor, Józsa Péter, Andorka Rudolf, Hankiss Elemér szociológusok, Pléh Csaba pszichológus, Németh Lajos művészettörténész.

beszéd normatív paradigmájától. A Népművelési Intézetben érzékelték ezt a szokásostól eltérő beszédmódot, de az ottani munkatársak is csak a *Magyar Ifjúság* cikkéből értesültek az „Orfeo-ügy”⁵¹ kirobbanásáról (Jákfalvi 194–195).

A néptáncművészetben szintén az amatőr csoportokban indult meg az új kifejezési formákat kereső kísérleti munka, melyet a szolnoki (1964-től) és zalaegerszegi (1965-től) fesztiválokon mutathattak be a csoportok. Ebből a körből nőtte ki magát az a „magyar iskola”-ként ismert koreográfusgeneráció, amelynek képviselői a néptánc formakincséből építettek sajátos tánc/színházi nyelvet (Fuchs, „A neoavantgard tánc”). De komoly pedagógiai-módszertani munka is folyt, melynek keretében Osskó Magda, Györgyfalvai Katalin, Foltin Jolán, majd Neuwirth Annamária módszertani kiadványsorozattal segítették a néptáncpedagógusok munkáját (Neuwirth, Foltin és Tarján).

Mindehhez az *új tánc* a nyolcvanas években kialakuló törekvéseinek, mondhatni, semmi közük sem volt, ahogyan a század első felében virágzó mozdulatművészeti törekvések sem inspirálták közvetlenül a KMS alapítóit. A pantomimes, illetve színészi háttérrel rendelkező alapítók eleinte az általuk már ismert, intézményrendszeri útvonalakon közlekedtek, de hosszabb távon egyik helyszínnel, intézménnyel sem működtek együtt. A KMS (és előtörténete) viszonyát a fennálló intézményrendszerhez nem a beépülés szándéka jellemezte, hanem az, hogy az éppen aktuális szakmai érdeklődés kielégítése érdekében milyen megoldási lehetőségeket láttak az adott intézményi viszonyok között. Az Őrmezei Közösségi Épület, a Jókai Művelődési Ház és a Lágymányosi Közösségi Ház mint oktatási, művészeti, ismeretterjesztési tevékenységeket befogadó helyszínek közül csak a Lágymányosival alakult ki hosszabb távú együttműködés: itt mutatta be, illetve játszotta Angelus Iván több táncelőadását is.⁵² Az *Új Tánc Klub* tevékenységei is csak alkalmanként kapcsolódtak a Népművelési Intézethez, mely néha anyagi vagy intézményi támogatást is nyújtott egy-egy eseményhez. A *Tükrök* című bemutatót megelőző kutatómunkát jelentős anyagi támogatással segítette,⁵³ az 1980-as drezdai tanulmányút támogatásával pedig hozzájárult ahhoz, hogy a kísérleti munkához szakmai inspirációra tegyenek szert. Szintén a kortárstánc-

51 | 1972 tavaszán politikai, ideológiai, erkölcsi, ifjúságvédelmi indokkal indult rendőrségi eljárás az Orfeo Stúdió működése kapcsán. Vádemelésig nem jutott az ügy, azonban ősszel a *Magyar Ifjúság* hasábjain folytatódott a vádaskodás, ekkor már a társadalmi normák megszegését hangsúlyozva (Nánay, „Az Orfeo-ügy”).

52 | Az 1986–1987-es időszakban: *Kelet varieté* sorozat, *Boldog vagyok, Korom helyébe* (Xantus), *Rozmár-bál*. Leszták Tibor (1955–2008), aki népművelőként dolgozott a Lágymányosi Közösségi Házban a nyolcvanas években, a rendszerváltás után MU Színház néven kortárs előadó-művészeti befogadó színházzá formálta a helyet, mely ma is így működik, és a Budapest Tánciskola, majd Budapest Kortárstánc Főiskola nyilvános előadásainak, műhelyheteinek egyik helyszíne.

53 | A Népművelési Intézet (jelesül Héra Éva) 1981-ben 80 000 forintot adott tükróvásárlásra a csoportnak. Ezek a tükrök, amelyekkel a Cirmos utcai helyszínen próbáltak, lettek a díszletei a *Tükrök* című előadásnak, majd a KMS Csanády utcai tánctermébe kerültek, ma pedig a BKTf székhelyén, a Perc utcai Goli Tánchelyen szintén egy táncteremben van az állandó helyük (Péter, „Három beszélgetés” 150).

szcénához kapcsolódik az is, hogy a Népművelési Intézetnek még a hetvenes években volt egy tánckritikusképző kurzusa – a *Táncművészet* folyóirat indulásához kapcsolódva –, melyet Körtvélyes Géza (a Magyar Táncművészek Szövetségének főtitkára) és Maác László (a Művelődésügyi, később Kulturális Minisztérium táncelőadója, majd az 1976-ban újrainduló *Táncművészet* főszerkesztője) vezetett. A nyolcvanas években az Intézet mozgásszínházi rendezői tanfolyamot is szervezett Kárpáthy Zoltán pantomimművész vezetésével, melyre például 1984–1985-ben Goda Gábor, a Corpus Pantomim együttes tagja, az Artus Tánc- és Ugroszínház alapítója is járt.

Az „amatőr” mozgalom gazdagsága és innovatív szakmai igényessége mutatja, hogy ez a fogalom – amennyiben a nyolcvanas évek alternatív művészeti szférájára vonatkozik – kizárólag a hivatalos intézményrendszeri struktúra hatalmi nézőpontjából értelmezhető. A rendszerváltás után a színházi és táncművészeti területen ezek a csoportok először az alternatív, majd a kétezres évektől a független fogalommal definiálták magukat, s ezekben az (ön)értelmezésekben jogi, finanszírozási, esztétikai és szakmai integrációs megfontolások keverednek.⁵⁴

Az alternatív kultúra hálózata – nyilvános és magánterek

Hogy egy esemény az alternatív nyilvánosság közegében megjelenhet-e, vagy a második nyilvánosság magántereibe szorul vissza, azt az állam még a nyolcvanas években is erősen szabályozta. A helsinki egyezmény aláírásának tízéves évfordulójára a Duna Intercontinental 200 fős termébe szervezett nemzetközi Alternatív Kulturális Fórumot az utolsó pillanatban tiltották be, ezért végül magánlakásokban tartották meg (Mink 36–67). A hivatalos helsinki-találkozó időpontjára időzített fórum témája paradox módon éppen az volt, hogy a kelet-európai államok mennyire biztosítják a kultúra és művészetek szabadságát.

Az egész Kádár-korszakra jellemző volt a magán- és a nyilvános terek közti éles határ elmosódása, az atipikus térhasználati módok kialakulása: a magánterek közösségi funkcióval töltődtek fel. Ezt a működési módot nemcsak a politikai (Rajk-féle szamizdat-butik), hanem az alternatív művészeti területen is meg lehetett tapasztalni. A hetvenes években Halász Péter és Koós Anna lakásszínháza,⁵⁵ az Orfeo színész- és bábcsoport által épített pilisborosjenői házak⁵⁶ olyan magánterek voltak, amelyek nyilvános közösségi térként is funkcionáltak.

Angelus Iván számára nem csak művészi és közösségi értelemben bizonyult meghatározó tapasztalatnak részvétele az Orfeo Stúdió pilisborosjenői házépíté-

54 | Lásd az Alternatív, majd Független Színházak Szövetségének (ma Független Előadó-művészeti Szövetség) névváltozását.

55 | 1969-től játszottak a Kassák Lajos Művelődési Házban, de 1972 januárjában felfüggesztették az együttes játékjogát, ezután kezdtek magánterekben játszani (Koós 76).

56 | Az Orfeo Csoport 1972 nyarán kezdett el házat építeni Pilisborosjenőn, elsősorban azért, hogy legyen állandó próbahelyük, másrészt a tagoknak nem volt saját lakásuk (Sándor L. 276–282, 290).

sében. Egyrészt az itt szerzett kivitelezési tapasztalatra alapozva tudott belevágni a KMS felújítási munkálataiba. Másrészt a közösségi élet itt tapasztalt megszervezése, a közösségen belüli kommunikáció technikai is modellértékűnek bizonyultak. A pilisborosjenői ház takarítási rendjének szépen kidolgozott (és megőrzött) táblázatos formája visszaköszön a KMS nyilvántartási füzetek vizualitásában.

Nem kétséges, hogy a Kreatív Mozgás Stúdió nyilvános intézményként működött. A nyolcvanas évek alternatív színterén volt pár olyan kultikus intézmény, amelyek szintén nyilvánosan működtek: a Fészek Klub, a Fiatal Művészek Klubja, a Szkéné, a Petőfi Csarnok, a Lágymányosi Közösségi Ház, hogy csak a KMS-hez szakmailag kapcsolódókat említsem. Ezekhez képest a KMS sajátossága az volt, hogy intézményes háttere nem köz- (állami, egyetemi, minisztériumi, szakszervezeti, fővárosi), hanem magántulajdonú volt. Ebből adódóan a finanszírozás, a programszervezés terén a döntéshozatalt gyorsaság, nagyfokú rugalmasság, esetenként spontaneitás jellemezte. Angelus szerint ezek a tulajdonságok – tehát a nyilvános és a magánszféra előnyeinek keveredése – adták a hely vonzerejét.⁵⁷

Például amikor külföldi tanárok és diákok voltak itt, mondtam, jöjjenek be szilveszterezni. Volt harminc ember, és lettünk kétszázan a végén. A következő évben rábeszéltek, hogy végül is nem volt semmi balhé, egy kis pezsgőt kilocsoltak a leterített műanyag padlóra, hát föl lehet mosni, csináljuk még egyszer. Megint az volt, hogy ott voltak kétszázan. És ha külföldre mentem, és valaki ott volt, akkor azt mondta, nagyon jó volt. Van egy ilyen jó hely jellege, amit én nagyon tudatosan akartam. (Mátyus 217)

A Kreatív Mozgás Stúdió szellemi közege egyértelműen fővárosi, értelmiségi fiatalokból állt, csomópontjai a Mérei Ferenc konyhájába járó művészek, az Európa Kiadó zenekar, valamint a Balázs Béla Stúdió neoavantgárd alkotói köre.⁵⁸

Angelus korábbi művészeti, ideológiai tájékozódását jelzi a Malgot István által alapított Orfeo együttesel, majd az abból létrejött, Fodor Tamás vezette Stúdió „K” színházzal folytatott művészi együttműködése.⁵⁹ A KMS programjaiban különböző formációkban megjelennek a korábban az Orfeóban szintén játszó zenészek is.⁶⁰

A KMS által befogadott programokat külön fejezetben mutatom be, ezért itt csak az ebben a tanulmányban nem tárgyalt produkciós együttműködéseket em-

57 | A nyilvános és a magánszféra egybecsúszását jelzi az is, hogy Angelus Iván több éven át a KMS galériáján lakott, ami anyagi megfontolásból része volt a pénzügyi tervnek, így ugyanis nem kellett albérletet fenntartania.

58 | Mérei Zsuzsa szóbeli közlése, 2019. április 5.

59 | Angelus 1969–1970 körül, az 1968-as „maoista per” után csatlakozott az Orfeo Csoporthoz. Eleinte olvasó- és beszélgetőkört vezetett, majd a pantomimcsoport egyik alapítója volt. 1971-ben a pantomimesek csatlakoztak a Fodor Tamás által megalapított színházi csoporthoz (Sándor L. 191–195).

60 | Például Kamondy Ágnes, Szőke Szabolcs.

lítem meg, melyek Angelus Iván rendezői, koreográfusi munkájához kapcsolódnak. Az 1982-es *Tükrök* című előadásban zenészként közreműködtek a 180-as Csoport tagjai,⁶¹ a Stúdió „K” köréhez kapcsolódó emberek⁶² pedig az emlékezetes, labirintusszerű tér kialakításában vettek részt. A helyszín⁶³ az amatőr néptáncmozgalom egyik jelentős együttesének, a Novák Ferenc vezette Bihari Együttesnek a próbahelye volt, valamint itt tartotta népszerű teaházi beszélgetéseit, és itt játszotta több előadását is a Stúdió „K”.⁶⁴ A táncosok a pantomimból (Rókás László, Kálmán Ferenc) és Jeszenszky iskolájából (Kálmán, Angelus, Fincza Erika) jöttek, illetve Fincza már „saját” tanítvány volt a Lágymányosi csoportból. Ebből a körből Szemző Tiborral hosszabb távú együttműködés alakult ki.⁶⁵ Másik János – az Európa Kiadó tagja – is többször visszatérő zenei közreműködője a produkcióknak,⁶⁶ valamint rendszeresen zongorázott a KMS vasárnap esti sorozatában. A produkciós munkában – a teljesség igénye nélkül – Angelus partnereként Kozma György konferanszkiént,⁶⁷ Xantus János rendezőként,⁶⁸ Hortobágyi László zenészként és hangtechnikusként,⁶⁹ Magyar Péter zenészként,⁷⁰ Bp. Szabó György a plakátok tervezőgrafikusaként⁷¹ vett részt. (Az Angelus Ivánnal együttműködő művészek teljes listája a függelékben olvasható.)

„ANNAK KITARTÓ NEM TUDÁSA, HOGY MI AZ, HOGY TÁNC” – A KMS SZAKMAI POZÍCIÓJA A TÁNCMŰVÉSZETBEN

A szocialista kultúrpolitika által felkínált viszonyrendszerben – ahogyan az előző fejezetben részletesen bemutattam – a kulturális életben elfoglalt pozíciót első sorban nem esztétikai, hanem intézményi körülmények határozták meg. Éles ha-

61 | Körmeny Ferenc, Melis László, Soós András, Szemző Tibor.

62 | Eördögh Ágnes, Szaller Károly, Csorba István (technika), Pálmai Katalin, Németh Ilona, Pálmai János (tér), Stuíber Zsuzsa (plakát).

63 | A Helyiipari és Városgazdálkodási Dolgozók Szakszervezete (HVDSZ) által működtetett Jókai Művelődési Ház, az Akácfa utca 32. szám alatt.

64 | A teaházat – kulturális, politikai, oktatási talk show-t – éppen 1982. április végén tiltották be („História”).

65 | *Boldog vagyok, Halálos delej* (Angelus és Szemző), *Az utolsó szó*.

66 | *Tánc a medencénél, Quartett, Boldog vagyok, Korom helyébe* (Xantus).

67 | Kozma György író, színész, Szentjóbó Tamás, Erdély Miklós, Bódy Gábor a Balázs Béla Stúdióban készült filmjeiben szerepel. Az Európa Kiadónak is írt dalszöveget. *Kelet varieté, Korom helyébe* (Xantus), *Rozmár-bál*.

68 | Xantus János, az *Eszkimó asszony fázik* (1983) című kultikus film rendezője. *Korom helyébe* (Xantus).

69 | Hortobágyi László az indiai zenét játszó Gáyan Uttejak Mandal együttes alapítója. *Boldog vagyok, Korom helyébe* (Xantus), *Az utolsó szó*.

70 | Magyar Péter az Európa Kiadó dobosa. *Quartett, Korom helyébe* (Xantus).

71 | Bp. Szabó György képzőművész, zenész, a nyolcvanas években számos alternatív együttesnek készített plakátokat. A KMS számára tervezett plakátjai: *Kelet varieté, Rozmár-bál, Új Tánc Szemle, Az utolsó szó*.

tárvonal húzódott a „hivatásosok” és az „amatőrök” között, s a határvonalon való átkelést az állam által erre rendelt szervek (Minisztérium, Táncművészek Szövetsége) ellenőrizték, de leginkább akadályozták. Az amatőröket pedig úgy igyekezett ellenőrzése alatt tartani a kultúrpolitika, hogy valamennyi támogatást juttatott nekik a közművelődési intézményrendszeren keresztül, a művészeti életbe való „bebocsátásuktól” azonban határozottan elzárkózott.

A szovjet mintára felépített táncművészeti politika ugyan támogatta a balettet és a néptáncot, sőt, csak ezeket a táncművészeti területeket támogatta, ugyanakkor ez a támogatás ezen a két területen is csak egy szűk mezsgyén belül volt érvényes. A modern formanyelvet és témákat képviselő balettegyüttesek csak vidéken – Pécsen Eck Imre, Győrött Markó Iván vezetésével, és közel húsz év különbséggel – alakulhattak meg. Az operaházi repertoár eleinte szigorúan követte a szovjet mintát: a romantikus és klasszikus repertoár mellett népies vagy irodalmi témájú dramballettek kerülhettek színre, modern egyfelvonásosok alig szerepeltek a műsortervben. A hetvenes években történik valamelyest korszerűsödés, amikor egyrészt megjelennek a repertoárban olyan koreográfusok darabjai, mint Béjart vagy Balanchine, melyek túlmutatnak mind a Vaganova-féle technikán, mind a kanonizált repertoáron (Fuchs, „A szabad táncról” 74). Másrészt ugyanebben az időszakban cserélődik le a Harangozó Gyula nevével fémjelzett nemzeti repertoár Seregi László dramaturgiaiailag frissebb szemléletű darabjaira (Fuchs, *Száz év tánc* 280–282).

A néptánc reprezentatív állami, minisztériumi, szakszervezeti együtteseinek feladata az volt, hogy Igor Mojszejev esztétikai koncepcióját kövessék: a klasszikus balett koreográfiai megoldásait adaptálják stilizált színpadi néptáncok alkalmazásával. Az ún. magyar iskola képviselői éppen ettől a sematikus színpadi nyelvezettől és idillikus parasztabrázólástól fordultak el. Novák Ferenc táncszínházi darabjai, Szigeti Károly tabudöntőgető avantgárd kompozíciói, Györgyfalvy Katalin asszociatív dramaturgiájú művei mellett Tímár Sándor újfolklorista törekvései mind az amatőr fórumokon jelentek meg. A táncművészeti mozgalom is ennek az eszmeileg az újfolklorizmushoz kapcsolódó körnek a kezdeményezésére indult el 1972-ben, miközben az amatőr és hivatásos világ közötti átjárási kísérletek nem bizonyultak életképesnek. Novák ugyan a Honvéd együttes művészeti vezetője lett, de a Bihari együttesben megvalósított koreográfiai minőséget a hivatásos együttesben nem tudta elérni. Szigeti a 25. Színház rendezőjeként folyamatos támadásnak volt kitéve, mivel nem volt rendezői diplomája, Györgyfalvy pedig a Népszínház Táncegyüttes vezetőjeként rendre az intézményes rendszer falaiba ütközött (Fuchs, „A neoavantgard tánc”).

A Magyar Táncművészek Szövetsége modern tagozatának megalakulása

A század első felének moderntánc-hagyományai láthatatlan fórumokon, különböző „álneveken” (esztétikus testképzés, művészi torna) éltek tovább, jellemzően a második nyilvánosságban, hiszen magánterekben, lakásokban folyt az oktatás.

Berczik Sára, E. Kovács Éva és Mirkovszky Mária vitték tovább ezt a hagyományt, illetve találtak (kényszerűen) új területeket (pl. ritmikus sportgimnasztika), ahol hasznosítani tudták a test anatómiai tulajdonságaira épülő és a táncos egyéni adottságait is figyelembe vevő pedagógiai hagyományt. Az irányzat szimbolikus rehabilitációjára a nyolcvanas években került sor.

A Szövetség 1976-os, VII. közgyűlésén E. Kovács Éva⁷² már felvetette, hogy ezt a hagyományt is ismerjék el a többi táncsal egyenrangúnak, azaz legyen önálló tagozata a szakmai szövetségben. S bár felszólalása rendkívül szókimondó volt, a kor (ön)cenzurális viszonyait jól mutatja, hogy a „mozdulatművészet” kifejezés nem hangzott el. Sőt, még csak nem is a művészeti ág számára kért teret E. Kovács, hanem a „modern esztétikus testnevelés” illetve „művészi torna” területén elért pedagógiai munka eredményeit és lehetőségeit hangsúlyozta:

Azt szeretném kérni a Táncszövetségtől és az illetékes szervektől, hogy a nagyon-nagyon sok év mellőzését – nem tudok jobb szót találni arra, hogy az esztétikus testnevelés az első és hírhedt 1951-es rendelkezés óta kimaradt a rendelet-felsorolásból a balett, társastánc és néptánc mellől, és sok-sok évtized után a mai napig is kimaradt itt a Táncművészeti Szövetség szakágainak felsorolásából, tegyék arra a helyre, ahol az eredményei folytán azt megérdemli. Ugyanis minden támogatás nélkül a mai napig él és minden támogatás nélkül helyet is kap. Hiszen magam is 1945 óta ugyanabban az egy iskolában tanítok. (Jegyzőkönyv 1976, 103–104)⁷³

Bár felszólalását a jegyzőkönyv szerint „Taps!” kísérte, a javaslat nem valósult meg, nem volt még időszerű. Az új tagozat létrehozására – akkor Angelus Iván felvetésére – csak tíz évvel később, a IX. közgyűlésen került sor:

Az 1986. évi módosításban szerepel a tagozatokkal kapcsolatban, hogy a Szövetségnek 3, illetve 4 állandó tagozata van. A 4. a tudományos tagozat. Ezt az előző háromtól – balett, néptánc és társastánc pedagógus tagozat – elkülönítve kell kezelni. Ebből úgy tűnik, hogy ma Magyarországon elsősorban 2 tánctagozat létezik: balett és néptánc. Társastánc nincs, de pedagógusai vannak, és ezenkívül van táncstudomány. Úgy gondolom, hogy a XX. századi tánc történet – amit egészen biztos, hogy mindannyian nálam jobban ismernek – hiányzik ebből az alapszabályból, és így hiányzik a Magyar Táncművészek Szövetségének a programjából is. És akkor most bajban vagyok, hogy mi. Ugyanis nem mondhatom azt, hogy modern tánc, mert a modern táncot 1986-

72 | E. Kovács Éva 1945 előtt Dienes Valéria és Berczik Sára iskoláiba járt, valamint számos külföldi mesternél (Rosalia Chladek, Hanna Berger, Grete Wiesenthal, Harald Kreutzberg, Gret Palucca és Kurt Jooss) képezte magát. 1945-ben nyitott saját iskolát a Mészáros utcában (innen az iskola „Mészi” beceneve), ahol az államosítás után is (balett-munkaközösségi tagként), művészi torna néven tanította a mozdulatművészeti hagyományt. Emellett a mozdulatművészet betiltása után a sport területén működött, mesterredző és nemzetközi bíró volt női torna szakágban.

73 | Ez a felszólás megjelent a *Táncművészet* lap közgyűlésről szóló beszámolójában is (S. A.).

ban kooptálni a Táncművészek Szövetségének programjába megkésett dolog lenne, hiszen 50 éves múltra tekinthet vissza. Ezt ma forradalmi vívmányként, új tagozatként megalakítani talán kicsit késői. [...] azt gondolom, hogy kell lennie egy olyan külön tagozatnak vagy szekciónak ebben a szövetségben, amely a hagyományos ágazatokon kívüli ágazatok tagjaiból áll össze, akik valamilyen oknál fogva itt nem is túlzottan képviseltek ebben a pillanatban. Lényegében és röviden tehát javaslom egy új táncmozgató felállítását. (Jegyzőkönyv 1986, 55–56)

Angelus felvetése egy új tagozat létrehozásáról szólt, s a vita során hamar kiderült, hogy az egybegyűltek amolyan gyűjtőkategóriaként tekintenek rá, ahová mindazok be- vagy átjelentkezhetnek, akik sem a balett, sem a néptánc, sem a társastánc tagozatban nem érzik a helyüket.

Így aztán a mozdulatművészek – a jegyzőkönyv szerint Novák Ferenc levezető elnök mondta ki ezt a szót (58) –, a szórakoztatóiparban dolgozó jazz- és diszkótáncosok, a balettből „átigazoló” „modernek” és az *új tánc* képviselői, akikről Angelus eredetileg beszélt, egyaránt ebben a tagozatban kötöttek ki.⁷⁴ A közgyűlés ekkor könnyen elfogadta ezt a javaslatot, azonban a névadást elhalasztották. Később az alakuló ülést már „modern” tagozatként hívták össze. A közgyűlési vitában természetesen felvetődött az amatőrizmustól való „félelem”: a jegyzőkönyvből az derül ki, hogy három év hivatásos és színvonalas tevékenységet kell igazolnia annak, aki a Szövetség tagja akar lenni.

A Szövetség modern tagozatának megalakulásakor már három éve működött a Kreatív Mozgás Stúdió, és hat éve indult el az *Új Tánc Klub*. Mi volt a KMS viszonya a Szövetséghez? Az alternatív kulturális szférában jellemzően az íratlan szolgálati utak figyelmen kívül hagyása tette lehetővé az új kezdeményezések megvalósulását. Például azt, hogy egy nemzetközi tánckurzust 1984 nyarán (majd innentől évente kétszer) a Magyar Táncművészek Szövetségének együttműködése (jóváhagyása) nélkül is meg lehetett szervezni. Ez a szemlélet szakmai berkekben egyrészt megrökönyödést váltott ki, másrészt viszont teljesen rendszerkonform volt a Kádár által '56 után meghirdetett politikai enyhülés jelszavával: „aki nincs ellenünk, az velünk van”.

Ez a magatartás egyszerűen arra a merőben szokatlan (jog)szabályfelfogásra épült, hogy amit nem tilos, azt szabad. Tehát nemcsak azt lehet megtenni, amit kifejezetten engedélyeznek, de el lehet tekinteni az előzetes (ön)cenzúráról is. Természetesen a KMS alapításakor az összes szükséges és előírt (hatósági építési)

74 | Érdekes adalék, hogy a Táncszövetség pedagógus tagozatának 1986. február 22-én a Fészek Klubban volt egy rendezvénye, ahol Angelus Iván meghívott vendégként Matt Mattoxról vetített videót, valószínűleg a BTA-ban is megtalálható oktatófilmet („Matt Mattox”). A pedagógustagozatban ugyanis olyan tánctanárok is voltak, akik amatőröket tanítottak. Tehát a decemberi közgyűlésen nem volt minden előzmény nélküli Angelus felszólalása, melyet Fuchs Livia, a tudományos tagozat titkára, a közgyűlés választmányi bizottságának tagja is aktívan támogatott (Angelus Iván és Fuchs Livia szóbeli közlése).

engedélyt beszerezték, de nem kértek szakmai jóváhagyást, véleményt hivatalos szakmai körökből a Stúdió megnyitásához, a szakmai program kialakításához. Ezeknek a szervezeteknek egyébként nem is volt ilyen hatósági jogkörük.

A szakmai kapcsolat a modern tagozat megalakulása után sem vált szorosrá, hiszen Angelus úgy tekintett a Szövetségre, mint érdekvédelmi szervezetre (az 1986-os közgyűlésen az ez irányú profilerősítés volt a másik javaslata). Gesztusértékű, hogy 1987. augusztus 1-jén a KMS adott helyet a modern tagozat első nagy létszámú tagozati ülésének. Azonban a Szövetség által 1980 óta szervezett Táncforum rendezvénysorozatba a '86-os működési változások után is csak elvétve kerültek be az új tánc képviselői.⁷⁵

A rendszerváltás után az Angelus és Kálmán által szorgalmazott első iskolaalapítási kísérlet még – Modern Tánciskola néven – a Táncszövetséggel együttműködésben indult el.⁷⁶ A kilencvenes évek elején azonban a Szövetség átmeneti fölbomlásakor hamar aktivizálták magukat a kortárstánc képviselői, és Kortárs Táncszínházi Egyesületként önállósodtak.⁷⁷

A mozdulatművészeti hagyomány képviselői mellett a szórakoztató műfajokban, illetve a szórakoztatóiparban („az éjszakában”) dolgozó, a balett- és jazztechnikát nem hivatalos képzésben elsajátító táncosok is bejelentkeztek az új tagozatba. Mi volt a viszonya a Kreatív Mozgás Stúdióhoz ezekhez az irányzatokhoz? A KMS-ben megvalósított tanítási gyakorlat szellemileg a mozdulatművészet pedagógiai kultúrájával áll rokonságban, mely azon túl, hogy a test anatómiai szemléletére és erőteljes fizikalitásra épül, pedagógiája fókuszába a tanuló egyediségét, a saját mozgás felfedezését, a kísérletezést helyezi. Mindezekon túl bátran használja az alkotói folyamatban az improvizációt, és előadó-művészeti formák tekintetében is nyitott, kísérletező attitűd jellemzi. A mozdulatművészet testtechnikai hagyománya azonban nem jelenik meg a képzésben, csak tánc történeti ismeretként.⁷⁸

A KMS alapítóinak Jeszenszky Endre iskolájához való kapcsolódását – hogy itt a balett mellett a test anatómiai adottságaihoz jobban alkalmazkodó jazztánc-technikát tanulhattak – már felvázoltam. Mivel mind Angelus, mind Kálmán megszerezték a munkavállalásra jogosító táncos működési engedélyt, a szórakoztató

75 | Angelus *Rozmár-bál* című szelőja mindössze kétszer volt másoron a Budai Vigadóban egy Berger Gyulával közös esten, 1987. október 21-én és 1988. február 19-én. Ezen kívül a Berger Gyula Táncgyüttesnek volt egy önálló mősora *Synchro System* címen 1988. november 30-án („Táncforum”).

76 | Az 1990-es őszi tanév indításában Török Jolán, Szabó György, Berger Gyula, Kálmán Ferenc és Angelus Iván működtek együtt, gazdasági háttérét a Táncszövetség adta. 1991-ben Angelus egyedül indította el – ekkor már az Új Előadóművészeti Alapítvány háttérével – a Budapest Tánciskolát (Péter, „Források” 2018, 228–238).

77 | A kortárstánc-alkotók és -társulatok később, az egyesület gyengülésével, az Alternatív (majd Független) Színházi Szövetséghez csatlakoztak, amely ma Független Előadó-művészeti Szövetségként működik.

78 | Az *Új Tánc Klub* sorozatban helyet kapott a Dienes Valériával készült tévéinterjú levetítése (1980. március 27.). Valamint meghívott vendég volt Mirkovszky Mária, aki az orkesztikáról tartott előadást Heltai Erzsébet közreműködésével 1980. április 10-én (Tatai).

műfajok elvileg nyitva álltak előttük. A nyolcvanas években számos lehetőség adódott, hogy egy jól képzett táncos színpadra kerüljön. A hivatalos szférában az Operett mellett (ahol Bogár Richárd már a hetvenes években koreografált musicaleket) felléphettek a Vígszínház és a Madách Színház egyes produkcióiban, zenés tévéműsorokban, valamint az éjszakai műsorokat kínáló szállodák és mulatóhelyek revüiben.⁷⁹ Ebben az évtizedben alakult meg az ország első zenés magántársulata, a Rock Színház, mely Miklós Tibor vezetésével a musical műfajának meghonosítását tűzte zászlajára, s melynek tánckarát Jeszenszky vezette. Szellemileg viszont sem a kötött tréningformák, sem a szórakoztató műfajokra jellemző koreográfiai gyakorlatok nem voltak vonzóak a KMS alapítói számára.⁸⁰

Milyen volt tehát a KMS szakmai arculata? A következő részekben a Kreatív Mozgás Stúdió táncszakmai pozíciójának jellemzését a névválasztásból kiindulva közelítem meg. A „kreatív” és a „mozgás” fogalmak kontextusában azt keresem, hogy miben ragadható meg a KMS pedagógiai és tánctechnikai specifikuma. Írásomnak ez a része – főleg a kreativitásról szóló felvetés – ennél alaposabb és bővebb elemzést is elbírna, ezért itt csak vázolom azokat a főbb tendenciákat, melyek további vizsgálata jelenlegi megítélésem szerint közelebb vihet a megértéshez.

KREATÍV Mozgás Stúdió – pedagógiai műhely

Ahogy a Kreatív Mozgás Kutató és Fejlesztő gazdasági munkaközösség létrejöttével kapcsolatban már írtam, az érintett kortársak emlékei szerint a kutatás és fejlesztés szélesebb körben is használt fogalmaival szemben a kreatív jelző használata meglehetősen ritka volt a nyolcvanas évek közbeszédében.

A kreativitás fogalma azonban jelen volt már a hetvenes évek magyarországi alternatív művészetpedagógiai kezdeményezéseiben, melyek a korábban említett Népművelési Intézet tevékenységéhez köthetőek. Erdély Miklós és Maurer Dóra *Kreativitási Gyakorlatok* című kurzusa tudatosan épített a nemzetközi művészeti diskurzusban már használatos kreativitásfogalomra (Enyedi). Az Erdély és Maurer által tartott, felnőtteknek szóló sorozat inspirációs forrása Mauricio Kagel zeneszerző kreatív kurzusa volt, aki mozgáskísérleteket kapcsolt zenei gyakorlataihoz.⁸¹ A Maurerék által vezetett első kurzus szintén mozgásos kísérletekre épült, gyakorlatilag – táncos szemmel – térszervezési, azaz koreográfiai kurzusként is értelmezhető. A rendkívül részletesen dokumentált anyag egyértelműen megmutatja, hogy a gyakorlatok tétje a képzőművész statikus és magányos pozíciójából való kibillentés volt („Kreativitás – Vizualitás”). Erdély Miklós pedagógiai gyakorlatáról – konkrétan az 1977–1978-as *FAFEJ*-sorozat kreativitásgyakorlatairól –

79 | Táncos műsort is adó éjszakai helyszínek voltak például a Maxim Varieté (Akácfa utca), a Béke Szálló Kupola bárja (Lenin körút), a Moulin Rouge (Nagymező utca), a Thermál Bár (Margitsziget).
80 | Analógiaként arra érdemes emlékezni, hogy az amerikai modern tánc úttörő nemzedéke is a szórakoztató varieték világából kiválva kereste a saját művészeti útjait (Fuchs, „Száz év tánc” 17–31).

Enyedi Ildikó írt 1983-ban részletes elemzést. Ebben az elemzésben említi Enyedi, hogy a '75-ös *Kreativitási Gyakorlatok* című kurzusa a „ma már nemzetközileg is kialakult kreativitás-iskolák eszközrendszerével dolgozott”, a *FAFEJ* viszont már egy saját módszertant valósított meg (26). Erdély pedagógiai gyakorlatának célközönsége hivatásos képzőművészek köréből került ki, és a kurzussorozat az *INDIGO*-korszakban alkotási gyakorlattá nőtte ki magát.

Erdély közvetett művészeti és pedagógiai hatására Angelus is utal:

Annak a művészet által személyiségfejlesztő, a személyiségfejlesztés által művésszé tevő magyarországi pedagógiai kultúrának, amiben én az elmúlt harminc évet töltöttem, az egyik legfontosabb hagyománya az Erdély Miklós kezdeményezte *INDIGO*.
(*Beszélgetés 3*)

Közvetlen képzőművészeti hatásként Angelus a Forgács Péter és Winkler Márta, valamint a KMS-ben Németh Ilona és Pálmai Katalin által vezetett vizuális művészeti foglalkozásokat említi. Ezek mellett a kortárs zenei alkotói módszerekből (melyekhez a 180-as Csoport révén Forgács is kapcsolódott) is „sokat profitált a kreatív gyerektánc” (Angelus, „Tükrök / Stúdió K”).

Az Angelus Iván gyerekoráinak tanítási gyakorlatából kialakult kreatív gyerektánc órátípus, illetve az ahhoz kapcsolódó módszer csak a kilencvenes években kapta meg ezt a nevet. A nyolcvanas évek órarendjeiben gyerekoraként hirdetik, sőt a módszert bemutató, 1998-ban megjelent könyv címe sem ez, hanem *Táncoskönyv*, melyben elvéve megtalálni a kreatív gyerektánc konkrét szóösszetételt öndefinícióként (pl. a 22. oldalon).⁸² Én mégis ennek az órátípusnak a megismerése felől közelíttem meg ezt a fogalmat, hiszen leginkább itt ismerhető meg az a pedagógiai törekvés, amely a Stúdió szakmai munkáját jellemzi.⁸³ A *Táncoskönyv* szellemi forrásként említi Mérei Ferenc és Vekerdy Tamás pszichológusokat, akik a gyermekközpontú pedagógia hazai meghonosítói (7).⁸⁴ A gyermekközpontú pedagógia a gyermek saját igényeihez alakítja programját, és nem egy vágyott ideális embertípus kinevelése a célja, amely szemlélet egyértelműen szemben áll a szocialista nevelés eszméjével. A *Táncoskönyv* azonban hivatkozik egy másik pedagógiai modellre is, mely a művészképzésben gyakori: a mester-tanítvány viszonyra (158). Ebben a viszonyban a mester megítéli a tanítvány teljesítményét egy bizonyos – közösen vállalt – cél elérése érdekében, amely logika viszont idegen a gyer-

81 | *Mozgástervezési és Kivitelezési Akciók* (1975), *Kreativitási Gyakorlatok* (1976). Ezek folytatásaként jöttek létre a szélesebb körben ismert, Erdély által vezetett *Fantáziafejlesztő Gyakorlatok* (*FAFEJ* 1977–1978) és *Interdiszciplináris Gondolkodás* (*INDIGO* 1978–1986) című kurzusok (Barkóczy 99).

82 | A könyvben idézett 1989-es szöveg is „gyerektánc foglalkozás”-ként hivatkozik a gyakorlatra (168). Az alapfokú művészetoktatási tanterv írásakor viszont már „kreatív gyerektánc” az óra neve (173).

83 | Lásd egy teljes (60 perces) kreatívgyerektánc-óra felvételét („1985 10 24”).

84 | Forgács Péter Mérei Ferenc tanítványának vallja magát, portréfilmet is készített a mesterről *Epizódok M. F. tanár úr életéből* címmel.

mekközpontú pedagógiától. Angelus pedagógiai hitvallása mégis mintha ezt a kétféle viszonyrendszert igyekezne egyforma hangsúllyal alkalmazni. Ennek a kettősségnek történeti okait abban látom, hogy a KMS céljai között a kezdetektől fogva jelen van a professzionális táncosok képzése, egy társulat létrehozásának, jövőbeli előadók kinevelésének a szándéka.

Amennyiben táncpedagógiai (történeti) előképet szeretnénk keresni a kreatív gyerektánchoz, egyértelműen kínálkozik a múlt század eleji modern tánc előfutára, Isadora Duncan pedagógiai munkássága, aki mozdulatok másolása helyett a saját mozgás felfedezésére ösztönözte tanítványait.⁸⁵ Az Angelus által leírt analitikus tánctechnikai rendszer pedig a Lábán Rudolf által is megfogalmazott tér-idő-dinamika hármasságára épül, de hangsúlyosan kiegészül a pszichológiai szemponttal, a személyiség fejlesztésével. Természetesen a magyar mozdulatművészeti mozgalom is ezekhez az alapelvekhez kapcsolódott, éppen ezért is volt olyan természetes eszmei szövetségük a modern tánc tagozat '86-os megalakulása kapcsán.

A nyolcvanas évek órarendjeinek kurzusleírásában a gyerekórák célja „a mozgás-, tér- és ritmuskoordináció, az önismereten alapuló kapcsolatteremtő és ki-fejezőkészség fejlesztése” (Szórólap).

A Duncan-féle „szabadtánc” az Aczél-féle kultúrpolitikai diskurzusban sajátos jelentéssel értelmezhető. Ahogyan maga a Stúdió létrehozása és működése is azon az elven alapult, hogy amit nem tilos, azt szabad, a táncórákon folyó kreatív képzésnek is ez a kísérletező pedagógiai attitűd állt a központjában. Ebben a közegben az öncenzúra – azaz a saját, megszokott vagy a másoktól ellesett mozdulatok kockázatmentes ismétlése – nem lehet követendő út (5. ábra). Helyette a szokatlan, nem várt megoldások, sőt, a „hibák” is tág teret kapnak, s közös érdeklődésből születnek új játékok, melyek szabályait közösen formálják az adott csoport összetétele szerint. A konzervatív értelemben vett tanítás, azaz a másolás nem volt cél, ahogy a *Táncoskönyv* is hangsúlyozza, nem táncot, hanem táncolni kell tanítani:

Semmilyen tudás – így a táncstudás sem – adható át, nem tanítható. A tudást eredményező (ön)megismerő tevékenység inspirálása viszont lehetséges. Hiteles szituációkat kell létrehozni, melyek reakcióra kényszerítik az érintetteket. Tanítványt, mestert egyaránt. Minden pedagógus – így a táncpedagógus is – elsősorban saját magát tanítja, önmaga a tananyag. (168)

E pedagógiai szemlélet megtapasztalását Kálmán Ferenc kapcsán már idéztem, aki ezt a tapasztalatot személyes aspektusból fogalmazza meg, amikor arról beszél, hogy mennyire kényelmetlenül érezte magát pedagógusként abban a pozícióban, hogy meg kell mondania, mikor jó vagy rossz egy mozdulat.

85 | A szabadtánc-gyakorlat kapcsán érdemes azt az órárszletet megnézni, ahol elmélyülten, mozgáskutatói és kompozíciós attitűddel táncolnak a gyerekek 8 percen át bármiféle instrukció nélkül („1986 02 27”).



5. ábra | Angelus Iván instruál egy kreatív gyerektánc órán | 1984 körül, Kreatív Mozgás Stúdió,
a fotót készítette Lengyel Gábor, BTA, F1098. A fotósorozat további képei a *Gyermekünk* című folyóirat
1984. évi 7. számának 26–27. oldalán jelentek meg

Angelus Iván inkább posztmodern teoretikus belátással közelíti meg ezt a kérdést, amikor így ír: „És persze jött a lényeg: annak kitartó nem tudása, hogy mi az, hogy tánc. Ez bizonyult a legtermékenyebb kiindulópontnak. Rengeteg dolgról kiderült, hogy az is tánc” (17).⁸⁶

Kreatív MOZGÁS Stúdió – kortárstánc-iskola

Hogy a KMS nevében miért nem a tánc, és miért a mozgás szerepel, arra már utaltam egy korábbi fejezetben. A „tánc” és különösen a „táncművészet” kifejezés használata olyan szorosan kötődött a KMS szakmai céljaitól teljesen idegen hivatalos, hivatásos táncművészeti közeghez, hogy az alapítók nem akarták ezzel a fogalommal terhelni a kezdeményezést. A mozgás fogalomköre egyrészt megidézi

86 | Lásd például a „térképes” kompozíciós gyakorlatot („1989k”).



6. ábra | Jazz-balettnek hirdetett jazzóra Donald M. Griffith és Gayle McKinney vezetésével az I. Budapesti Nyári Táncanfolyamon | 1984. augusztus 12–25., Kék Általános Iskola tornaterme, a fotót készítette Esztergomi Katalin, BTA, F0882

a múlt század eleji mozgás-, illetve mozdulatművészeti hagyományt mint vállalható szellemi-pedagógiai örökséget, másrészt éppen a hetvenes évek végén jelent meg a magyar közönség előtt a szövegközpontúsággal szakító avantgárd színházi hagyomány (a mozgásszínház) is, melynek nemzetközi fóruma a Szkénében két-évente megrendezett Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozó volt. Harmadrészt a Stúdió szakmai profilja talán még egy tágabb értelemben vett táncfogalom kereteit is kikezdte volna. Egyik oldalról a testnevelés és gyógyító célú órákkal (pl. aerobik, konditánc, gyógytorna, akupresszúra), másik oldalról pedig a testtudati technikákkal (pl. relaxáció, autogén tréning, Feldenkrais).

Érdekes azt is megnézni, hogy a hazai képzési kínálatban milyen helye volt a KMS által kialakított képzési profilnak. Fontos látni, hogy a kulturális életet jellemző erős információzárlat ellenére egy-egy magánkezdeményezés kapcsán volt, vagy inkább lett volna lehetőség megismerkedni a moderntánc-technikákkal. Árva Eszter⁸⁷ vagy Lőrinc Katalin⁸⁸ tudására azonban nem tartottak igényt a hivatásos

87 | Árva Eszter (1944–2018) a Pécsi Balett alapító tagja, aki 1968-ban (családi okok miatt) Budapestre, a Magyar Állami Operaházba szerződött. Rendszeresen járt Nyugat-Európában, ahol Karen ►



7. ábra | Színházi biomechanikus tréning Wilhelm Carlsson és Tom Fjordefalk vezetésével az I. Budapesti Nyári Táncanfolyamon | 1984. augusztus 12–25., Kék Általános Iskola tornaterme, a fotót készítette Esztergomi Katalin, BTA, F0845

együttsek. A Magyar Táncművészeti Főiskolára jártak ugyan vendégtanárok moderntánc-technikákat tanítani, de ezek nem voltak bárki számára elérhető kurzusok, és nem is épültek be rendszerszerűen az intézményekbe. Jeszenszky

» Bell-Kannertól, a London School of Contemporary Dance tanárától kezdett Graham-technikát tanulni, és többször vett részt a kölni Nemzetközi Nyári Táncakadémia kurzusain is. Tudását a hivatásos táncművészképzésben és a hivatásos együttesekben sem volt módja átadni. Tanított viszont – Kricskovics Antal felkérésére – az „amatőr” Fáklya Magyarországi Központi Nemzetiségi Együttesben és a Budapest Táncegyüttesben, a Testnevelési Főiskola művészeti torna fakultásán, az Országos Revütáncos Képzőben, valamint a lakásán magánórákat adott azoknak, akiket érdekelt a Graham-technika (Lőrinc).

88 | Lőrinc Katalin (1957–) az ÁBI elvégzése után 1977 és 1981 között Nyugat-Európa több korszerű táncművészeti intézményében is megfordult: tanult a Maurice Béjart által alapított brüsszeli Mudra iskolában, a londoni School of Contemporary Dance-ben (ahol szintén Katen Bell-Kannertól tanult Graham-technikát), és tagja volt a stockholmi Cullberg Balettnek. 1981-ben hazatérve a Pécsi Baletthez szerződött, itt azonban megszerzett korszerű tudását nem tudta kamatoztatni, ezért 1984-ben három évre a Liz King vezette Bécsi Táncszínházhoz szerződött. A Pécsen töltött három év alatt viszont rendszeresen, órarendbe illesztve tanított Graham-technikát a Pécsi Művészeti Szakközépiskolában, ahová Uhrík Dóra – a Pécsi Balett alapító tagja, aki ekkoriban a szakközépiskola tanára is volt – ösztönzésére Végvári Zsuzsa tagozatvezető hívta meg. Hivatásos együtteshez Magyarországon először Imre Zoltán hívta a Szegedi Baletthez az 1988–1989-es évadban (Lőrinc).

1985 JANUÁR – JÚNIUS						
TÁNC–ÓRAREND	Hétfő	Kedd	Szerda	Csütörtök	Péntek	Szombat
8.00– 9.00	IX. Kondíciótánc	VIII. Jazzgimnasztika	XIII. Kondíciótánc	XI. Kondíciótánc	VIII. Jazzgimnasztika	XIII. Kondíciótánc
9.00–10.00	VII. Jazzgimnasztika	XII. Kondíciótánc	IX. Jazzgimnasztika	VII. Jazzgimnasztika	XII. Kondíciótánc	IX. Jazzgimnasztika
15.00–16.30	V. Modern tánctechnika	III. Jazz modern-impro (kezdő)	V. Modern tánctechnika		III. Jazz-modern-impro (kezdő)	
16.30–17.30	IV. Jazz-modern-impro. (haladó)	II. Gyerektánc (10–14 évesek)	IV. Jazz-modern-impro. (haladó)	II. Gyerektánc (10–14 évesek)	IV. Jazz-modern-impro. (haladó)	
17.30–18.30		I. Gyerektánc (6–9 évesek)		I. Gyerektánc (6–9 évesek)		
18.30–19.30	XIV. Kondíciótánc	XV. Kondíciótánc		XIV. Kondíciótánc	XV. Kondíciótánc	
19.30–20.30	VI. Jazz + impro.	X. Jazzgimnasztika		VI. Jazz + impro.	X. Jazzgimnasztika	

8. ábra | A Kreatív Mozgás Stúdió órarendje | 1985. január–június, BTA. Nyomatvány részlet

Endre „jazz-balletet” tanított,⁸⁹ emellett a mozdulatművészeti hagyományt őrző vagy pantomimcsoportokban lehetett előadóművészi formaként értett mozgással foglalkozni (Péter, „A nyolcvanas évek” 20–21), valamint a korábban említett Bog-nár Mozgás Stúdió működött még hasonló profillal. A Kreatív Mozgás Stúdió viszonylag széles körű – bár kizárólag az amerikai modern és posztmodern táncot, valamint jazzt „importáló” – órái azonban nyitottak voltak azok előtt is, akiknek nem volt céljuk, hogy hivatásos táncossá képezzék magukat (6. ábra).

1985-től intenzív mozgáskurzusokat rendezett a Szkéné is – Nemzetközi Tánc-és Mozgás Központ (International Dance and Movement Center, IDMC) elnevezéssel –, de a két intézmény arculata hamar elkülönült egymástól. A KMS által először szervezett nyári nemzetközi intenzív kurzuson, 1984-ben volt még dinamikus pantomim és biomechanikus színházi tréning (7. ábra), a következő alkalomtól azonban ezek elmaradtak, és kialakult a Graham-, Limón-, Cunningham-és jazztechnikai órák repertoárja, kiegészülve a különböző nem európai népek etnikus táncaival, esetenként testtudati technikákkal. Az IDMC első két alkalmán volt még Graham és modern tánc, aztán a mindig népszerű jazz maradt meg a

89 | A „jazz-ballett” kifejezést – mely csak a magyar nyelvben létező szókapcsolat – Jeszenszky találta ki, így legitímálta a jazz műfajt, ami nyugati művészeti formaként kifejezetten gyanúsnak számított. Jeszenszky Endre alapvetően „konzerv” anyagokat tanított: Gus Giordano, Luigi, Lea Darwin tréningjeit. Ez praktikusán úgy történt, hogy bakelitről, később magnókazettáról hanganyagot játszott le az órákon, ő maga pedig javította a tréningezőket. A hanganyagot és a hozzá kapcsolódó mozgásanyagot bemutató kézikönyvet (*workout book*) külföldről hozták be az országba, például a Nyugat-Európába szerződött tanítványok. Ezekon túl Jeszenszkynek volt egy balettra és jazztechnikára épülő „saját” tréningje is, mely egy geometrikus és anatómiai alapokra épülő gimnasztika volt (Angelus és Kálmán szóbeli közlései alapján). A kifejezés írásmódja kapcsán itt az Angelusék által használt kötőjeles verziót használok én is, bár más forrásokban található „jazzbalett”, „jazz balett” és „dzsessztánc” forma is.

kínálatban, mellette pedig etnikus táncok, mozgásszínészet, utcaszínház-workshopok határozták meg a szakmai arculatot (Regős és Regős 80–83). A két nyári kurzus időzítésben sem konkurált egymással, július második felében volt a KMS, augusztus első felében pedig az IDMC rendezvénye.

A KMS egyedülállóságát az adta, hogy a moderntánc-technikákat nemcsak a nyári szezonban oktatták, hanem egész évben az állandó órákon is az ezekre épülő modern, illetve az ezekből továbbfejlesztett kortárs tréningeken lehetett részt venni, s volt olyan csoport, amelyben a tréningekhez improvizációs-kompozíciós munka is társult.

„ELKÉPESZTŐ, HOGY IDŐNKÉNT MILYEN FANTASZTIKUS MŰVÉSZETI ESEMÉNYEKET LEHET VÉLETLENÜL ELCSÍPNI BUDAPESTEN” – A KMS SZAKMAI PROGRAMJAI A NYOLCVANAS ÉVEKBEN

Nappal táncstúdió

A Kreatív Mozgás Stúdió állandó óráinak struktúrája nagyjából változatlan volt a nyolcvanas években. Hétfőtől szombatig reggelente felnőtteknek szóló nyitott órák voltak, például konditánc vagy jazzgimnasztika (leginkább a 8-tól 9-ig és a 9-től 10-ig, ritkábban a 7-től 8-ig tartó időszakokban is). Hétköznap délelőtt 10 órától a Stúdió fölött működő általános iskolába járó gyerekeknek tartottak egy táncórát, amely szolgáltatás része volt a bérletdíj-egyezségnek. Az általános iskolai táncórák egy részét az indulás után hamar átadták egy testnevelő tanár tanítványoknak, Sitkey Gabinak.⁹⁰ Ezután egy szabad sáv következett, melyet kreatív munkára, próbára lehetett használni. Hétfőtől péntekig délután háromkor indultak újra az órák, a korábbi időpontokban gyerek- és kamaszcsoportoknak (60 vagy 90 percben), a későbbi órákban pedig felnőtteknek (90 vagy 120 percben). E csoportok foglalkozásaira általában heti két alkalommal (hétfő-csütörtök, keddpéntek, szerda-szombat) került sor (8. ábra). Beiratkozni az egyes csoportokba lehetett, tehát a résztvevők köre egy-egy csoportban állandó volt. A táncórák nagyrészt Angelus és Kálmán tartotta, s hamar kialakult kettejük tanítványi köre, az átjárás nem volt jellemző, mivel elég hamar kiderült, hogy ők ketten karakteresen másképp tanítanak.

Angelus Iván egy 1984-85 körüli írásában így mutatja be a Stúdióban folyó szakmai munkát:

[...] hagyományosabb tematikájú óráink – aerobik, jazz-gimnasztika, moderntánc technikák – is kiegészülnek sajátos elemekkel. Így a Jane Fonda-féle aerobik-tréning

90 | Angelus az indulástól 1989-ig vitte a „saját részét” az iskolai órákból, Kálmán adta át a „rá jutó részt” Sitkey Gabinak (Péter, „Három beszélgetés” 146).

eleje kb. negyedóra szabadabb-táncosabb jellegű gimnasztikai elemből tevődik össze, befejező néhány percében pedig a páros erősítő gyakorlatok mellett speciális relaxációs technikával oldjuk az átdolgozott izmok és az egész test feszültségét. Jazz-gimnasztika óráinkon a szokásos lépéskombinációk gyakorlása a szokásos „diagonál” iránnyal szemben egyénileg választott útvonalakon, csoportosan történik. Ez utóbbiak persze csak kiragadott példák annak érzékeltetésére, hogyan igyekszünk oldani – ahol és amennyiben lehet – a táncórák szokásos kissé mechanikus jellegét.

A 6–10 éves gyerekek óráin a moderntánc leegyszerűsített mozgáselemeinek felhasználásával elsősorban a gátlások feloldására törekszünk mozgáskoordinációs, viszonylag bonyolult ritmikus felépítésű gyakorlatokkal és páros bizalmi és kooperációs játékok alkalmazásával, egy önkéntes, az érdeklődés által szabályozott figyelem légkörében. A kamaszok különböző korcsoportjaiban tudjuk és kívánjuk megvalósítani legteljesebben eredeti szándékainkat. Kemény tréningek útján támogatók a résztvevők mozgáshatárait, testük mind szélesebb körű birtokba vételére nevelve őket. Igyekszünk ismereteinken és saját kutatásainkon alapuló sajátos, ránk jellemző mozgás-logikával és elemekkel megismertetni őket. Velük valósítható meg leginkább egy nagyfokú felzabadosultságot és összpontosítást igénylő improvizációs technika kidolgozása. (Péter, „Források” 2018, 222–223)

Angelus tréningje a modern táncban és a jazzben szerzett sokféle tapasztalatra alapozott strukturális tréning volt, óráit az improvizáció és kompozíció irányában egészítette ki, s az órákba beépített alkotói-előadói készséget fejlesztő gyakorlatokat is. A társulatépítő szándék az első éveken erőteljesen tetten érhető volt. A Stúdióban folyó oktatás szakmai célja olyan tanítványok képzése volt, akik alkalmassá válnak táncszínházi, mozgásszínházi előadások létrehozására, bemutatására.⁹¹

Kálmán érdeklődése tanítási gyakorlatában is Mérei Zsuzsa autogén tréningje hatására a testtudati munka irányába fordult:

[...] engem nagyon érdekelt a természetes mozgás. Mindenekelőtt azt kerestem, hogy hogyan lehet a természetes mozgást olyan módon finomítani, hogy ne veszítse el a természetességét. Ezt egyik klasszikus tréning módszer sem kínálja, mert mindegyik formai elemeket kínál, amit addig gyakorolsz, amíg – jó esetben – olyan módon bele tudsz helyezkedni ezekben a mozdulatokba, hogy természetesnek tűnnek. A gyerekeken egyszerűen megbűvöltek a gyerekek. Azt gondoltam, hogy ezeknek tanítani bármit, ez egy hülyeség. Bármit tanítok nekik, csak rosszabb lesz. A kezdetektől fogva érdekel, hogy hogyan őrizhető meg a mozgás eredendő természetes gyönyörűsége. (Péter, „Három beszélgetés” 143–144)

A táncórák mellett rendszeres órák voltak még a gyerekeknek szóló, képzőművészeti foglalkozások először Németh Ilona (maig a Stúdió K bábtervezője), majd

91 | A Kreatív Mozgás Stúdió társulataként két előadást mutattak be: *Táncszimultán, Boldog vagyok*.



9. ábra | Bruce Taylor jazzórája a III. Budapesti Nyári Táncanfolyamon |
1986. július 27.–augusztus 8., Kék Általános Iskola tornaterme, BTA, F1053



10. ábra | Matt Mattox jazzórája a II. Budapesti Téli Táncanfolyamon | 1985. december 2.–1986. január 4.,
Kék Általános Iskola tornaterme, a fotót Tone Stojko készítette, BTA, F1030

Kis-Kéry Csilla (képzőművész) vezetésével. Mérei Zsuzsa autogén tréning, illetve relaxáció órái szombatonként, valamint Pécsi Gizi (gyerekfilmsztár, majd az Akrobatikus Revütánc Képző, az Artistaképző tánctanára, az éjszakai táncélet sztárja) sztepptáncórája. (A rendszeres órákat tartó tanárok listáját lásd a függelékben.)



11. ábra | Páros improvizációs gyakorlat Nagy József kontaktimprovizáció-óráján a II. Budapesti Téli Tánctanfolyamon | 1985. december 27. – 1986. január 4., Kék Általános Iskola tornaterme, a fotót Tone Stojko készítette, BTA, F1024

A nyári és téli nemzetközi tánckurzusok az első év nyarától, 1984-től indultak. A kurzusok a drezdai és kölni nemzetközi kurzusok mintájára jöttek létre: a programban nemzetközi vendégtanári kör jelent meg, valamint táncelőadásokat is tartottak. A KMS által szervezett kurzusokon jazztáncot tanított többek között az amerikai jazzhagyományokat Európában oktató, és itthon is rendkívül népszerű Bruce Taylor (9. ábra) és Matt Mattox (10. ábra). Voltak Limón-, Graham- és Cunningham-technika órák, afro, indiai és egyiptomi táncok. A KMS-ben kezdte el Nagy József a párizsi Mark Tompkins-féle műhelyben elsajátított kontakt improvizációt tanítani, melynek a másoláson alapuló mozgástanulás helyett a társakkal való éber és érzéki testi kommunikáció az alapja (11. ábra).⁹² A drezdai kurzusok-

92 | Mark Tompkins szintén a francia *újtánc*-nemzedék tagja, a baignolet-i táncverseny 1984-es győztese. Nagy József táncolt a társulatában. Tompkins alapította meg Párizsban az amerikai kontakt ►

ról Dick O'Swanborn jazztechnika,⁹³ a kölni kurzusról Rhys Martin táncszínházi kompozíciós kurzust tartott.⁹⁴ A nyári, illetve téli tánctanfolyamokon a Magyarországon működő táncosok közül egyedüli meghívottként Berger Gyula tanított, aki a nyolcvanas években egy független, moderntánc-technikákat gyakorló tánc-



12. ábra | Berger Gyula órája a II. Budapesti Nyári Tánctanfolyamon | 1985. július 14–27.,
Kék Általános Iskola tornaterme, BTA, F0944

együttessel vezetett, s modern táncot tanított nemcsak az együttesében, hanem a Bognár Mozgás Stúdióban is (12. ábra).

A fent említett kurzusok nemcsak a neves és valóban színvonalas vendégtanítók miatt voltak népszerűek, hanem azért is, mert az utazási korlátozások miatt

» improvizáció gyakorlására létrehozott stúdiót. Nagy József tanítási tevékenységéről a nyolcvanas években lásd Péter „Nagy József”, valamint az 1985 nyarán tartott workshopról készült videófelvételt („1985 07 24”).

93 | Dick O'Swanborn 1980-as drezdai órájáról Angelus készítette Super 8 alapanyagra filmfelvételt („1980 06 07”).

94 | Rhys Martin ausztrál táncos, koreográfus, a német táncszínház egyik fontos alakjának, Reinhild Hoffmannak a társulatában táncolt. *Anima* című darabjával elnyerte a 12. Kölni Nemzetközi Koreográfusverseny 1. díját 1981-ben. Ezt a darabot látta Angelus és Kálmán, és hívták el Martint tanítani, amire 1986-ban és 1987-ben került sor („1986 08 08”). Később Martin Angelust és Kálmánt meghívta az *Anna*, *Anima*, *Narziss* című produkciójába táncosnak.



13. ábra | Az *ÚT* című performansz során a nézők a Petőfi Csarnok előtti sétány két oldalán foglaltak helyet | 1986. július 27., Csarnok sétány, BTA, F0584

nagyon nehéz volt külföldre kijutni az ő kurzusaikra, más meg nem hívta tanítani őket Magyarországra.⁹⁵ (A nyári és téli kurzusokon tanító tanárok listáját lásd a függelékben.)

A nyári kurzusokhoz rendszerint kapcsolódott egy táncverseny – később táncszemle néven –, az új kezdeményezések nyitott fóruma, ahová bárki nevezhetett 5–10 perces, „bátor, egyéni hangvétellű tánc-, illetve mozgásszínházi produkcióval” (I. Budapesti). Az I. Budapesti Új Tánc Versenyt Nagy József nyerte *Böjtutó* című szőlőjával, de díjat nyertek Hudi László és Goda Gábor–Ábrahám Erzsébet művei is. A zsűri minden évben a tánckurzuson tanító tanárokból állt, illetve állandó tagként Fuchs Livia tánckritikus volt még jelen. A III. Budapesti Nyári Tánctanfolyamnak pedig nagyszabású, szabadtéri megnyitó eseménye is volt, a Petőfi Csarnok előtti sétányon (13. ábra).

A rendszeres táncórák mellett év közben is sokszor jelent meg egy-egy vendégtanár hosszabb-rövidebb időre. Gyakori volt például, hogy egy Magyarországra érkező külföldi művész a KMS-ben tartott egy kurzust, ezeket az alkalmakat külön hirdették meg, s bárki jelentkezhetett rájuk. Így tartott workshopot Steve

95 | Kivéve Nagy Józsefet, akit később Goda Gábor is hívott tanítani, de Nagy József magyarországi kapcsolatrendszere a KMS előtti időkre vezethető vissza.

Paxton, az amerikai posztmodern tánc, Dominique Bagouet, a francia *új tánc*, vagy Suzanne Linke, a német táncszínház képviselője a KMS-ben.⁹⁶ De elérhető volt a vendégtanárok óráin a Limón- és Cunningham-technika, a Feldenkrais-módszer, valamint az afro és az indiai tánc is. (A vendégtanárok listáját lásd a függelékben.)

Este klub

A (tánc)oktatási tevékenységen túl a Stúdió rendszeresen szervezett más művészeti és ismeretterjesztő programokat, magába integrálva a közművelődés (népművelés) olyan formáit, mint a filmvetítések, koncertek, kiállítások, előadások. A teljesen egyedi művészeti koncepción és egyéni kapcsolatrendszeren alapuló programszerkezet sajátos képződményt hozott létre, mely hol a tudományos ismeretterjesztés, hol egy művelődési ház, hol egy romkocsmá, hol egy kortárs galéria, hol egy underground zenei klub profilját mutatja. A klub közönségét egyrészt a táncórákra járók alkották, másrészt a baráti-szakmai kapcsolati háló odavonzott egy stabil, visszatérő réteget, amelynek tagjai találkozási helyként (is) tekintettek a Stúdióra.

Egyrészt folytatódott az *Új Tánc Klub* tevékenysége, melynek keretében havonta egyszer (minden hónap utolsó szerdáján 19 órától) táncfilmeket vetítettek az érdeklődőknek. Műsoron voltak a 20. század modern táncművészetéből az amerikai modern és posztmodern tánc jelesei (Isadora Duncan, Martha Graham, Merce Cunningham, Pilobolus társulat), az európai modern és a táncszínház képviselői (Mary Wigman, Pina Bausch, Maguy Marin, Anne Teresa De Keersmaeker), a balett modern irányzatai (Maurice Béjart, Jiří Kylián, Markó Iván, Eck Imre), valamint keleti etnikus táncok (a teljes listát lásd a függelékben).

És hogy honnan voltak ezek a videók, amikor elvileg teljes „hírzárlat” volt még a nyolcvanas években is? Angelus részben formális, részben informális csatornákon jutott hozzá a felvételekhez. Egyrészt a Szövetség zárt archívumának „meghökkelésével”, másrészt a külföldi konzulátusoktól, ahol kölcsönözhetőek voltak filmfelvételek, harmadrészt a külföldre kijutó szakmabeliek is hoztak haza kiadványokat, melyek aztán kézről kézre jártak. Az amerikai követségtől Martha Graham-filmeket, az indiai követségtől az indiai táncművelésről szóló filmeket kölcsönözött, és a Francia Intézet is szívesen kiadta a kulturális híradójában megjelenő táncfilmeket. 1984-től pedig a Soros Alapítvány támogatásából vásárolt videokamerával már az is lehetővé vált, hogy a kölcsönözött, kölcsönkapott filmekből saját (kalóz)kópiát készítsen.⁹⁷ Fuchs Lívia, aki 1982-től a Szövetség Táncarchívumának

96 | Paxton 1988. március 2-án és 3-án, valamint június 5-én és 6-án, Bagouet 1987. április 25-én, Linke 1987. május 25-én tartott kurzust.

97 | Ennek a Panasonic A2 kamerának nagyon fontos szerepe volt a KMS eseményeinek dokumentálásában is. A BTA-ban őrzött táncóra- és előadás-felvételek ezzel a kamerával készültek. A felvételeket többnyire Angelus rögzítette.

vezetője volt, alkalmanként az archívum anyagait is kikölcsönözte. Az információáramlás azonban ebben a viszonylatban kétirányú volt: az amerikai követségről kihozott Martha Graham-filmeket például „bekölcsönözték” az Archívumba.⁹⁸

A vetítések mellett a Klubban külföldi és hazai szakfolyóiratokat, könyveket lehetett böngészni, a *Ballett International* című német–angol kétnyelvű lapot meg lehetett rendelni a KMS-ben.⁹⁹

A *Kultinfo* (vagy *Cultinfo*) kezdeményezés egy kulturális tematikájú videotéka volt, gyakorlatilag egy szamizdat videókiadvány. A sorozat ötletgazdája és szerkesztője Angelus Iván volt. Három téma jelent meg a kínálatban: egyrészt az *Új Tánc Klub* keretében vetített népszerűbb táncfilmeket lehetett kölcsönözni; másrészt Angelus produkcióit (*Rozmár-bál*, *Korom helyébe*); harmadrészt a KMS köréhez kapcsolódó alternatív zenekarok, zenészek koncertfelvételeit: Trans Balance és Orchestra Luna, Európa Kiadó, Balkán Tourist, Szemző Tibor („1987 Cultinfo”).

A Stúdióban elindult egy *Művészet és Improvizáció* című sorozat is, melynek keretében számos művészeti eseményt fogadott be a KMS, általában minden hónap utolsó vasárnapján. A sorozat első alkalmain Másik János zongorázott, de visszatérő koncertező volt Szemző Tibor, a minimalista zenei irányzat képviselője, az indiai zenét játszó Gayan Uttejak Mandal együttes, a Makám („1986-01-26”), a Comecon, Szemző és Forgács Péter alkalmi formációja („1985 12 08”), és fellépett szólókoncerttel Baksa Soós János¹⁰⁰ és Víg Mihály is („1985 03 31”). A zenei rendezvények mellett volt ismeretterjesztő előadás-sorozat is, melynek keretében zeneműveket elemeztek meghívott szakértők. Földes Imre Beethoven *Nagy fűgájáról* és Berg *Wozzeckjéről* (14. ábra), Fodor Géza Mozart *Szöktetés a szerájból* című művéről tartott többrészes előadást („1987 01 24” és „1987 02 08”), de Fischer Iván is az előadók között volt, aki a Mozart-operát az Operában vezényelte. Steve Reich *Octet* és Faragó Béla *A pók halála* című művét Melis László, Faragó Béla és Szemző Tibor elemezte.

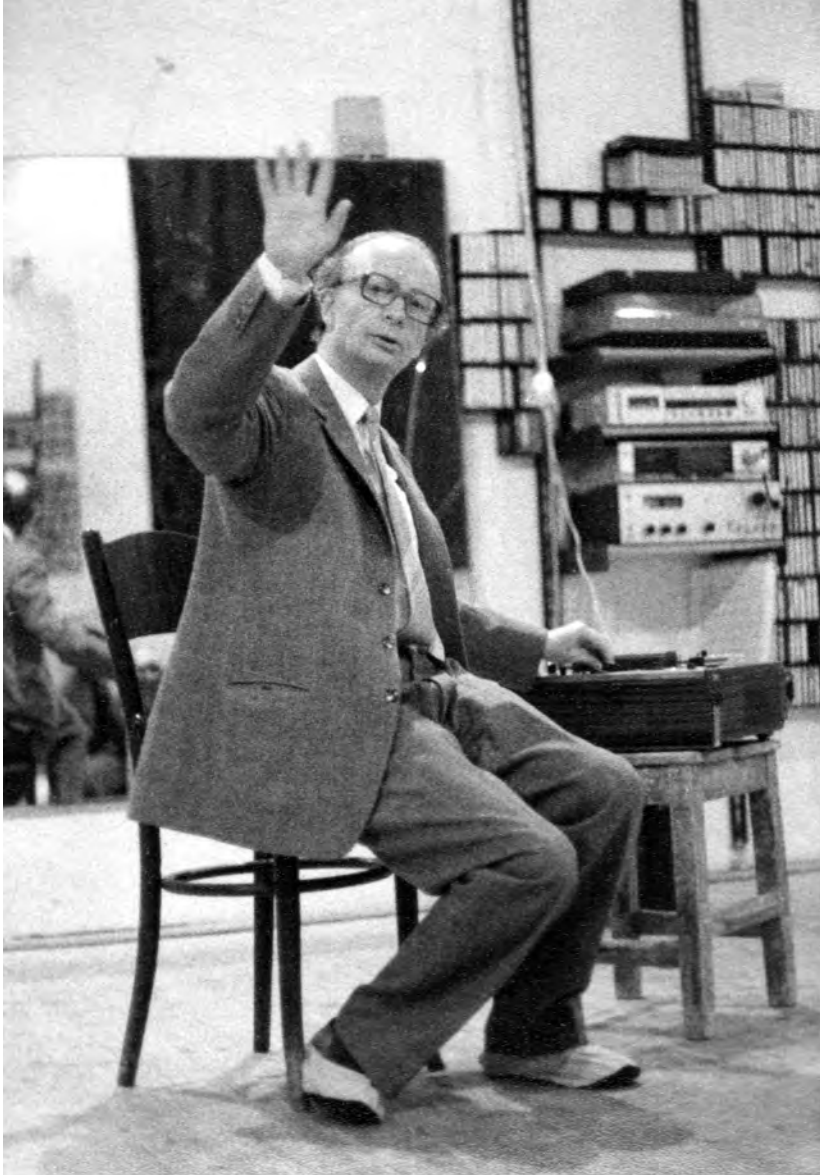
A KMS által szervezett sorozatok mellett a Stúdió gyakran helyet adott hazai és külföldi művészeknek is. Így lehetett látni a Csanády utcai alagsorban a kontakt tánc alapítójának, Steve Paxtonnak a *Goldberg-variációk* című szólóját, a butoh táncos Tanaka Min szólóestjét („1984 03 21”), Kozma György performanszát („1985 10 13”), Richard Lerman experimentális zenei performanszát, Szilágyi Lenke fotóit. (A vendégművészek teljes listáját lásd függelékben.)

A Tanaka Min fellépéséről az *Artpool Letter* szamizdat folyóiratában beszámoló Beke László őszinte rácsodálkozással írt az eseményről és a korszerű táncművészet hazai helyzetéről:

98 | Az így kialakuló videótár képezte később a Budapest Tánciskola szakmai könyvtárának alapját.

99 | A Kölnben élő Rolf Garske által alapított és szerkesztett lapból havonta tíz példányt kapott a KMS Garske jóvoltából, támogatásként. A hazai „előfizetők” a német árnál olcsóbban jutottak hozzá a laphoz, a bevétel a KMS-nél maradt. „Aztán évekig pereskedtem, vitatkoztam a kiadóval, mert tönkrement a lap, és a felelőtlenül gazdálkodó főszerkesztő irtózatosságot hagyott maga után, közte az én »tartozásomat« is, hiszen támogatás volt, de papír róla nem.” (Angelus, „KMS_ttt”)

100 | Baksa Soós fellépéséről lásd Angelus visszaemlékezését (Péter, „Három beszélgetés” 153).



14. ábra | Földes Imre előadása Berg *Wozzeck* című operájáról |
1987. február 14., Kreatív Mozgás Stúdió, BTA, F1090

Elképesztő, hogy időnként milyen fantasztikus művészeti eseményeket lehet véletlenül elcsípni Budapesten, és megdöbentő, hogy mennyire nem tudunk semmit a tánc- és a mozgásművészet mai fejleményeiről.

A KSM-ben folyó szakmai munka megjelenése a korabeli sajtóban

A KMS előadó-művészeti programjairól alig jelent meg kritika vagy olyan alapos szakmai beszámoló, mint a szamizdat *Artpool Letter*ben közölt fent idézett írás. Beke beszámolója kivételével nem találtam példát sem hivatalos, sem egyéb kiadványban való megjelenésre. Az 1982-es, *Tükrök* című előadásról és az őszi, műcsarnokbeli sorozatról a *Színház* folyóiratban az alternatív színházi életről kitaratóan tudósító Nánay István írt részletes elemzést („Tükrök”), valamint az *újtánc*-törekvéseket nyomon követő Fuchs Livia is beszámolt róluk röviden, de nem a *Táncművészet*ben, hanem az *Új Tükör* című lapban („Koreográfiai kalandok”). Angelus későbbi produkcióiról jellemzően Kádár Kata képriportjai tudósítottak a *Film Színház Muzsika* oldalain, szintén Fuchs Livia rövid ismertető szövegeivel kísérve.

A Stúdióban folyó táncoktatás viszont ennél nagyobb nyilvánosságot kapott a korszak számos sajtótermékében. A nyári és téli nemzetközi tánctanfolyamokról rendszeresen írtak beszámolót vagy legalábbis beharangozót a szakmai és nem szakmai lapok is. A „kreatív gyerektánc” óra – mint az alternatív pedagógia fóruma – szintén kedvelt témája volt a korabeli lapoknak. A BTA-ban kb. 50 képriport, interjú, beszámoló, ajánló, kritika található az 1983 és 1989 közötti időszakból, s a fórumok között nemcsak szakmai és kulturális lapok vannak (*Táncművészet*, *Új Tükör*; *Film Színház Muzsika*), hanem olyan, nagyobb példányszámú újságok is, mint például a *Népszabadság*, *Népszava*, *Képes Ifjúság*, *Esti Hírlap*. (A teljes listát a kiadványokról lásd a függelékben.) A Stúdió szakmai munkájának vizuális emlékezetéhez nagyban hozzájárulnak a sajtóban megjelent fotók is.¹⁰¹ (A BTA-ban ezeken túl is számos korabeli sajtófotós nem publikált fotói találhatóak.)

A sajtómegjelenésekben megmutatkozik az a kettős, sőt hármas pozíció, amit a KMS a művészeti, az oktatási és a kulturális tevékenységeivel képviselt. A produkciós munkáról csak elvétve és röviden jelentek meg beszámolók, ami jelzi, hogy ugyan történt valami elmozdulás, de ezen a téren nem sikerült áttörni a hivatalos táncszakma által kijelölt határokat. A KMS-ben folyó tanítási tevékenység ugyanakkor egyértelműen besorolódott a népművelés fennhatósága alá, s ezzel összefüggésben ezekről gyakran és nagyon elismerő hangon jelentek meg írások, interjúk, de többnyire nem táncszakmai, hanem pedagógiai kontextusban. A KMS alternatív klubjában látható, hallható programokról viszont semmi sem jelent meg a hivatalos fórumokon, az itt folyó eseményekről született egyetlen híradás egy szamizdat kiadványban jelent meg. Meggyőződésem, hogy ez a kiegyenlítetlen

101 | A nyolcvanas évek eseményeiről készült, a BTA-ban található, illetve a kiadványokban megjelent fotókat az eddigi beazonosítások adatai szerint az alábbi fotósok készítették: Ágoston András, Magyarossy Zoltán, Mezey Béla, Vigh Katalin (*Táncművészet*), Felvégi Andrea (*Színház*), Kádár Kata (*Film Színház Muzsika*), Lengyel Gábor (*Gyermekünk*), Fábíán Annamária (*Képes Ifjúság*), Karasz Lajos (*Pajtás*), valamint Eifert János, Esztergomi Katalin, Járday György, Szilágyi Lenke, Tone Stojko.

nyilvánosság nemcsak azt befolyásolta, hogy a KMS milyen úton találta meg a rendszerváltás utáni jövőjét, hanem azt is, ahogyan a Stúdió tevékenysége megmaradt az emlékezetben. Reményeim szerint ezzel az írással hozzájárulok ahhoz, hogy ez az emlékezet összetettebb képet mutasson a Kreatív Mozgás Stúdió első időszakáról.

ÖSSZEZÉS

Tanulmányomban azt mutattam be, hogy az 1983-ban alapított Kreatív Mozgás Stúdió – a mai Budapest Kortárstánc Főiskola szakmai elődintézménye – milyen politikai, gazdasági és kulturális viszonyrendszerben jött létre és működött. A KMS a késő Kádár-kori szocializmus adta keretek között magánvállalkozásként, piaci alapon működő, az alternatív kulturális közeghez tartozó oktatási, kulturális és művészeti intézmény volt, amelynek jogi-gazdasági státuszát egy gazdasági munkaközösség biztosította. A Stúdió alapítói – Angelus Iván és Kálmán Ferenc – elsősorban saját szakmai érdeklődésük, másrészt a közönség igényei szerint alakították ki a Stúdió képzési, művészeti és kulturális profilját. A népszerű aerobik- és jazztánctechnika mellett az amerikai modern és posztmodern tánc technikáit tették széles körben elérhetővé a mozogni, táncolni vágyók számára. A Stúdióban folyó pedagógiai munka az improvizációt, a test működésének, saját mozgásának felfedezését támogatta. Az oktatási munka mellett zajló művészeti és kulturális programok egy szélesebb – alternatív – nyilvánosságot biztosítottak olyan művészek és szakértők számára, akik a nyolcvanas évek alternatív zenei, képzőművészeti, filmes nyilvánosságában működtek. A KMS a nyolcvanas években egy stabil találkozási teret biztosított ennek a kulturális közegnek.

A Kádár-kor cenzurális viszonyai között a nehezen hozzáférhető információk személyes találkozások során voltak átadhatók. A KMS – mint legálisan és nyilvánosan működő intézmény – a megszerzett szakmai információkat azonnal és (viszonylag) széles körben terjesztette, amihez sokféle fórumot alakított ki: szakmai filmvetítéseket, beszélgetéseket, műelemzéseket, táncórákat hazai és külföldi vendégtanárokkal, kísérleti műhelymunkákat, produkciós folyamatokat, előadásokat, videókölcsonzési és folyóirat-olvasási lehetőséget...

A Stúdió tevékenységének hatása, utóélete nemcsak azért jelentős, mert erre a szakmai alapra épült fel a magyarországi hivatásos kortárstáncos-képzés, hanem azért is, mert azok az információk és kezdeményezések, amelyek ehhez az intézményhez kapcsolódtak, képesek voltak katalizálni és formálni a hazai táncművészeti és a szélesebb értelemben vett kulturális közeg átalakulását is.

FORRÁSOK

- „1980 06 07 Drezda Dick O'Swanborn jazz óra.” Budapest Tánciskola Archívum, Videótár 93-3-S8.
- „1984 03 21 Min Tanaka szóló.” Budapest Tánciskola Archívum, Videótár 10-5.
- „1985 03 31 Víg Mihály koncert.” Budapest Tánciskola Archívum, Videótár 78-4.
- „1985 07 24 Nagy József kontakt óra.” Budapest Tánciskola Archívum, Videótár 15-2.
- „1985 10 13 Házasság Istennel Kozma György.” Budapest Tánciskola Archívum, Videótár 22-3.
- „1985 10 24 Angelus Iván kreatív gyerektánc óra 60 perc.” Budapest Tánciskola Archívum, Videótár 04-1.
- „1985 12 08 Comecon koncert.” Budapest Tánciskola Archívum, Videótár 53-1.
- „1986 01 26 Makám koncert.” Budapest Tánciskola Archívum, Videótár 60-1.
- „1986 02 27 Angelus Iván kreatív gyerektánc óra Szabadtánc.” Budapest Tánciskola Archívum, Videótár 04-2.
- „1986 08 08 Rhys Martin workshop.” Budapest Tánciskola Archívum, Videótár 88-2.
- „1987 Cultinfo.” Budapest Tánciskola Archívum, Videótár 07-1–07-8.
- „1987 01 24 Fodor Géza Mozart Szóktetés a szerájából II.” Budapest Tánciskola Archívum, Videótár 68.
- „1987 02 08 Fodor Géza Mozart Szóktetés a szerájából III.” Budapest Tánciskola Archívum, Videótár 70-1.
- „1989k Angelus Iván kreatív gyerektánc óra Térkép.” Budapest Tánciskola Archívum, Videótár 04-6.
- Adolphe, Jean-Marc. „Útlelél – Franciaország.” *Transes: Francia és magyar kortárs táncművészet*, szerkesztette Alain Lombard, Bruno Trohel, Fuchs Lívia, Lakos Anna és Csejdy Réka, Magyarországi Francia Intézet, 1993, pp. 59–69.
- Angelus Iván. „KMS_ttt_IVAN.” World fájl melléklet; „KMS – Iván korrektúra.” Megkapta Péter Petra, 2020. augusztus 3. E-mail.
- . *Táncoskönyv*. Magánkiadás, 1998.
- . „telefon a KMS-ben.” Megkapta Péter Petra, 2020. június 1. E-mail.
- . „Tükrök / Stúdió K kapcsolatok.” Megkapta Péter Petra, 2020. június 13. E-mail.
- , rendező. *Az utolsó szóló*. 1990. szeptember 9., Petőfi Csarnok.
- , rendező. *Boldog vagyok*. 1986. március 8., Lágymányosi Közösségi Ház.
- , rendező. *Hommage à Janis Joplin*. 1980. Őrmezei Közösségi Ház.
- , rendező. *Improvizációk*. Előadta a Spirál Mozgásszínház, 1983. június 3., Lágymányosi Közösségi Ház.
- , rendező. *Kelet varieté*. 1986. november 29., Lágymányosi Közösségi Ház.
- , rendező. *Rozmár-bál*. 1987. február 28., Lágymányosi Közösségi Ház.
- , rendező. *Tánc a medencénél*. Előadták a Kreatív Mozgás Stúdió táncosai, zenélt a Bambusz Bimbó Band, 1984. június 16., Szent István Park.
- , rendező. *Táncszimultán*. Előadták a Monteverdi Birkózókör tagjai és a Kreatív Mozgás Stúdió együttese és gyermek tanítványai, 1985. július 14., Petőfi Csarnok.
- , rendező. *Tükrök*. 1982. április 4., HVDSZ Jókai Művelődési Ház.
- , rendező. *Quartett avagy a hely szelleme*. 1985. április 3., Kreatív Mozgás Stúdió.
- Angelus Iván és Szemző Tibor. *Halálos delej*. 1988. január 14., Petőfi Csarnok.
- Assmann, Jan. *A kulturális emlékezet*. Fordította Hidas Zoltán, Atlantisz Kiadó, 2004.
- Barkóczi Flóra. „Kreatív (dis)kurzusok: Az alternatív művészetpedagógia formái, módszerei és helyszínei.” *A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980*, szerkesztette Sasvári Edit, Hornyik Sándor és Turai Hedvig, Vince Kiadó, 2018, pp. 95–109.
- Beke László. „Tanaka Min Budapesten.” *Artpool Letter*, 9. szám, 1984. május, pp. 3–7. *AL Aktuális / Alternatív / Artpool Levél*, www.artpool.hu/Al/al09/Beke.html.
- Beszélgetés Böröcz Andrással és Roskó Gáborral Erdély Miklósról... Szerkesztette*

- Angelus Iván et al., Új Előadóművészeti Alapítvány / Budapest Kortárástánc Főiskola / MTA Táncművészeti Kutatócsoport, 2012. Reflektív Füzetek 3.
- Bognár Anikó és Tatai Mária. „Bognár Mozgás Stúdió 1985–1988.” PIM–OSZMI Táncarchívum, Bognár Mozgás Stúdió mappa, 2020. Kézirat.
- Enyedi Ildikó. „Egy pedagógiai technika.” *Magyar Műhely*, 69. szám, 1983, pp. 27–34.
- Fehér Ferenc, Heller Ágnes és Márkus György. *Diktatúra a szükségletek felett*. Cserépfalvi Könyvkiadó, 1991.
- Foltin Jolán és Tarján T. Katalin. *Játék és tánc az óvodában*. Hagyományok Háza, 2004.
- Fuchs Lívia. „A neoavantgárd tánc: Aszinkronban.” *Színészképzés: Neoavantgárd hagyomány*, szerkesztette Jákfalvi Magdolna, Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013, pp. 119–162.
- . „A szabad táncról a posztmodernig: Századunk hazai táncművészetéről.” *Alföld*, 48. évf., 12. szám, 1997, pp. 69–77.
- . „Hajszálereken át: Új tánctechnikák beszivárgása a nyolcvanas évek Magyarországra.” *Színház*, 50. évf., 12. szám, 2017, pp. 34–36.
- . „Koreográfiai kalandok: Variációk táncszínházra.” *Új Tükör*, 19. évf., 19. szám, 1982. május 9., p. 28.
- . *Száz év tánc: Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. L'Harmattan Kiadó, 2007.
- . „Valami más.” *Film Színház Muzsika*, 34. évf., 40. szám, 1990, pp. 14–15.
- Gönczi Annamária. „Magányos harcos. Hivatása: táncművész.” *Elite*, 2. évf., 3. szám, 1996, pp. 28–31.
- Haraszi Miklós. *A cenzúra esztétikája*. Magvető Kiadó, 1991.
- Havasréti József. *Alternatív regiszterek*. Typotex Kiadó, 2006.
- Heller Ágnes és Vajda Mihály. „Családforma és kommunizmus.” *Beszélő Folyóirat*, 3. folyam, 3. évf., 1. szám, 1998, pp. 103–107.
- „História.” *studiokszinhaz.hu*, www.studiokszinhaz.hu/historia/.
- Hornyik Sándor. „A szocialista realizmus reformja: A keleti, szovjet típusú modernizáció és a nyugati modernizmus találkozásai.” *A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980*, szerkesztette Sasvári Edit, Hornyik Sándor és Turai Hedvig, Vince Kiadó, 2018, pp. 113–135.
- Imre Zoltán. „Színházak – történetek – alternatívák: A színháztörténet-írás és -kutatás lehetőségei és problémái.” *Alternatív színháztörténetek: Alternatívok és alternatívák*, szerkesztette Imre Zoltán, Balassi Kiadó, 2008, pp. 15–46.
- Jákfalvi Magdolna. *Avantgárd – színház – politika*. Balassi Kiadó, 2006.
- Jegyzőkönyv a Táncszövetség 1976. évi VII. közgyűléséről. PIM–OSZMI Táncarchívum, Hgy-90.
- Jegyzőkönyv a Táncszövetség 1986. december 8-i IX. közgyűléséről. PIM–OSZMI Táncarchívum, Hgy-90.
- Kalmár Melinda. *Ennivaló és hozomány: A kora kádárizmus ideológiája*. Magvető Kiadó, 1998.
- Kálmán Ferenc. „egy doku.” Megkapta Péter Petra, 2020. április 1. E-mail.
- Koós Anna. *Színházi történetek – szobában, kirakatban*. Akadémiai Kiadó, 2009.
- Kornai János. „A hiány újratermelése: Akadémiai székfoglaló.” *Közgazdasági Szemle*, 61. évf., 10. szám, 2014, pp. 1139–1157.
- Köszeg Ferenc. „Követéskronika.” *Beszélő Szamizdat*, 1. évf., 2. szám, 1982. szeptember. *Beszélő Online*, beszelo.c3.hu/cikkek/kovetesekronika.
- „Kreativitás – Vizualitás.” Ganz-Mávag Művelődési Ház Budapest, 1975–1976, *Artpool*, www.artpool.hu/Erdely/kreativitas/gyakorlatok.html.
- Losonczy Anne, szerkesztő. *Budapest: Danube blues*. Autrement, 1988.
- Lőrinc Katalin. „rölad és Árva Eszterről.” Megkapta Péter Petra, 2021. március 17. E-mail.
- Martin, Rhys, koreográfus. *Anna, Anima, Narziss*. 1990. augusztus 2., Hebbeltheater, Berlin.
- „Matt Mattox tréning oktatófilm.” Budapest Tánciskola Archívum, Videótár 73-1.

- Mátyus Aliz. „Vállalkozás: Beszélgetés Angelus Ivánnal, a Kreatív Mozgás Stúdió vezetőjével. 1987. augusztus.” Közreadja Péter Petra. *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez III.*, szerkesztette Tóvay Nagy Péter, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2018, pp. 209–221. Minisztertanács. 28/1981. (IX. 9.) MT rendelet a gazdasági munkaközösségekről.
- Mink András. *Alperes: az állam: A Magyar Helsinki Bizottság története*. Magyar Helsinki Bizottság, 2005.
- Mélyi József. „Absztrakt határvonalak: A művészetpolitikai elvek változása (1958–1968).” *A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980*, szerkesztette Sasvári Edit, Hornyik Sándor és Turai Hedvig, Vince Kiadó, 2018, pp. 161–177.
- Nagy József, koreográfus. „Böjtutó.” I. Budapesti Új Tánc Verseny, 1984. augusztus 19., Székéné Színház.
- Nánay István. „Az Orfeo-ügy.” *Beszélő Folyóirat*, 3. évf., 3. szám, 1998. *Beszélő Online*, beszelo.c3.hu/cikkek/az-orfeo-ugy.
- . „Tükrök: Egy mozgásszínház előadásai” *Színház*, 15. évf., 11. szám, 1982, pp. 20–22.
- Neuwirth Annamária, szerkesztő. *Játék és tánc az iskolában, I-IV. osztály*. Országos Közművelődési Központ, 1990.
- Orfeo Stúdió. *Étoile*. Rendezte Fodor Tamás, 1971. november 13., Hazafias Népfront Kinizsi utcai tanácsterme.
- Péter Petra. „A nyolcvanas évek öröksége a mai magyarországi kortárástánc szcénában.” *Tánc-tudományi Közlemények*, 11. évf., 1. szám, 2019, pp. 15–30.
- . „Az első magyar független kortárástánc előadás Philther-módszer szerinti elemzése: Angelus Iván: *Tükrök* (1982).” *Tánc és Kulturális Örökség*, szerkesztette Lanszki Anita, Magyar Táncművészeti Egyetem, 2020, pp. 177–182. *Táncművészet és Tudomány* 12.
- . „Három beszélgetés a Kreatív Mozgás Stúdióról Angelus Ivánnal és Kálmán Ferencsel.” *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez IV.*, szerkesztette Tóvay Nagy Péter, Magyar Táncművészeti Egyetem, 2020, pp. 138–153.
- . „Nagy József, az »okos hempergés« importőre.” *Ex Symposion*, 89. szám, 2015, pp. 40–44.
- . közreadó. „Források a Budapest Tánciskola Archívumából.” *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez III.*, szerkesztette Tóvay Nagy Péter, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2018, pp. 207–253.
- . közreadó. „Források a Budapest Tánciskola Archívumából.” *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez IV.*, szerkesztette Tóvay Nagy Péter, Magyar Táncművészeti Egyetem, 2020, pp. 154–166.
- Rab László. „Aki nincs ellenünk...” *nol.hu*, 2012. november 24., nol.hu/archivum/20121124-aki_nincs_ellenunk____-1348299.
- Regős Pál és Regős János. *Székéné Színház 1968–2008: Színház ég és föld között*. Műgyეთem Kiadó, 2008.
- Romsics Ignác. *Magyarország története a XX. században*. Osiris Kiadó, 2003.
- . *Volt egyszer egy rendszerváltás*. Rubicon-Ház, 2003.
- Richard Lerman koncertjének plakátja. 1985, *Budapest Tánciskola Archívum*, archivum.tanc.org.hu/wp-content/uploads/2019/03/év_Richard-Lerman-koncert_KMS_PLAKÁT.pdf.
- S. A. [Stefanek Aranka.] „Táncművészek közgyűlése.” *Táncművészet*, 2. évf., 2. szám, 1977, pp. 14–15.
- Sándor L. István. *Szabadságszigetek: Fodor Tamás és a Stúdió „K” története 1978-ig*. Selinunte Kiadó, 2020.
- Sasvári Edit. „Autonómia és kettős beszéd a hatvanas-hetvenes években.” *A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980*, szerkesztette Sasvári Edit, Hornyik Sándor és Turai Hedvig, Vince Kiadó, 2018, pp. 8–17.
- Simon, Karl Günter és Jean Soubeyran. *A Pantomim*. Szerkesztette Sz. Szántó Judit, fordította Gál M. Zsuzsa, Színháztudományi Intézet, 1964. Korszerű Színház.

- Solt Ottília. „Szegények pedig nincsenek! Magyar szocialista szegénység.” *Isten éltesen Pista!*, szerkesztette Kozák Gyula, Kenedi János és Havas Gábor, 1985. Szamizdat.
- Szórólap a Kreatív Mozgás Stúdió 1986–1987-es évadáról. *Budapest Tánciskola Archívum*, archivum.tanc.org.hu/index.php/2019/02/27/1983-1991-rendszeres-orak/.
- Szórólap Szilágyi Lenke *Egy szigeten talált fotói* című kiállításáról. 1989. *Budapest Tánciskola Archívum*, archivum.tanc.org.hu/wp-content/uploads/2019/03/1989-Szilágyi-Lenke-kiáll%ADtás.pdf.
- Szőnyi Tamás. *Nyilván tartottak: Titkos szolgálk a magyar rock körül 1960–1990*. Magyar Narancs / Tihany-rév Kiadó, 2005.
- Tatai Mária. „Bognár Művészeti Stúdió.” Megkapta Péter Petra, 2020. június 10. E-mail. „Táncforum.” PIM– OSZMI Táncarchívum. Dokumentumgyűjtemény.
- Új Tánc Szemle. 1987. augusztus 2., Petőfi Csarnok. *Budapest Tánciskola Archívum*, archivum.tanc.org.hu/index.php/2019/02/05/1987-iv-budapesti-uj-tanc-szemle/.
- Új Tánc Szemle. 1988. január 2., József Attila Színház. *Budapest Tánciskola Archívum*, archivum.tanc.org.hu/index.php/2019/02/05/1988-uj-tanc-szemle-a-farkas-csokja-i/.
- Varga Ágota. *Aczél*. 2009. Dokumentumfilm.
- . *Aczél-történetek*. Alexandra Kiadó, 2013.
- Xantus János, rendező. *Korom helyébe*. 1986. április 12., Kassák Klub.

FÜGGELÉK

1. A KMS-ben állandó órát tartó tanárok (1983–1989)¹⁰²

- Angelus Iván (gyerektánc, kamasz-, kondíciótánc, jazz-gimnasztika, jazz-balett, moderntánc-technika, jazz-modern-improvizáció)
- Berger Gyula (modern tánc)
- Gönczi Gergely (jazz-tánc, kondíciótánc, gyógymozgás)
- Kálmán Ferenc (kondíciótánc, jazz-gimnasztika, jazz-balett, moderntánc-technika)
- Kis-Kéry Csilla (képzőművészeti foglalkozás gyerekeknek)
- Lore Wiebe Wiggers (Shiatsu, akupresszúra, talpmassázs)
- Mérei Zsuzsa (autogén tréning, relaxáció)
- Németh Ilona (képzőművészeti foglalkozás gyerekeknek)
- Pécsi Gizi (szteptánc)
- Sággy Emese (gyerektánc)
- Sitkey Gabriella (gyerektánc)
- Varga Ferenc (kórus műhely)

2. Tanárok a KMS nemzetközi nyári és téli kurzusain (1983–1989)¹⁰³

- Angelus Iván (kompozíció, gyermektánc-pedagógia, tánc- és előadó-művészet)
- Ann Papoulis (Cunningham-technika)
- Anne Dreyfus (Limón-technika)
- Arup Ghosh (indiai tánc)
- Badr El Ramah (egyiptomi néptánc)
- Bebe Ouali (afro)
- Berger Gyula (modern tánc)
- Bruce Taylor (jazz-balett, jazz)
- Cheikh Tidiane Niane (afro tánc, dob, ütős)
- Dick O'Swanborn (jazz)
- Donald M. Griffith (jazz-balett)
- Ellen Robbins (gyermektánc-pedagógia)
- Gayle McKinney (klasszikus balett, jazz-balett)
- Hervé Diasnas (tai-chi, modern)
- Kálmán Ferenc (tánc és testtudat)
- Kersten Rath (mozgás, öntudat, Feldenkrais-módszer)
- Milagros Desdunes (modern tánc, Graham)
- Matt Mattox (jazz-balett)
- Nagy József (kontakt workshop)

102 | A KMS éves órarendjeit közlő szórólapok alapján összeállított lista.

103 | A KMS nyári és téli kurzusainak szórólapjai alapján készült lista. Az órák elnevezéseit a szórólapok alapján adom meg. A jazz-balett elnevezés – eredetéről lásd a 89. lábjegyzetet – a magyar közönségnek szólt, a külföldi tanárok jazzórát tartottak.

- Péter Zsigmond (masszázs)
- Raza Hammadi (jazz-balet)
- Rhys Martin (táncszínház, koreográfia, kompozíció)
- Richard Mouradian (tánc és energia)
- Steve Paxton (kontakt-workshop)
- Thierry Bae (mím technika)
- Tom Fjordefalk (színházi biomechanikus tréning)
- Vasváry Tilda (modern tánc-alapok)
- Wilhelm Carlsson (színházi biomechanikus tréning)
- Yanci (dinamikus pantomim)

3. *Vendégtanárok a KMS-ben évad közben (1983–1989)*¹⁰⁴

- Alma Yoray (expresszionista tánctréning)
- Arup Gosh (indiai tánc)
- Bébé Ouali (afro tánc, afrikai néptánc)
- Berger Gyula (modern tánc-technika)
- Dominique Bagouet (tánc-technika)
- Erin Martin (klasszikus és Limón-technika)
- Fountainhead (jazz és modern)
- Gruber Márta (társastáncok)
- Henry Thomas (Limón és Graham technika)
- Jánosi László (társastáncok)
- Kersten Rath (Feldenkrais-módszer)
- Ladányi Andrea (klasszikus balett)
- Leslie Friedmann (Cunningham-tréning)
- Olivier Pascalín (sztepp)
- Richard Mouradian (tánc és energia)
- Sifu Hauner (tai-chi-chuan)
- Sófalvi Gyöngyi (torna egészséges terhes anyáknak)
- Steve Paxton (kontakt improvizáció)
- Susanne Linke (műhelymunka)
- Tamer Sorkultay (jazz)
- Tony Charlton (képzőművészet)
- Viczián Ildikó (body mind centering)

4. *A KMS programjain fellépő művészek, együttesek, előadók (1983–1989)*¹⁰⁵

- Alma Yoray
- Arup Ghosh
- Baksa Soós János – Január Herceg
- Bambusz Bimbó Band: Másik János, Dénes József Dönci, Gaschner János, Dr. Horváth

- Putyi, Joe Dissou, Járai Alfréd, Menyhárt Jenő, Méhes Lóránt, Szemző Tibor, Vészi János, Vető János, Víg Mihály
- Comecon: Szemző Tibor és Forgács Péter
- Daróczi Zsuzsa
- Denman Maroney
- Faragó Béla és barátai
- Fischer Iván
- Fodor Géza
- Földes Imre
- Gayan Uttejak Mandal (Hortobágyi László, Szalai Péter)
- Goran Ohldeck
- Kjetil Berge
- Kormos Ferenc
- Leopold Quartett: Lissauer Péter, Varga Ferenc, Nagy Sándor, Gallai Judit, Németh Pál
- Machaut kamaragyüttes: Martos László vezényletével
- Magyar Péter
- Makám: Bence László, Juhász Endre, Krulik Zoltán, Szalai Péter, Szőke Szabolcs
- Másik János
- Melis László
- Min Tanaka
- Olivier Pascalín
- Richard Lerman
- Rozsnák Béla
- Steve Paxton
- Steven James
- Szemző Tibor
- Szilágyi Lenke
- Víg Mihály

5. *Angelus Ivánnal produkciós munkában együttműködő művészek (1980–1989)*¹⁰⁶

- 180-as csoport: Körmendy Ferenc, Melis László, Soós András, Szemző Tibor (zene)
- A.N.I.L.I.N. Csoport
- Baktay Anna Réka (tánc)
- Balázs Mari (tánc)
- Bangó Kálmán (zene)
- Bebória (zene)
- Berényi Ottó
- Berger Gyula (tánc)
- Bognár Attila (látvány)
- Bökönyi Dóra (tánc)

104 | A BTA-ban található nyomtatványok és videófelvételek alapján összeállított lista.

105 | A BTA-ban található nyomtatványok és videófelvételek alapján összeállított lista.

106 | A BTA-ban található nyomtatványok alapján összeállított lista.

- Bp. Szabó György (plakát)
 - Csorba István (technika)
 - Dimenzió Együttes (zene): Dész László, Szende Gábor, Tóth Tamás, Szakcsi Róbert
 - Dobos Gábor (filmfelvétel)
 - Eördögh Ágnes (technika)
 - Eöry István (zene)
 - Erin Martin (tánc)
 - Fincza Erika (tánc)
 - Gérard Gourdot
 - Gerlóczy Sára (báb)
 - Gönczi Gergely (tánc)
 - Hortobágyi László (zene, hangtechnika)
 - Hudi László
 - Janesch Péter (látvány)
 - Juhász Gabriella (tánc)
 - Kálmán Ferenc (tánc)
 - Kibédi Ervin (Kelet Varieté kabaréjelenet)
 - Király Tamás (divatbemutató, ruhatervezés)
 - Kis András (tánc)
 - Kistamás László (szöveg)
 - Koltai Róbert (Kelet Varieté kabaréjelenet)
 - Kovásznai György
 - Kozma György (szövegírás, Kelet Varieté konferansz)
 - Larry (tánc)
 - Lóczy Péter (zene)
 - Lukin Gábor (zene)
 - Magyar Péter (zene)
 - Másik János (zene)
 - Méhes Lóránt Zuzu (látvány)
 - Miss Arizona
 - Monteverdi Birkózókör
 - Müller Anna (tánc)
 - Nagy József Szkipe (tánc)
 - Németh Ilona (látvány)
 - Pálmai János (látvány)
 - Polyák Hajni (tánc)
 - Regenhart Éva (tánc)
 - Rhys Martin (tánc)
 - Rókás László (tánc)
 - Simon Gabriella (tánc)
 - Steam (zene)
 - Stuíber Zsuzsa (plakát)
 - Szakonyi Györk (tánc)
 - Szaller Károly (technika)
 - Szemző Tibor (zene)
 - Szikra Judit (tánc)
 - Trans Balance együttes: Másik János, Kamondy Ágnes, Magyar Péter (zene)
 - Varga Viktória (konferansz)
 - Vető János (látvány)
 - Vidor Róbert (tánc)
 - Víg Mihály (konferansz, zene)
 - Xantus János (rendezés)
 - Zalavári Tibor (látvány)
6. Az Új Tánc Klub sorozatban vetített táncfilmek, alkotók listája (1979–1986)¹⁰⁷
- Anne Teresa de Keersmaeker: *Rosas danst Rosas*
 - Ballet Blaska
 - Bruce Taylor tréning
 - Carolyne Carlson
 - Compagnie Anne Dreyfus
 - cseh és lengyel balettművészet modern törekvései
 - Dienes Valéria
 - Flash Dance
 - indiai táncok
 - Isadora Duncan
 - japán táncok
 - Jiří Kylián-interjú
 - Jiří Kylián: *Álomtáncok, Zsoltárszimfónia*
 - José Limón
 - kontakt tánc
 - Lar Lubovitch
 - Maguy Marin: *May B*
 - Maina Gielgoud
 - Mark Tompkins
 - Markó Iván
 - Martha Graham
 - Mary Wigman
 - Maurice Béjart-portréfilm
 - Merce Cunningham
 - Moses Pendleton
 - Pécsi Balett
 - Pilobolus
 - Pina Bausch: *Walzer*
 - Robert North: *Troy Game*
 - Ruth St Denis
 - Ted Shawn
 - Wien-Táncforum '82 (vendég: Árva Eszter)

7. A KMS programjairól tudósító hazai sajtótermékek listája (1983–1989)¹⁰⁸

- Artpool Levél
- Budapesti Rundschau
- Esti Hírlap
- Film Színház Muzsika
- Gyermekünk
- Ifjúsági Magazin
- Képes 7
- Képes Ifjúság
- Magyar Hírlap
- Magyar Nemzet
- Népszabadság
- Népszava
- Pajtás
- Pesti Hírlap
- Pesti Műsor
- Színház
- Táncművészet
- Új Tükör
- Vasárnapi Hírek

8. A KMS tevékenységét dokumentáló fotósok listája (1980–1989)¹⁰⁹

- Ágoston András
- Berge, Kjetil
- Boros Jenő
- Eifert János
- Esztergomi Katalin
- Fábíán Annamária
- Felvégi Andrea
- Gontár Szláva
- Halász (Halas) István
- Járday György

- Kádár Kata
- Karasz Lajos
- Lengyel Gábor
- Magyarossy Zoltán
- Mezey Béla
- Ohldieck, Goran
- Stojko, Tone
- Szilágyi Lenke
- T. Balogh László
- Vigh Katalin

9. A KMS tevékenységéről szóló interjúk, kritikák, képriportok, beszámolók, beharangozók szerzői (1980–1989)¹¹⁰

- Almássy Eszter
- Árva Eszter
- Baló Júlia
- Beke László
- Bors Edit
- Döbrei Dénes
- Földessy Dénes
- Fuchs Lívia
- Heltai Erzsébet
- Kaán Zsuzsa
- Lakos Anna
- Major Rita
- Nánay István
- Rókás László
- Schäffer Erzsébet
- Szép Zsuzsa
- T.P.I.
- Tasnádi-Schmidt
- Wagner István

108 | A BTA cikkgyűjteménye alapján összeállított lista.

109 | A BTA fotógyűjteménye és cikkgyűjteménye alapján összeállított lista. Mindezen túl számos olyan fotó is van a gyűjteményben, amelynek készítőit nem tudtuk azonosítani.

110 | A BTA cikkgyűjteménye alapján összeállított lista.

DERES KORNÉLIA

Az üvegkoporsó visszatér

A Természetes Vészek Kollektíva két előadásáról¹

A tanulmány célja a Természetes Vészek Kollektíva két összekapcsolódó táncelőadásának a kritikai újrajátszás és kreatív újragondolás horizontjából történő vizsgálata. Az 1986-os *Eleven tér*, illetve annak 2012-es *Végtelenbe zárva* című performatív felidézése rámutat az *enactment* (eljátszás, megelevenítés) kategóriájának mind archívumelméleti, mind előadástörténeti szempontból produktív voltára, valamint arra is, hogy bizonyos (újra)játszások miként olvashatóak testalapú archiválási gyakorlatokként. A kísérleti tánc és a body art hagyományait mozgató két előadás véleményem szerint együttesen egy olyan tengelyt hoz létre, amely a mentalitásbeli és esztétikai rekurzivitás problémáját állítja középpontba, ilyen szempontból pedig a hazai közelmúlt történeti tapasztalatainak is szubverzív értelmezését nyújtja.

Az ikonikussá vált *Eleven tér*ben a szólótáncos, Bozsik Yvette egy szűk üvegdoboz foglyaként tökéletesen érzékeltette a vasfüggöny mögött évtizedeken át épülő klausztrofób társadalmi-művészeti rendszert és az abban uralkodó alávettség fokozatait. Ehhez képest a 2012-es előadásban Góbi Rita egy, az *Eleven tér*éhez kísértetiesen hasonló üvegkoporsóba zárva már az 1989–1990 után eltelt bő két évtized mediális, társadalmi, kulturális változásainak fényében mutatott rá az újonnan kiépülő technikai és társadalmi rendszerek klausztrofób természetére, valamint a megfigyelés és megfigyeltség (új) formáira.

Céлом a két előadás kapcsolatának, egymásra ható interpretációs erővonalainak elemzésén keresztül rámutatni arra, hogy egyfelől miként válik a 2012-es előadás a korábbi bemutató sajátos performatív archívumává – részben az alapszituáció újrajátszásán keresztül, részben a korábbi előadást és annak történeti idejét megidéző installációval. Másfelől ugyanilyen fontos az is, hogyan vonja 2012-ben a *Végtelenbe zárva* című előadás és a *Manipulált terek* című installáció határozott (újra)értelmezési keretbe az 1986-os bemutatót, amennyiben a Kádár-rendszer tereinek – politikai és kulturális értelemben vett – szűkösségét is fel- és megelevenítik. Az üvegdobozba zárt női testek ismétlődő jelenléte tehát nem pusztán

1 | A tanulmány megírása alatt Alexander von Humboldt posztdoktori ösztöndíjban részesültem. A tanulmány egyes részei angol nyelven a *New Theatre Quarterly* című folyóiratban olvashatóak („From State”).

a hazai testközpontú előadások performatív megőrzésének lehetőségeire mutat rá, hanem a diktatúrából a demokrácia felé vezető út Kelet-Közép-Európára jellemző buktatóira is. Ennek következtében – az ideológiai és történeti különbségek ellenére nagyon is hasonló – hatalmi struktúrák ismétlődő, minduntalan újra felbukkanó logikája, ekképpen a múlt folytonos ismétl(őd)ése, valamint az erre adott egzisztenciális reflexek skálája is fontos eleme a két bemutató által közösen felépített mátrixnak.

ARCHÍVUMOK, TESTEK, (FEL)ELEVELÍTÉS

Az utóbbi évtizedek során a színház-, tánc- és performansztörténettel foglalkozó tudományos diskurzusok fontos területévé vált az archiválási gyakorlatok és a *live art* (erről bővebben lásd Szőke; Goldberg) kapcsolódási pontjainak, cserefolyamatainak feltérképezése. Az archívumelméletek felől újraolvasott performansz-elmélet felhívja a figyelmet az előadó-művészetek historiográfiai módozatainak sokszínűségére, amely túlmutat az egzakt(ként elgondolt) rögzítés az írásbeliséghez kötődő elképzelésein, és utat nyit a felidézés, a gesztikus ismétlés (test)gyakorlatai felé.

Ehhez köthető az amerikai színháztörténész, Rebecca Schneider *Performing Remains* című könyve is, amelyben a szerző megkérdőjelezi a performanszontológia számos alapvetését. Schneider többek között rákérdez az előadó-művészeti gyakorlatok azon axiómájára is, amely szerint az előadás mint olyan nem marad(hat) fenn, mivel ellenáll az archiválhatóság kritériumainak, hiszen nem dokumentálható, nem rögzíthető (erről bővebben lásd Phelan 146–149). Schneider meglátása szerint viszont az előadást az elmúlással egyenlővé tevő logika (*performance as disappearance*) felülbírálatra szorul: „[...] amikor egy olyan értelmezést privilegizálunk, mely szerint az előadás nem maradhat fenn, nem hagyjuk-e figyelmen kívül a tudás és emlékezés eltérő módozatait, amelyek talán éppen úgy pozicionálódnak, ahogyan az előadás is, amely bár másként, de képes fennmaradni?”² (98–99)

Schneider mellett érvel, hogy érdemes kilépni a nyugati, logocentrikus, objektumközpontú archeológiai logikából, és ráismerni arra, hogy az előadások általában rendhagyó módon maradnak fenn. Vagyis másként, mint ahogyan azt megszoktuk: többek között ismételt mozdulatokon, gesztusokon és mimikán, gyakran akár új testek bevonásán keresztül. A szerző itt példaként nem pusztán az Egyesült Államokban nagy hagyománnyal rendelkező történelmi, polgárháborús újrajátszások gyakorlatát hozza, de olyan előadásokat is említi, mint a The Wooster Group *Hamletje*, amelyben John Gielgud 1964-es színház-filmjének ref-

2 | Az idegen nyelvű forrásokból idézett szövegeket a tanulmány szerzőjének fordításában közöljük. (A szerk.)

lektív rekonstrukciójára tesznek kísérletet (részletesen lásd Deres, „Nosztalgia”), vagy a *Poor Theatre* című Grotowski-újrajátzásuk. A csontok (dokumentumok, anyagok, tárgyak) emlékezete helyett így megérkezhetünk az eltűnő és újra megjelenő hús emlékezetéhez (rituálék, testek, energiák). Ez az emlékezet ráadásul sajátos energetikai mezővel bír, amennyiben célja nem pusztán a múlt minél hitelesebb, teljesebb szubjektív vagy objektív reprezentálása, éppen ellenkezőleg: a testen keresztül újra életre keltett, reanimált múltbeli esemény nem pontosságával tűnik ki, hanem vitalitásával. Ebből következően szükségessé válik a fennmaradásnak olyan, az archívumelméletben eddig mellőzött, eltérő módozatait is megvizsgálni, mint a fenti példákban következő különféle művészeti vagy történeti újrajátzások, rekonstrukciók és felidézések, ahol az élő testek energiái és anyagai szolgáltatják az emlékezés és emlékeztetés alapját.

Diana Taylor ehhez képest a repertoár fogalmának bevezetésével igyekezett újragondolni az archívumok és előadói gyakorlatok viszonyát: „A törés [...] nem a leírt és kiejtett szavak között található, hanem a látszólagosan sokáig fennmaradó anyagok *archívumai* (mint a szövegek, dokumentumok, épületek, csontok) és a testen keresztül kifejeződő gyakorlat/tudás úgynevezett efemer *repertoárjai* (mint a beszélt nyelv, a tánc, a sportok, rituálék) között.” (19) Schneiderhez hasonlóan Taylor határozottan az archívum fogalmának újraértékelése mellett foglalt állást, amely szerint a halott anyagok szimpla megőrzésének lehetőségein túl érdemes a vizsgálódást kiterjeszteni olyan, testalapú gyakorlatok felé, amelyek az élő testek materiális energiáiból merítik erejüket. Ennek megfelelően a test többé nem pusztán az archiválási folyamatok közreműködője (például a recepción, értelmezésen keresztül), hanem a különféle maradványok (emlékek vagy anyagok) életre keltője is, amennyiben újra használatba veszi azokat, például különféle előadói gyakorlatokon keresztül. Ez pedig nem csupán performatív, hanem politikai szempontból is képes újrafogalmazni az archeológiai gyakorlatokba bekapcsolódó test szereplehetőségeit.

A fenti alapkutatások után az elmúlt évtized során folyamatosan jelentek meg azok a publikációk, amelyek a színház-, tánc- vagy performansztörténet példáin keresztül az előadások megőrzésében akár művészeti, akár tudományos indíttatásból részt vevő, a megőrzött anyagokhoz hozzáférő és azokkal kapcsolatba kerülő testek és értelmezési hagyományok kapcsolatát vizsgálták (például Lepecki; Jones; Roms; Clarke et al). Ezzel párhuzamosan, ahogyan arra Nick Kaye rámutatott, megnőtt azon előadástípusok száma, amelyek önmagukat egyszerre kötik a művészeti és archiválói gyakorlatokhoz: „A live art gyakorlatok materiális, dokumentumalapú és textuális maradványainak széles körű újrajátzása és újra felhasználása tudatos archeológiai fordulatot jelez a közelmúlt és a jelen művészetében. Az ilyen taktikák mostanra a performanszművészet körforgásának és diskurzusainak integráns részeivé váltak.” (25) A Kaye által definiált archeológiai fordulat nem csupán azon keresztül állította kihívás elé a jól ismert megőrzési módszereket és elméleteket, hogy felhívta a figyelmet az élő dokumentáció mű-

fajára, amely során a test által (újra) felhasznált, (újra) életre keltett vagy (újra)ját-szott maradványok tulajdonképpen a testbe zárt emlékek és tudás előadóivá válhatnak, hanem a *live art* kizárólagos efemer voltára is rákérdezett más interpretációs lehetőségeket ajánlva.

Az olyan példák, mint Marina Abramović *Seven Easy Pieces* című, 2005-ös előadás-sorozata – amelyben hét (részben saját, részben más művészhez köthető), az 1960–1970-es években előadott performanszt játszott újra – sajátos válaszként jelent meg a terület elveszettnek hitt hagyományaira. Abramović projektje a korai, meghatározó performanszokhoz kötődő dokumentáció hiányából indult ki, s az azokra adott performatív válasz a test által megalkotott élő archívumban teljesedett ki, amely szó szerint elevenné tette az egykori eseményeket. Itt ismét érdemes hangsúlyozni, hogy sokkal inkább az energetika és a tudásmegmaradás, mintsem a pontosság szempontjának figyelembevételével válhatnak ezek az előadások produktív értelmezések kiindulópontjaivá. Ennek következtében az is elmondható, hogy az újrajátszás műfaja lehetővé teszi, hogy az intézményes művészet határait megkérdőjelező táncelőadások vagy performanszok saját történeteire emlékezessünk (ehhez bővebben lásd Czirák; Gadó, „Játszd újra”; Umathum). Ezen túl feltárul ennek a speciális történet(iség)nek a folytatólagossága azáltal, hogy bizonyos ikonikus előadásokat újrajátszanak, valamint újraértelmeznek a fennmaradó materiális és mediális maradványok felhasználásával, ideértve tárgyakat, fotókat, szövegeket, emlékeket vagy testmozdulatokat. Így pedig a *live art* már nem pusztán eltűnésével, hanem éppen újra felbukkanásával tűnhet ki (vö. a Schneider-féle „másként fennmaradás” fentebb említett megállapításával): ez a fordulat a testalapú előadásokat is új értelmezési horizontba von(hat)ja.

Egy olyan energetikai mező (Fischer-Lichte 136–139, 160–166) körvonalazódik itt, amelyik az elmúlt események hiányában, pontosabban éppen a hiány miatt kezd potenciális körforgásba. Amint arra Heike Roms is rámutatott az archívumok és előadások összefüggése kapcsán: „ahelyett, hogy az előadások elkerülhetetlen »(el)múltságán« tűnődnénk, az archívum arra bátorít bennünket, hogy felfedezzük az előadások folytatólagos jelenlétét” („Archiving Legacies” 37). A testen keresztül mozgásba lendített energia fennmaradásáról van itt szó, ahogyan az előadások a visszatérés lehetősége felől definiálódnak újra, a testi energiák cirkulációján keresztül. (S hogy ez a felbukkanás ráadásul időben sem feltétlenül lineáris, arra lásd a *preenactment* és *enactment* izgalmas, formálódó kritikai és tudományos diskurzusát, például: Czirák et al.)

A fenti elméleti és értelmezési keretek ráadásul különleges viszonyt ápol(hatná)nak az egykori keleti blokk országainak testalapú előadói gyakorlatával, illetve azok emlékezetével, történetírásával. Hiszen a második nyilvánosság eseményeinek, a túrt és tiltott előadásoknak, illetve a gyakran hozzájuk kötődő kísérleti esztétikáknak a kulturális emlékezetbe történő bekapcsolására vagy megerősítésére a performatív felidézés formái sajátos megoldást nyújthatnának. Ezek a megoldások ráadásul a – Kelet-Közép-Európában egyébként is a gyanú ta-

pasztalata által övezett – dokumentumalapú tudástermeléssel szemben vagy azzal párhuzamosan egy gesztikus, kinezetikus, testközpontú hagyomány jelentőségére is felhívhatnák a figyelmet. Így a test igazsága kerül(het) szembe a dokumentumok igazságával. Hogy mindez Kelet-Közép-Európában miért nem alakult mégsem így, tehát hogy a művészettörténet (ideértve a színház-, tánc-, performansz- és képzőművészetet is) performatív felidézései és újrajátszásai miért kifejezetten alulreprezentáltak ebben a geopolitikai régióban, azt Czirák Ádám több, egymással összefüggő szemponttal világítja meg: a tudáshagyományozódással szembeni általános bizalmatlanság, az úgynevezett rendszerváltás által meghatározott identitásváltozások, illetve a traumafelhalmozódás történeti helyzetéből fakadó képtelenség a differenciált műtfeldolgozásra (23–24). Mindezek mellett a kelet-közép-európai régióból származó példák többsége elsősorban a hatvanas és hetvenes évek tiltott performanszainak újrajátszását célozza, amiben fellelhető az az „igény vagy remény, hogy a múlt elfeledett radikális gyakorlatait reaktiválják azért, hogy a jelen művészeti aktivista folyamatai számára releváns módszereket vagy belátásokat biztosítsanak” (Fowkes és Fowkes 240). Az alábbiakban egy olyan, hazai esettanulmány bemutatása a célom, amelynek kiindulópontja az államszocializmusnak már egy későbbi időszakát érinti, így történeti-politikai kontextusa is jelentősen eltér a hatvanas–hetvenes évek sajátosságaitól. A Természetes Vészek Kollektíva párban olvasható, 1986-ban és 2012-ben bemutatott két táncelőadása a nyolcvanas évek energetikai, mentalitásbeli és esztétikai mezőit lépteti párbeszédbe a kortárs jelennel, méghozzá úgy, hogy az 1989–1990 előtti és utáni időszak folytatóságossága is radikálisan új fénytörésbe kerül.

KLAUSZTROFÓB TEREK

1986-ban Bozsik Yvette táncművész és Árvai György képzőművész-rendező a két évvel korábban alapított Természetes Vészek Kollektívával mutatták be *Eleven tér* című előadásukat. A kollektíva – amelyben végül csak Árvai maradt meg állandó alkotóként – azóta egy olyan sajátos esztétikáról vált híressé, amely a különféle művészeti ágak, műfajok és médiumok (tánc, performansz, film, videó, zene) közötti határok átjárhatóságát és újradefiniálását tűzi ki céljául. A hazai kulturális emlékezetben az *Eleven tér* a magyar táncművészet ikonikus darabjaként él, amely a body art és kísérleti tánc elemeit vegyítette (Péter). Az a művészeti-strukturális kontextus, amelyben az előadás létrejött, a moderntánc-oktatás 1948-as betiltásától induló, a hazai színpadi táncművészetet meghatározó kettős struktúrához köthető. Ez a struktúra kettéosztotta a támogatott professzionális, valamint a nem támogatott és gyakran amatőrnek bélyegzett alternatív táncformációkat. Ennek következtében az 1980-as években leggyakrabban éppen ezek a független csoportok váltak a kísérleti táncmozgalmak fontos terepeivé. Fuchs Lívia megállapítása szerint az „amatőr” tánc nyolcvanas évekbeli hullámát az jel-

lemezte, hogy „[n]em volt fellépési lehetőség sem; mindenki nulláról indult, s egy-egy nyugati minta alapján próbált valamilyen mozgásvilágot kiépíteni, ami nem balett és nem néptánc. [...] Az induló alternatívok közül az egyetlen úgynevezett »profi« Bozsik Yvette volt, aki nem egyedül indult, hanem Árvai György képzőművész hatására.” (Magács et al. 26)

Az 1986-os bemutató fókuszba egy szűk, 155×85×52 centiméter nagyságú üvegdobozba zárt testre irányult (Péter). Az üvegdobozban lévő táncos, Bozsik Yvette által megtestesített lény helyzete – a jelenből nézve – hűen tükrözte annak az országnak a klausztofób atmoszféráját és térpolitikáját, amely a bemutató idején még a vasfüggöny árnyékában létezett. Állítom mindezt annak tudatában, hogy a nyolcvanas évek ideológiai-politikai fellazulásának kizárólagos narratívája mind a mai napig olyannyira dominál a Kádár-rendszer kultúrtörténeti értelmezéseiben, hogy az gyakran képes elfedni vagy relativizálni a négy évtizeden keresztül kiépülő mentális és fizikai bezártság egzisztenciális tapasztalatait és azok következményeit, valamint a szabadságnak nevezett kulturális különalkuk társadalmi jelentőségét. Azokét a különalkukét, amelyek természetesen még pár évvel a rendszerváltozás előtt sem terjedtek ki azonos mértékben minden kulturális szereplőre, lásd 1986–1987-ből az Inconnu csoport és *A harcoló város* című, betiltott és megsemmisített kiállítás példáját (Huhák). Emellett pedig hozzájárultak a késő Kádár-kor kulturális életére (a korábbi évekhez képest természetesen más formában és mértékben) jellemző bezártság és klausztofóbia elfedéséhez, ami egyben megágyazott a korszak társadalmi, strukturális reflexeinek 1990 utáni átmentéséhez is. Ezért pedig nem elhanyagolható az *Eleven tér* kapcsán sem a Kádár-kor mint a klausztofóbia történeti tapasztalatát hordozó társadalmi és főként mentalitásbeli kontextus, amit a 2012-es bemutató is megerősít. Ez a strukturális szűkösség ugyanakkor jellemzően a magyar közönség előtti bemutatkozás lehetőségeit határozta meg: a produkciót a csekély számú hazai előadás után Európa-szerte közel ötven alkalommal játszották különféle helyszíneken (Péter).

Huszonhat évvel később a Természetes Vészek Kollektíva úgy idézte fel az *Eleven tér* előadását, hogy az új felállásban pusztán a rendező maradt változatlan. A 2012-es bemutató *Végtelenbe zárva* címen futott, és az 1986-os előadás alapszituációjához tért vissza azáltal, hogy a táncost egy hasonló üvegdobozba zárta be. Ugyanakkor fő kérdéseit az emberi szabadság határaitól újragondolta, és ennek következtében a színpadon egy olyan mediatizált tájat mutatott be, amelyben a táncos teste nem pusztán az új előadó (Góbi Rita) bevonásán keresztül íródott újra, hanem majdnem három évtized társadalmi és mediális változásain keresztül is. Habár az előadás nem címkézte magát sem újrajátszásként, sem öndokumentációként, véleményem szerint mégis kiaknáztta az archiválás és a művészet kapcsolatát: az üvegkalkitkába zárt, bámuló tekinteteknek kitett női test képe tudatosan idézte fel a nyolcvanas évekből előadás esztétikai és politikai atmoszféráját, és azzal reflektív viszonyt alakított ki. Így a klausztofóbia tapasztalata az új technikai, társadalmi rendszerek által kialakított változásokkal is

összefonódott. Ennek következtében az *Eleven tér* (1986) és a *Végtelenbe zárva* (2012) című előadások együttesen és egymás fényében gondolkodtatnak el az emberi testet érő manipulációkról, valamint a különféle kulturális, történeti és mediális kontextusokban létrejövő elnyomott életokról.

Habár az *Eleven teret* Budapesten csak néhány alkalommal játszották 1986 és 1988 között (Péter), városi legendaként terjedt a kor fiatal művész- és értelmiségi közösségeiben, „hogyan rendező egy szűk terráriumba zárta a lázadó balerinát” (-sisso-). Az első magyar nyelvű recenziók és elemzések a bemutató után több évvel jelentek meg, és az elemzők jellemzően vagy az előadás ritualitását hangsúlyozva a létezés korlátainak színreviteleként értelmezték a látottakat, vagy politikai szempontból a test-színrevitelek hagyományainak és a változásellenes rendszereknek a kritikájaként vették szemügyre (Rényi, „A térhiány” 100–101). Tény, hogy az *Eleven tér* számos, az 1980-as évek Magyarországon létező táncos és színházi konvenciót felforgatott azáltal, hogy a majdnem meztelen, látszólag sérülékeny női testet egy mind fizikailag, mind mentálisan nagy kihívást jelentő szituációba kényszerítette. Bózsik Yvette később beszélt arról, hogy az agresszíven szűk méretű tér hogyan hatott rá a próbafolyamat alatt: „Amikor először belebújtam ebbe a térbe, azt mondtam, hogy na jó, hát ezt azért mégse... Kívülről fantasztikus, de belül... Szörnyen éreztem magam benne, meg sem tudtam mocanni. Nagyon szenvedtem: se feküdni, se felülni nem lehetett benne. A magassága volt a legszörnyűbb.” (Rényi, „>természetes vészek<” 113) A bemutatóra készülve Bózsik beköltözött ebbe az intenzív térbe, naponta több órára, aminek következtében Péter Petra megállapítása szerint újfajta mozgáskonvenciókat alakított ki: „Ez az intenzív fizikális tréning végül megszabadította a testét a sok év szisztematikus munkájával belé nevelt instant mozdulatmintáktól, ugyanakkor a hivatásos balett-táncos képzés során elsajátított önfegyelem, kitartás, tudatosság, koncentráció tette lehetővé ezt az elrugaszkodást.” (1. ábra)

Az *Eleven tér* hagyományozódását meghatározta egyfelől, hogy a nyolcvanas években viszonylag kis számú közönség láthatta az alacsony előadásszám miatt, másfelől az előadást dokumentáló videofelvétel részletei csupán a közelmúltban váltak nyilvánosan hozzáférhetővé. Ugyanakkor néhány jelenete már látható volt Kamondi Zoltán 1989-es, *Frick úr és az Eleven tér* című filmjében, amelyben a nyilvános vécét üzemeltető Frick Lászlóval készült interjúkat keresztettkék Árvaiék előadásának bizonyos részeivel. Kamondi filmje a nyolcvanas évek láthatatlan és látható társadalmi és kulturális falairól és koporsóiról azon archivatori gyakorlat fényében is értelmezhető, amely a kevésbé hozzáférhető, limitált közönséget elérő előadások emlékének fenntartását és továbbadását célozza, a társzművészek (és művész társak) bevonásán keresztül, s amelyet Roms a „gondoskodás és törődés archivatori gyakorlataiként” (*archival practices of care*) írt le („Archiving Legacies” 37–38). Roms ezt a kifejezést arra használja, hogy a hatvanas–hetvenes évek brit performance-művészetének örökségét és átörökítését a gondoskodás gyakorlatain keresztül vizsgálja, amikor a különféle művészek, családtagok, ku-



1. ábra | Bozsik Yvette az *Eleven térben* | A fotót készítette Szabó Róbert Gábor

tatók, levéltárosok közös erőfeszítéseinek köszönhetően maradnak fenn és válnak megismerhetővé, kutathatóvá bizonyos hagyománytörő, kis közönség előtt játszott művészeti események. Ebben az esetben számos támogató szereplő együttes munkája járul hozzá ahhoz, hogy a különféle tárgyak, írások, egyéb rögzített anyag megőrzésével, majd esetleges katalogizálásával a feledésre ítélt művészeti események a kulturális emlékezet részeivé válhassanak. Kamondi filmje azáltal, hogy az *Eleven tér* jeleneteit beemelte, jelentős lépést tett afelé, hogy az előadás ne pusztán a nézők emlékezetében legyen hozzáférhető a jövő számára.

Az előadás a művészek, a recenzensek és a közönség emlékezete, valamint a dokumentumfilm tanúsága szerint azzal kezdődött, hogy Árvai megtisztította az üvegdoboz piszkos felületét, egy olyan autoritást reprezentálva, amelyik a dobozban lakó élőlényt láthatóvá és megfigyelhetővé teszi. Az előadás a későbbiekben a Bozsik által megtestesített (anti)utópikus lény történetét vitte színre, ahogyan az hosszú körmeivel és hámló bőrével az animalitás határán létezik, miközben a tér által kijelölt szűk keretben ismétlődő, dinamikus, rituálisként is érthető mozgásokat végez. S habár a lény végül ráeszmél saját terének műviségére, mégsem lesz esélye kijutni a borzasztóan szűk üvegtérből.

A tér klausztrófób volt pedig még inkább hangsúlyossá vált a dobozban megjelenő anyagoknak köszönhetően: homok, víz, valamint a különböző emberi váladékok, mint köpet, izzadság és az üvegfelületen lecsapódó lehelet. Az előadás

dramaturgiája a táncos testének korlátozott, erőltetett, görcsös mozdulatain és hangjain (sikoltás, lélegzetvétel, lihegés, hörgés) alapult, és így minduntalan visszautalt a bezártság és minimális térsejtelmesítésre. Ez az alapszituáció, amely a test felett gyakorolt jogok valódi tulajdonosára is rákérdezt, nem pusztán a táncos tűrőképességének határait feszegette erőteljesen, hanem a közönséget is: előfordult, hogy egy néző megkísérelte kiszabadítani Bozsikot az üvegdobozból, de más nézők leállították (Gyimesi 13, idézi Péter). Az előadás az üvegbörtön lakóját kívülről (meg)figyelő, szerepe szerint passzív közönség számára így kétfajta tekintettípust idézett fel, ami a mindennapok felől is ismerős lehetett: a (szocialista) hatóságok ellenőrző tekintete, illetve a társadalom paranoid tekintete között oszcillált az észlelés. A fenti dinamika pedig rámutatott arra, hogy az élőhely (az „eleven tér”) – szó szerinti és metaforikus értelmében egyaránt – miként alakítja át az emberi test konvencióit és szokásait.

VISSZATÉRÉS ÉS ENACTMENT

2012-ben a rendező Árvai György, Góbi Rita táncos és Imre Zoltán színháztörténetész-dramaturg közösen újragondolták az 1986-os előadást, és az alapszituáció (üvegdobozba zárt női táncos) megtartása mellett reflektáltak a történeti kontextusok, a társadalmi, illetve kulturális változások és változatlanságok feszültségeire, továbbírva a korábbi előadás esztétikai és politikai konnotációit. Az új, *Végtelenbe zárva* című előadás főként a mediatizált társadalom tapasztalatát, valamint az ehhez kapcsolódó manipulációs technikákat vette górcső alá, mindközben játékba hozta az *Eleven tér* által generált intertextuális és intermediális elemeket is. Erre jó példa Luc Besson *Le cinquième élément* (*Az ötödik elem*) című, 1997-es filmjének megidézése, amelyben az üvegekapszulába zárt Milla Jovovich bizonyos jeleneteit állítólag az *Eleven tér* egyik francia bemutatója inspirálta, mint-hogy azt nézőként Besson is látta. Így nemcsak Bozsik, de Jovovich is felsejlik Góbi kinézetén és mozdulatain keresztül. Mindezek következtében a 2012-es előadás egy olyan hipermediális teret hozott létre, amely Jay David Bolter és Richard Grusin meghatározása szerint képes ablakokat nyitni különböző reprezentációs módokra és médiumokra (például az előadásban használt élő felvételek, előre felvett anyagok, jól ismert filmek kellékei és zenéi, valamint más színházi és történeti események megidézése), és ezáltal intermediális körforgást generálni (33–34).

A Természetes Vészek Kollektíva repertoárjában találni olyan bemutatókat, amelyek a performanszművészet történetének ismert darabjaira vagy alakjaira reflektálnak, elég a 2009-es *Vér-reflex* című előadásra gondolni, ahol a szólótáncos Gergye Krisztián többek között olyan alkotókat idézett meg, mint Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Jackson Pollock vagy Hajas Tibor. Ennek ellenére a *Végtelenbe zárva* alkotói nem az *Eleven tér* újrajátszásaként vagy dokumentációjaként keretezték előadásukat, hanem a „visszatérés”, „újraértelmezés” és „szembesítés” fogalmi ka-

tegóriában gondolkodtak (lásd a *Végtelenbe zárva programfüzete*). Ahogyan Imre Zoltán összefoglalta: „A helyzet lett újrajátszva, a dobozban/zárt térben levés, ennek minden fizikai és szimbolikus elemével.” (Deres, Interjú)

Véleményem szerint azon keresztül, hogy az *Eleven tér* emlékezetét felidézte, remediálta és új kontextusba helyezte, az új produkció hatást gyakorolt a régi életciklusára is, meghosszabbítva, valamint újfajta politikai és esztétikai konstelláció(k)ba helyezve azt. Az újrajátszás értelmezéstörténetének alapvetése a múltfeldolgozás kritikai metódusaként megjelenő művészeti újrajátszás, valamint a sokkal inkább a nosztalgia és (kor)hűség irányába nyitott történeti újrajátszás megkülönböztetése (Gadó, „Újrajátszás”). A fogalom testalapú (újra)értelmezése azonban arra is lehetőséget ad, hogy az életteliség és a cirkuláló energiák felől is (meg)érthető műfajról gondolkodjunk, erre ad példát a 2018-as, *Artists in the Archive* című könyv, amelyben a szerkesztők az *enactment* terminus bevezetését szorgalmazzák (Clark et al. 14–17). Az *enactment*, vagyis tulajdonképpen eljárás, megelevenítés, előadás – az újrajátszás, vagyis re-enactment helyett/mellett – azon események esetében válik hasznossá, amelyek a felidézni kívánt előadáshoz kötődő kritikai, kreatív és transzformatív viszonyaiknak köszönhetően sokkal inkább a régi előadás életciklusát akarják meghosszabbítani, tehát a terminus energetikai szempontból is megragadhatóvá válik:

[...] ezek az idézetek nem a régi művek rekonstrukciójában, reprodukciójában vagy a múltbeli teljes jelenbelivé tételében érdekeltek, hanem sokkal inkább a régi előadás életciklusának folytatásában: ahol bizonyos elemek új kontextusba kerülnek, és átalakulnak, valamint más eseményekkel kapcsolatos tudás vagy emlékek is megjelennek, amelyek szintén formálták őket. (15)

A *Végtelenbe zárva* című előadás esetében mindez azért is lényeges, mert meglátásom szerint az nem pusztán az 1986-os előadás emlékét elevenítette fel, de a klausztofóbia performatív terét is (újra) élővé tette, annak társadalmi és kulturális tapasztalatával együtt. Innen nézve a két előadás együttesen mutat rá arra a hamis ellentétre, amelyik az államszocializmusok és a kortárs kapitalista demokráciák állampolgárokhoz való viszonya és megfigyelési struktúrái között húzódik. Mindez pedig még hangsúlyosabb lett a 2012-es előadáshoz kapcsolt két esemény, egyrészt az *Áthallások – a 80-as évek (ellen)kultúrája – ma* című konferencia, másrészt a *Manipulált terek* című installáció miatt. Míg a konferencia a nyolcvanas évek magyar kulturális gyakorlataira és ezek európai dimenzióira, valamint a jelenben is felelevenedő maradványaira fókuszált, az installáció szorosabban kötődött az 1986-os bemutató térídejéhez, illetve a *Végtelenbe zárva* szerves részeként pozicionálódott.

Czékmány Anna és Szirtes János koncepciója alapján az installáció az *Eleven tér* időszakában ismerős atmoszférát ütköztette a jelen fejleményeivel, méghozzá bizonyos korabeli politikai dokumentumok, beszámolók, interjúk, filmfelvételek,

újságcikkek, a Szabad Európa Rádió háttérriportjai, a Kádár-rendszer hirdetései, valamint a régi előadás fennmaradó nyomai segítségével. Az installáció a nézőtér, illetve a nézőtér és a színtér között kapott helyet, és végig sötétben maradt, a közönség csak az előadás után tekinthette meg. A kiállítás felhasználta az 1986-os *Eleven tér* több „maradványát”, így a Kamondi-filmet, egy Árvai Györggyel folytatott interjút, és ami a legérdekesebb, az ikonikus üvegdoboz fizikailag is megjelent benne. Míg az előadás során Góbi Rita a régi vitrin szinte tökéletes másolatába volt bezárva, az eredeti tárgy csak az installáció keretei között tűnt fel, méghozzá úgy, hogy iskolai székek darabjait helyezték el benne. Tehát a halott, lezárt, múzeumszerű múlt megkonstruálása helyett a jelennel való konfrontáció került a fókuszba, amelynek során maga a tárgy (és a múlt is) szükségszerűen változásokon megy át. Az *Eleven tér* szimbólumaként fennmaradt üvegdoboznak, illetve a kor egyéb anyagainak felbukkanása hangsúlyozta azt, hogy a *Végtelenbe zárva* nagyon is számolt saját viszonyával a múlthoz. És nemcsak e viszonyal, hanem a múlt bizonyos materiális és immateriális elemeinek megelevenedési lehetőségeivel is. A performatív elemekből (előadás) és tárgyakból, dokumentumokból (installáció) építkező archívum tehát az életteliségben találta meg saját lényegét.

Ennek következtében az alábbiakban még röviden arra térek ki, hogy az 1986-os és a 2012-es előadás közösen miként tette lehetővé annak felismerését, hogy a múlt társadalmi kontextusában élő reflexek velünk maradnak, főként a társadalmat ér(ínt)ő szabályozások és kontroll élményeiként. Így pedig nem csupán a hazai táncművelés történet szempontjából fontos a két előadásból megképződő performatív és élő archívum, hanem a hazai társadalom- és mentalitástörténet szempontjából is. Hiszen annak a tapasztalatnak lehetünk itt szemtanúi, hogy Kelet-Közép-Európa félmúltja az állambiztonságból (*state security*) biztonsági állammá (*security state*) való átalakulás sajátos történeteként is értelmezhető.

A KONTROLL MEGMARAD

Giorgio Agamben a biztonsági állam fogalmát elsősorban annak demokráciával és állami felügyelettel való kapcsolatában vizsgálta:

Az amerikai politológusok, akik megpróbálták a 2001 szeptembere utáni átalakulásokat elemezni, [...] előszeretettel beszélnek a biztonsági államról. De mit jelent itt a biztonság? A francia forradalom alatt a biztonság fogalma – ahogyan régen mondták: süreté – a rendőrség definíciójához kötődött. [...] A biztonsági állam [...] azokra a veszélyekre hívja fel a figyelmet, amelyekkel a demokrácia ellen hat, mivel benne a politikai élet el lehetetlenül, miközben a demokrácia pontosan a politikai élet lehetőségét jelenti.

Habár Agamben elsősorban a nyugati demokráciákat vizsgálta a fenti keretben, s nem tért ki a kelet-közép-európai tapasztalat sajátosságára, érdemes tovább-

gondolni az általa mondottakat. A biztonsági állam szabályozó és kontrolláló gyakorlatai világosan rámutatnak arra, hogy az állampolgárok egy rendszer megfigyelhető elemeiként léteznek. Ez az ellenségközpontú logika és retorika ugyanúgy megjelenik a szocialista állambiztonság működésében, mint a biotechnológiát használó modern demokráciák tevékenységeiben. Ezenfelül közös tapasztalat, hogy az állampolgárok potenciális veszélyként jelennek meg, akiket éppen ezért figyelni és szabályozni kell. (Mintha a Hobbes-féle államelmélet lépne itt a színre Derrida olvasatában; Agamben, 51–56 és 68–93.) Mindezek fényében talán nem meglepő a Természetes Vészek Kollektíva azon határozott gesztusa, hogy közel három évtized elteltével is egy kísértetiesen hasonló üvegvitrin mögé zárta táncosát, kitéve őt a teret felügyelő (hatósági) tekintet részvétlen, szabályozó figyelmének. Habár az *Eleven térben* explicit politikai utalások nem jelentek meg, a korábban kifejtett okok miatt lehetetlen eltekinteni a szélesebb társadalmi kontextustól, amely az értelmezés irányaira is hatást gyakorol, s mindezt ráadásul egyértelműen előtérbe helyezte a 2012-es bemutatóhoz kapcsolt installáció választott témája és kiállított anyaga. A *Végtelenbe zárva* és a *Manipulált terek* így hozzájárultak az 1986-os előadás értelmezéstörténetéhez is, amennyiben a klausztrófia emlékezete aktívá és újra átélhetővé vált.

Érdekes azonban a felszíni különbségekre is figyelni: 2012-ben az előadás elején Góbi Rita számos műanyag csövön keresztül kapcsolódik életteréhez, az üvegdobozhoz, így a zárka szerves részévé válik, egyfajta posztorganikus testet formázva. A doboz fölött lévő képernyőn néha a táncos felülnézetből élőben vett képét láthatjuk, máskor pedig háborúk vagy terrorista akciók, bel- és külföldi pusztítások képei futnak. Ezek a mozgóképek kiegészülnek egy állandó technikai, fehér zajjal, valamint a dobozban lévő protézisekkel: ebben a posztthumán tájképben az emberi test már nem csupán fizikai, de virtuális ketrecein keresztül is definiálódik. Ezenfelül a szabályozó tekintet 1986-ban kiemelt szerepet adott a rendezőnek, aki látthatóvá tette a terrárium lakóját, míg 2012-ben a kontrolláló szem sötét, elérhetetlen és testetlen marad. A táncosok mint megfigyelhető egyedek pedig felhívták a figyelmet a megfigyelés és megfigyeltség mérgező állapotaira (2. ábra).

Míg az *Eleven térben* Bozsik Yvette egyértelműen animális létezőként jelent meg a dobozban, és női mivoltát többek között egy szimbolikus gyermekszülési jelenet is aláhúzta, Góbi Rita inkább robotszerű, semleges nemi jellegekkel bíró teremtményként jelenik meg, így külsőségeiben nem pusztán Bozsikot, de Milla Jovovichot is megidézve a Besson-filmből. A Góbi által megtestesített lény története azt mutatja be, ahogyan az különféle impulzusok, tárgyak és technológiák segítségével próbál meg kapcsolatot teremteni környezetével. Az üvegdoboz mint környezet látszólagos sterilitása és üressége mögött több anyagi nyomot is rejt: a doboz padlózata alól előkerül például egy vörös rózsza, egy baba, újságikk, magas sarkú cipő, kamera, egy darab hús és egy pisztoly is, mintha mind egy rég letűnt kor maradványai lennének. Ám a megfelelő tudás vagy ismeret hiányában nem rendelhető hozzájuk használható jelentés. Az előadás ezáltal is ráerősít az



2. ábra | Góbi Rita a *Végtelenbe zárva* című előadásban | A fotót készítette Dínea László

archeológia és a művészet közötti átjárhatóságra, amennyiben a kontextus nélküli múlt darabjainak újfajta keretezését is bemutatja.

Ennek megfelelően az előadás során előbukkanó tárgyak, valamint az emberi test gesztusai és mozdulatai is értelmezhetőek egy másik idő maradványaiként. Ez a kettős kapcsolat a test és környezete között, a test mint emlékező anyag és mint az emlékek hozzáféréseinek médiuma rámutat a múlt megőrzésének töredékes természetére, valamint arra is, hogy a megőrzés sohasem zárul le, folytonos lehetőségként fennmarad. A *Végtelenbe zárva* nem ismétli meg pontról pontra Bozsik 1986-os előadásának mozzanatait, de felidéz bizonyos gesztusokat és emlékezetes pózokat Góbi testmozdulatain keresztül: emlékezik és emlékeztet. Így az előadás egy olyan intermediális mezőt nyit meg, ahol a testek, az előadások, valamint az őket raktározó emlékezet ezek szociokulturális kontextusával együtt a felcserélhetőség folyamatos körforgásában léteznek.

Fontos kitérni még arra is, hogy a 2012-es előadás az üvegdobozt már nem pusztán lezárt térrészként jelenítette meg, hanem sokkal inkább egy olyan zárt áramkörként (lásd a kezdő jelenetben a dobozhoz kapcsolt testet), ahol az emberi test működése elképzelhetetlen a környezet technológiai segítségével, támogatása nélkül. Ezáltal a *Végtelenbe zárva* azt is aláhúzta, hogy az üvegdobozban látható teremtmény teste biológiai, fizikai és mentális értelemben is különválaszthatatlan az üvegdoboztól. A kép, amelyben az organikus összeolvad a nem organikussal, megkérdőjelezte az emberi test fiziológiai határait. Patricia T. Clough *The Affective Turn: Political Economy, Biomedica, and Bodies* című írásában rámutat az emberi

test egy olyan értelmezési lehetőségére, amely kívül áll a test mint organizmus perspektíváján. A biomediatizált test technológiai kontextusa Clough számára egy olyan értelmezési keretet nyit meg, ahol a testben vagy a test kapcsán létrejövő életteli és gépszerű mechanizmusok, a szerves és szervetlen, a természeti és kulturális közötti eltérés már inkább csak fokozatokban értendő, mintsem kizáró viszonyként (206–215). Ebből a szempontból elmondható, hogy míg az *Eleven tér* a klausztrofóbia jelenségét főként filozófiai-egzisztenciális és politikai-történeti horizontból ragadta meg, addig a *Végtelenbe zárva* már az emberi test biotechnológiákkal kapcsolatos klausztrofóbiájára is fókuszált, felülbírálván a létezés természetes és művi módjai közötti kizáró ellentétet.

Természetesen a két előadás kapcsolatának egyik legfontosabb mozzanata, hogy történeti távolságuk ellenére mindkét produkció azonos kiindulási és megérkezési képet mutat: a test az üvegporsó foglya marad. (Bár 2012-ben az előadás végén felnyílik a börtön fedele, a benne lakó lény ekkor sem hagyja el azt.) Érdemes ezt a képet társadalomtörténeti kontextusból is értelmezni, vagyis annak állításaként, hogy a diktatúrából a szabad demokráciába vezető út végül szintén körkörösnek bizonyult. Végső soron a posztoszocialista társadalmak archivált és bármikor életre kelthető klausztrofóbiája, beidegződései, reflexei mutatkoznak itt meg. Annak tapasztalata, hogy a politikai rendszer változásai nem hozták magukkal a tanult tehetetlenség elengedését, ami az előadásokban a női táncosok testének fizikai korlátozásán keresztül vált átélhetővé. A megfigyelés, ellenőrzés és hatalmi tekintet régi és új krízisei így nem véletlenül sarkallnak arra mind több idősebb és fiatalabb alkotót a régióban, de közvetlenül Magyarországon is, hogy rákérdessenek a hatvanas–nyolcvanas évek és a jelen összefüggéseire, folytatólagosságára: lásd például a 2013-as Nyitrai Nemzetközi Színházi Fesztivál témáját és a számos kapcsolódó előadást, illetve többek között Pintér Béla vagy éppen Kelemen Kristóf vonatkozó rendezéseit a közelmúltból.

Összességében tehát elmondható, hogy az *Eleven tér* és a *Végtelenbe zárva* közösen vitték színre az üvegporsó visszatérését. A 2012-es előadás nem pusztán a nyolcvanas évek szűk és elnyomó mentális, földrajzi, politikai kereteinek a mementója, hanem az államszocializmus velünk élő maradványaira is felhívja a figyelmet, főként a továbbörökített mentális bezártságra. A kreatív újragondolás és a kritikai reflexió keresztmetszetében létrejövő előadás ráadásul nem pusztán a színrevitelen keresztül, hanem a nyolcvanas évek történéseit felelevenítő installációval is emlékeztetett a Kádár-kor úgynevezett konszolidált diktatúrájának történeti kontextusára és a beidegződések továbbélésére, valamint rámutatott a megfigyeltség kortárs állapotaira. Nem véletlen talán, hogy a Természetes Vészek Kollektíva éppen ehhez a korai bemutatójához tért vissza, amelyik egyrészt a hazai tánc-történet, ezen belül is a kortárstánc-történet egyik fontos állomása, másrészt a bezártság társadalmi és személyes tapasztalatának szimbóluma. Az üvegporsóba zárt lények pedig közös kelet-közép-európai történetünknek is zsigeri, tapasztalati összefoglalását kínálták fel.

FORRÁSOK

- Abramović, Marina. *Seven Easy Pieces*. 2005. november 9–15., Guggenheim Museum, New York.
- Agamben, Giorgio. „For a Theory of Destituent Power.” *Chronos Magazin*, 10. szám, 2014. február, www.chronosmag.eu/index.php/g-agamben-for-a-theory-of-destituent-power.html.
- Áthallások – a 80-as évek (ellen)kultúrája – ma. Meghívottak: Fuchs Lívია, György Péter, Horváth Sándor, Kamondi Zoltán, Nánay István, Rényi András, Schein Gábor, Szirtes János, Wessely Anna, moderátor: Imre Zoltán, 2012. március 22., Trafó Kortárs Művészetek Háza. Konferenciabeszélgetés.
- Bolter, Jay David és Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press, 1999.
- Clarke, Paul, Simon Jones, Nick Kaye és Johanna Linsley. „Introduction: Inside and Outside the Archive.” *Artists in the Archive*, szerkesztette Paul Clarke et al., Routledge, 2018, pp. 11–23.
- Clough, Patricia Ticineto. „The Affective Turn: Political Economy, Biomedicine, and Bodies.” *The Affect Theory Reader*, szerkesztette Gregg, Melissa és Seigworth, Gregory J. Duke University Press, 2010, pp. 206–225.
- Czirák Ádám. „Újra lehet-e játszani a tiltott művészetet?” *Theatron*, 12. évf., 2. szám, 2013, pp. 13–25.
- Czirák Ádám, Sophie Nikoleit, Friederike Oberkrome, Verena Straub, Robert Walter-Jochum, és Michael Wetzels, szerkesztők. *Performance zwischen den Zeiten: Reenactments and Pre-enactments in Kunst und Wissenschaft*. transcript Verlag, 2019.
- Deres Kornélia. „From State Security to Security State: Performing Control and Claustrophobia in Hungarian Theatre.” *New Theatre Quarterly*, 36. évf., 4. szám, 2020, pp. 320–331.
- . Interjú Imre Zoltánnal. 2019. február 10., az interjúkészítő tulajdonában.
- . „Nosztalgia és újrajátszás: Egy Hamlet-repertoár kortárs színrevitele.” *Tiszatáj*, 73. évf., 4. szám, 2019, pp. 62–70.
- Derrida, Jacques. *The Beast and the Sovereign*. Angolra fordította Geoffrey Bennington, 1. kötet, University of Chicago Press, 2009.
- Fischer-Lichte, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította Kiss Gabriella, Balassi Kiadó, 2009.
- Fowkes, Maja és Reuben Fowkes. „Socialist Performance Replaced: Re-enactment as a Critical Strategy in Contemporary East European Art.” *Performance Art in the Second Public Sphere*, szerkesztette Cseh Varga Katalin és Czirák Ádám, Routledge, 2018, pp. 239–251.
- Frick úr és az Eleven tér*. Rendezte Kamondi Zoltán, MTV, 1989.
- Gadó Flóra. „Játszd újra...!” *Korunk*, 29. évf., 9. szám, 2018, pp. 5–13.
- . „Újrajátszás.” *Színház*, 50. évf., 7. szám, 2017, p. 73.
- Goldberg, Roselee. *Performance: Live Art 1909 to the Present*. Harry N. Abrams, 1979.
- Gyimesi Ágnes Andrea. „A felelősséggel kérdező ember: Árvai Györggyel beszélget Gyimesi Ágnes Andrea.” *Ellenfény*, 16. évf., 8. szám, 2011, pp. 9–16.
- Inconnu. *A harcoló város / The Fighting City, 1986*. Koncepció Bokros Péter, Molnár Tamás, Nagy Jenő, Pálinkás Róbert és Szilágyi Sándor, megnyitó (kiállított anyagok nélkül) 1987.
- Huhák Heléna. „Inconnu Csoport.” *Courage: Gyűjtemények hálózata*, 2018. december 14., courage.btk.mta.hu/courage/individual/n37721?hu.
- Jones, Amelia. „Unpredictable Temporalities: The Body and Performance in (Art) History.” *Performing Archives/ Archives of Performance*, szerkesztette Gundhild Borggreen és Rune Gade, Museum Tusulanum Press / University of Copenhagen, 2013, pp. 53–72.
- Kaye, Nick. „Liveness and the Entanglement with Things.” *Artists in the Archive: Creative and Curatorial Engagements with Documents of Art and Performance*, szerkesztette Paul Clarke et al., Routledge, 2018, pp. 25–51.
- Kelemen Kristóf. *Megfigyelők*. Írta Kelemen Kristóf, előadta Baki Dániel, Jankovics Péter, Józsa Bettina, Rétfalvi Tamás és Réti Iringó, 2018. november 24., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- Le cinquième élément*. Rendezte Luc Besson, Gaumont, 1997.

- Lepecki, André. „The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances.” *Dance Research Journal*, 42. évf., 2. szám, 2010, pp. 28–48.
- Magács László, Fuchs Lívia, Imre Zoltán és Nánay István. „A Thália Társaságtól 2011-ig: A független színház és tánc száz éve.” *Alternatívok: az első száz év*, szerkesztette Rupányi Izabel, Beszt Egyesület, 2011.
- Manipulált terek*. Koncepció: Czékmány Anna, Szirtes János, 2012. március 20–22., Trafó Kortárs Művészetek Háza. A tárlat a *Végtelenbe zárva* című előadáshoz kapcsolódva valósult meg. *Nyitra Nemzetközi Színházi Fesztivál 2013-as programja*. Nitrafest.sk, 2013, www.nitrafest.sk/images/files/International_Theatre_Festival_Divadeln_Nitra_2013_evaluation.pdf.
- Péter Petra. „Árvai György: Eleven tér; 1986.” *Philter*, theatron.hu/philter/eleven-ter/.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge, 1993.
- Pintér Béla és társulata. *Titkaink*. Írta és rendezte Pintér Béla, előadta Friedenthal Zoltán, Csákányi Eszter, Roszik Hella, Enyedi Éva, Pető Kata, Pintér Béla, Thuróczy Szabolcs, Stefanovics Angéla, Póta György és Pelva Gábor, 2013. szeptember 28., Szkéné Színház.
- Rényi András. „A térhiány botránya.” *Mozgó Világ*, 14. évf., 2. szám, 1988, pp. 100–108.
- . „>természetes vészek« – Beszélgetés Árvai Györggyel és Bozsik Yvette-tel.” *Mozgó Világ*, 14. évf., 2. szám, 1988, pp. 109–115.
- Roms, Heike. „Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?” *Performing Archives/ Archives of Performance*, szerkesztette Gundhild Borggreen és Rune Gade. Museum Tusulanum Press / University of Copenhagen, 2013, pp. 35–52.
- . „Mind the Gaps: Evidencing Performance and Performing Evidence in Performance Art History.” *Theatre History and Historiography: Ethics, Evidence and Truth*, szerkesztette Claire Cochrane és Joanna Robinson, Palgrave MacMillan, 2016, pp. 163–181.
- Schneider, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, 2011.
- sisso-. „Természetes Vészek Kollektíva és Gergye Krisztián: *Vér-reflex*.” *Magyar Narancs*, 21. évf., 11. szám, 2009, p. 20.
- Szőke Annamária, szerkesztő. *A performance-művészet*. Artpool / Balassi Kiadó / Tartóshullám, 2000.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003.
- Természetes Vészek Kollektíva. *Eleven tér*. Rendezte és a színpadképet tervezte Árvai György, előadta Bozsik Yvette, 1986. november 14., Szkéné Színház. Elérhető videófelvételek az ARTDISASTERS YouTube-csatornáján: Kamondi Zoltán 1989-es filmjéhez készült felvételek: www.youtube.com/watch?v=IPAOR0cAABc, és az edinburgh-i fesztiválon 1991-ben készült felvételek: www.youtube.com/watch?v=oTlsG4dG7JU.
- . *Végtelenbe zárva*. Rendezte Árvai György, előadta Góbi Rita, dramaturg: Imre Zoltán, vizuális effektek: Korai Zsolt, Dinea László és Lenz Tünde, fények: Szirtes Attila, zene: Parabry, maszk: Károlyi Balázs, jelmez: Szűcs Edit, 2012. március 20., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- . *Vér-reflex*. Alkotók: Árvai György, Gergye Krisztián, Szűcs Edit, Parabry, Imre Zoltán, Lenz Tünde, Szirtes Attila, Simon Heath, 2009. február 21., MU Színház.
- Végtelenbe zárva* programfüzete. Trafó Kortárs Művészetek Háza, 2012, trafo.hu/programok/vegtelenbe_zarva.
- Umatham, Sandra. „Seven Easy Pieces, avagy gondolatok a Performance Art történetírásának művészetéről.” Fordította Kiss Gabriella, *Theatron*, 12. évf., 2. szám, 2013, pp. 3–12.
- The Wooster Group. *Hamlet*. Rendezte Elizabeth LeCompte, előadta Scott Shepherd, Fliakos, Kate Valk, Lola Pashalinski, Judson Williams, Daniel Pettrow, Casey Spooner, Dominique Bousquet és Alessandro Magania, 2006. június 27., Festival Grec, Barcelona.
- . *Poor Theatre*. Rendezte Elizabeth LeCompte, előadta Ari Fliakos, Sheena See, Scott Shepherd, Kate Valk és Joby Emmons, 2003. november 19., The Performing Garage, New York.

KOMJÁTHY ZSUZSANNA

Görcs a testben

Deformáció, érzet és obszcenitás a Hodworks előadásában¹

Hogy nem narratívákat vagy szenzációs mozgásformákat kell feltalálni és reprodukálni, Hód Adrienn számára alapvetés. Munkáiban kezdetektől az erő,² az erők befogására összpontosít, hogy általuk olyan érzeteket váltson ki, amelyek túlmutatnak ábrázoláson, figurálitáson, és a mozgás valódi természetét segítenek feltárni. Hód Adrienn művészete bizonyos értelemben Jean-Francois Lyotard „energetikai színház” eszményét valósítja meg: átlép a jelek és jelentések szövevényes kapcsolati hálójának vizsgálatán, és a klasszikus színházi reprezentáció behelyettesítésén alapuló logikájának helyébe az intenzitások, rejtett energiák és affektusok játékát ülteti. „Ez persze nem egyszerűen azt jelenti, hogy [színháza] reprezentáció nélküli, hanem azt, hogy nem annak a logikája uralja.” (Lehmann, *Posztdramatikus színház* 36)

A következőkben ezt a logikát igyekszem megragadni és feltárni két előadás segítségével. A logikát, amelyet Gilles Deleuze az „érzet logikájának” nevez (*Francis Bacon* 51), és amely egyetlen egyszerű mozgásként járja át Hód Adrienn és társlata, a Hodworks előadásait. A logikát, amely feltételezésem szerint a jelenkor színházának kulcsa is, hiszen közvetlenül hat az érzékelésre, és ezzel olyan tapasztalatot tesz megélhetővé, amely a néző sajátja: ahelyett, hogy kívülről hatna a megértésre, belülről a figyelem újszerű működési módozatait dolgozza ki.

INTENZITÁSOK JÁTÉKA

Mint arra Lyotard „A fog, a tenyér” című rövid esszéjében egy Hans Bellmertől kölcsönzött példával rámutat, ha kínzó fogfájásom van, és ökölbe szorítom a kezem, akkor ez az aktus nem helyettesítés, hanem eltolás („The Tooth, the Palm”

1 | A tanulmány a *Színház* folyóirat 2020. januári számában megjelent „Görcs a testben: (Test)deformációk a Hodworks-koreográfiákban” című írás átdolgozott, kibővített változata. A tanulmányhoz fűzött hasznos észrevételeiért köszönet Bartók Imrének.

2 | Alapvető erők például az ún. elemi erők: ilyen a tehetetlenségi erő, a gravitációs erő, a súrlódási erő (érintkezés), a vonzás és a taszítás, a centrifugális erő vagy a kényszermozgás, amelyeket a fizika világból ismerünk. Vannak kevésbé nyilvánvaló erők is, amelyek legalább annyira meghatározóak: a hatalom akarása mint aktív, afirmatív, és a semmi akarása mint reaktív erő, mondhatjuk Friedrich Nietzsche nyomán. (Erről bővebben Nietzsche 12, 170.) Deleuze terminológiájában ugyanez: hódítás/leigázás és alkalmazkodás/szabályozás („Nietzsche filozófiája”).

105). Ez nagyjából azt jelenti, hogy „A” pont (vagyis a fogfájás) és „B” pont (azaz a kéz ökölbe szorulása) között valójában nincs ok-okozati kapcsolat, nincs olyan megfelelés, amelyben „B” pont megjeleníti „A” pontot annak távollétében, sőt, annak „értékét” adja, valahogy így: fogfájás kínoz, és fájdalمام kifejezésekképp ökölbe szorítom a kezem, jó erősen. Ez az ok-okozati felfogás ugyanis redukció, amely egyetlen, lineáris-szukcesszív kapcsolatot engedélyez, és egy olyan struktúra fenntartását támogatja, amely a távollétben, vagyis egy alapvető negativitásban gyökerezik („A” pont távollétében „B” pont érvényesül, ezáltal „B” pont egy eredendő hiányt jelöl), és egy külső intenciónak alárendelt.

Az energetikai színházi modellben „A” és „B” pont között nincs szükségszerűen ilyesfajta differencia, vagy ha van is, az nem emelkedik előadás-szervező erővé. A pontok összeérnek, és viszonylagosak maradnak: fogfájás kínoz, ökölbe szorítom a kezem és/vagy ökölbe szorítom a kezem, fogfájás kínoz. A két pont közötti kapcsolat már-már esetleges, nélkülözi a szükségszerű külső intenciót, ahogy a feltétlen kommunikációs igényt is. Egyik pont sem utal hiányra, azaz a köztük lévő kapcsolat nem behelyettesítésen és egy eleve fennálló negativitáson alapul. Fontos hangsúlyozni, hogy ebben a modellben természetesen maguk a pontok sem előzik meg a közöttük létrejövő működést, azaz nincs „megelőző” struktúra, jóllehet működés közben a szerkezet kifejleszt bizonyos működési struktúrákat. A pontok és maga a kapcsolat, valamint az egészét átjáró működés mint intenzitások jelennek meg és válnak fontossá, méghozzá lehetőség szerint a „legmagasabb hőfokú intenzitásokként (az energia túlcserélődése vagy hiánya által)” (Lyotard 110).³ Ez színházban nagyjából egyenértékű azzal, amit Deleuze „A” és „B”, ahogy ő írja: „A” és „B” pont kapcsolatáról állít. A hangsúly a két pont közötti kapcsolat tekintetében szerinte az „és”-en van, amely nem is annyira kötőszó, mint inkább egy olyan valami, „ami minden reláció mögött húzódik, minden relációnak az útja, az, ami a relációkat a kifejezésein, a kifejezései által alkotott halmazon kívülre folytatja [...]. Az és mint kívül-lenni, között-lenni.” (Deleuze és Parnet 50)

Valahogy ekképp működik Hód Adrienn színháza is: *között-van*. Ez a köztesség, közöttség pedig többféle értelemben is meghatározza a koreográfus munkásságát. Sohasem választ például jól körülhatárolható, megfogható tematikát, előadásaiban kerüli az egyértelműséget, a narratívát és a formai-technikai egyféleséget. A Hodworks-koreográfiák mindig sokfélék és sokszorosak; bár rendre az ismeretlent, az érthetlent, a tiltottat kutatják, máig nem merevedett meg az alkotói nyelv, amelyen „megszólalnak”. Hód – talán a brémai Unusual Symptoms társulattal együttműködésben készített *Coexist* című előadást kivéve – mindig tud meglepetésekkel szolgálni. Alkotói figyelme egy endoszkóp kamerájához hasonló, amely egyszerre tárja fel az ember rejtett, belső zugait, és nagyítja fel az útközben talált, apró részleteket. A koreográfiák aztán ezekből a belső, talált apróságokból, felismert mozdulatokból állnak össze:

3 | Az itt szereplő – és a többi, idegen nyelvből idézett – szövegrészt a jelen tanulmány szerzője fordította. (A szerk.)

a próbák folyamán mindig azok a mozdulatok érdekeltek, amiről nem tudom eldönteni, mit is látok voltaképpen. Az érdekelt, hogy a megtapasztalt, ismert mozgásokat olyan mozgásokkal vegyítsük, amit nem tudunk megnevezni, nincs róla tudásunk, de mégis létezik

– fogalmaz egy korábbi interjújában (Fehér). De Hód optikája nemcsak egy endoszkóp, hanem egy térfigyelő kamera lencséje is lehetne, amely kívülről látja, befogja az egyént. Megfigyeli, elhelyezi őt a környezetben, de nem színezi ki, nem értelmezi, még csak kérdéseket sem tesz fel vele kapcsolatban. Színházának egyik jellemzője, hogy „látni enged”, ám nem „láttat” szándékosan. Előadásaiból hiányzik az erőszakos, külső koreográfusi intenció, és ez mind munkamódszerében (improvizatív, közös alkotói folyamat során jönnek létre az egyes előadások), mind a kész darabokban megmutatkozik. Az előadások nem „kívülről” szerveződnek, majd a koreográfusi szándék és utasítások rendje szerint, egyfajta távollétből beszélnek a közönséghez, hanem belülről forrongnak: a közelségben tesznek valami szokatlant megtapasztalhatóvá. Ez egyfelől azt jelenti, hogy az előadók/társalkotók személyisége nagymértékben része a kompozíciónak, mintegy magukban az előadó-alkotókban játszódnak a darabok, másfelől pedig azt, hogy az előadások fókuszában mindvégig a néző áll, aki, mint később látni fogjuk, maga is belülről éli meg az előadásokat. A Hodworks-koreográfiák éppen ezért veszélyesek: mert megbolygatnak valamit, amit nem szokás, *belenéznek* valamibe, amibe nem szokás, és erre nézőként egyszerűen nem vagyunk felkészülve. Talán éppen azért ráznak meg minket annyira ezek a darabok, mert valamiféle közvetlenséget sugároznak, és érzéki átrendeződést kényszerítenek ki. Egyszerre gyomorforgatóak és csábítóak, tele olyan mozgásokkal és asszociációkkal, amelyekről nem tudjuk a tekintetünket leemelni, néznünk kell őket. Miközben tudjuk: Hód munkái nem csillapítani kívánják a fájdalmat, hanem belobbantani; nem kiszolgálni kívánják a közönséget, hanem kiszolgáltatni az előadásokat átjáró erőknak; nem konszolidált örömet vagy megrendülést akarnak nyújtani, hanem konspiratív és felkavaró gyönyört.

MOZGÁS ÉS ÍRÁS

Hód Adrienn persze nemcsak a nézőt állítja kihívások elé, hanem a munkáit értelmezni szándékozó kritikust, szakírót is, hiszen folyamatosan eltolja a kínálkozó jelentéseket, és felszámolja az adekvát magyarázatokat. Milyen nyelvet találhatunk mégis, amelyen hitelesen szólalhatunk meg, és anélkül írhatnánk le egy gondolatot, hogy a következő pillanatban feltétlenül korrigálnunk kellene azt? Milyen beszédmód érvényesíthető a Hód-előadásokra?

Elizabeth Heard úgy fogalmaz egy Antonin Artaud kegyetlen színházáról szóló írásában, hogy „[a] testnek megvan a maga nyelve, mely mozgásalapú, és mely láthatóan erőteljesebb, mint a verbalitás, hiszen szükségszerűen hordozza a fizikai

kapcsolatot a változékony, materiális világgal” (43). Ha hitelt adhatunk szavainak, akkor ebből az következik, hogy a világ a mozgáson keresztül *közvetlenül* – legalábbis közvetlenebbül – hozzáférhető, valahogy úgy, ahogyan az „A” és „B” pontok, valamint a pontok közötti működés (és ennek a rendszernek a működése egyáltalán) az energetikai modell szerint elgondolható.

Táncművekről írva azonban nincs lehetőségünk a világot ilyen módon, közvetlenül feldolgozni és megfogalmazni; eszközünk, a nyelv, eleve hordoz egy közvetettséget. Számolnunk kell azzal, hogy a beszéd és az írás „azon a behelyettesítéses ökonómián nyugszik, melyben az ekvivalenciák eleve feltételezettek, és folyamatosan megerősítést nyernek” (Phelan 162), ami nem kedvez a Hód-féle színházértelmezésnek. Ha pedig ez önmagában nem volna elegendő, még azzal is számot kell vetnünk, hogy az írás végső soron rögzíteni igyekszik a táncot, és éppen attól próbálja megfosztani a mozgást, ami természeténél fogva elidegeníthetetlen sajátja: a mulandóságtól.⁴ Egy mozgó test ugyanis nem hagy nyomot maga után – hogyan is akarhatnánk ezt az elillanó jelenséget felfogni, rögzíteni, vizsgálni és szavakba önteni?

Ezekre a kérdésekre keresi a választ André Lepecki egyik 2004-es írásában. A szerző Jean-Georges Noverre – 18. századi balettmester, a koreografálás modern kori koncepciójának egyik megalapozója – *Levelek a táncról és a balettekről* című művének vizsgálatából indul ki: „Miért ismeretlenek a maîtres de ballets nevei előttünk? Azért, mert az ilyesfajta művek csak egy pillanatig élnek, és ahogy a benyomásunk megszületik rólunk, elfelejtjük őket” – idézi a balettmestert („Inscribed dance” 125). Noverre, mint arra Lepecki rámutat, úgy tekint a táncra, mint egy önmagát eltörölő művészeti formára, amely ontológiailag ellenáll a kodifikációnak, és elmenekül a lejegyzés temporális csapdái elől. Számára a tánc „megfoghatatlan jelen, mulandó nyoma egy sosem behelyettesíthető, sosem egészében lefordítható mozgásnak, mely sem notáció, sem írás által nem rögzíthető a maga teljességében” (127).

A tánc Noverre-féle felfogása tulajdonképpen a jelenlét–távollét ellentétpárján alapuló, a mulandóság felett érzett melankolikus, panaszos beszédmódhoz kapcsolódik.⁵ Ez a diszpozíció a mai napig áthatja – meghatározza és egyben korlátozza – a táncelmélet episztemikus mezejét. Lepecki úgy fogalmaz, a tánctudomány valójában fotológia, afféle fénytán. Feladata, hogy rávilágítson erre az elmúlásra, és az elmúlás fenyegető állandóságát vizionálja. Legfőbb aspirációja, hogy csapdába ejtse a jelent, és jelentésekkel körülszöve konzerválja a táncot az utókor számára, mintegy „korrigálja” a csapást, hogy a mozdulatok természet-

4 | Ahogyan azt Marcia B. Siegel *At the Vanishing Point* című kötetének felütésében írja: „A tánc egy észlelési enyészpontban létezik. Mihelyst megszületik, nyomban el is tűnik.” (1)

5 | Ez a szemlélet sokáig meghatározta a táncról való gondolkodást. Paul Valéry majd kétszáz évvel későbbi klasszikusában, *A lélek és a tánc* című munkájában is ez uralkodik:

[...] mi más a láng, barátaim, ha nem a pillanat maga?... S a láng nem büszke és megfoghatatlan formája-e egyben a legnemesebb pusztulásnak? Szemünk előtt az történik most nagyszerűen, ami soha többé nem történik már! Ami soha többé nem történik már, az történik, úgy lehet, a legnagyobb szerűben, ahogy csak történhet! (Valéry 24.)

Ugyanez a szemlélet köszön vissza a fentebb idézett Siegel-írásban is.

szerűen mulandók. Vesztére azonban az a tánctudomány, amely elsősorban megörökíteni vagy emléket állítani szándékozik, sosem férhet hozzá valódi tárgyához, és csupán dokumentálásra képes.

Hogyan lehetne a mozgás mulandósága és az írás maradandósága közé mégis valamiféle hidat emelni? Hogyan lehetséges a mozgásról írni, ha szeretnénk a dokumentálás büvkörén kívül kerülni? Lepecki a kiutat Jacques Derrida nyomfogalmának és Mark Franko egyik gondolatának összeházasításában véli felfedezni. Hiszen a derridai nyom lényege, hogy magában foglalja az eltűnést, az eltörlődést, mégis túlmutat azon a metafizikai jelenlét-távollét dichotómián, amely vesztegzár alatt tartja mind a klasszikus, reprezentációs színházi modelleket, mind az ezek logikáját követő, a dokumentálás útját járó tánctudományt. „A nyom az önállítás, a saját jelenlét eltörlése, amelyet a jóvátehetetlen eltűnés fenyegetettsége hoz létre, az eltűnés eltűnéséé” (Derrida, „Freud” 43). Franko rámutat, idézi Lepecki, hogy a tánc „mint eltűnés a derridai nyomfogalom szinonimája” („Inscribed dance” 132), ilyen módon pedig tánc és írás között éppolyan szoros kapcsolatnak kell lennie, mint amilyen írás és nyom között áll fenn. Sőt, különös szimmetria sejlik fel közöttük, hiszen mind a tánc, mind az írás résztvevője a nyom mozgásának.

Egy későbbi munkájában Lepecki arra is figyelmeztet, hogy a mulandóság újrakeretezését szorgalmazó gondolkodásmódot nem szabad a felejtés, az eltűnés pártját fogva alternatívának tekintenünk. „A kérdést ehelyett inkább úgy érdemes fölteni, tudjuk-e, hogyan lehet elválasztani a nem-felejtést azoktól a morbid implikációktól, melyeket a melankólia mindig magában hordoz.” (*A tánc* 243)

Peggy Phelan ennek lehetséges útját az általános megállapító-állító modalitás helyett inkább a performatív jellegű beszédmódban fedezi fel, és kiemeli, hogy metaforikusság helyett célszerű az írás során a metonímiákat előnyben részesíteni (150–151). Ezzel Lepecki is egyetért, az utat ő a bergsoni „tartam” sémája mentén egyfajta intimitásban találja meg, egy olyan írásmódban, amely egy pontból ezerfelé szalad, mégis „közelebb hozza”, jelenvalóvá teszi a(z elmúlt) táncot (*A tánc* 149–150). A következőkben tehát tanulmányom is ezerfelé szalad: olyan gondolatokat, koncepciókat és szerzők munkáit fogom idézni és egymás mellé sorakoztatni, amelyek maguk is nagyon szerteágazóak. Meggyőződésem, hogy együtt, egy fedél alatt hozzásegíthetnek ahhoz, hogy közelebb kerüljünk a Hodworks-koreográfiákhoz, és talán segítenek megakadályozni azt is, hogy az ekvivalenciák redukív csapdájába essünk.

TÁRSADALMI GÖRCS, GÖRCSÖS TÁRSADALOM

Hód koreográfiáinak egyik jellegzetessége, hogy a hagyományos táncművészetek szókinccse mellett (vagy inkább helyett) valamiféle elemi, ösztönös mozgásrendszert idéz a színpadra. Az előadók mozdulatait nem a technikák, a stílusok határozzák meg, hogy aztán azok egy egységgé tömörülve utaljanak valamiféle ér-

zékiségre, hanem fordítva: a mozdulatok az érzékiségből erednek, és esetleg utalnak ezen túlmenően valamiféle táncművészeti tradícióra is. De miféle érzékiségből erednek pontosan? Miféle mozgás az, amelyet Hód az előadásokban juttatnak hozzá?

Körtvélyes Géza *Művészet, tánc, táncművészet* című rövid könyvében két alapvető mozgásminőséget különböztet meg: a közönséges vagy köznapi mozgásvilágot, valamint a művészi mozgást (74–81). Az előbbi kategória – mint írja – három további szférát foglal magába: az életfunkciós mozgásokat (a fekvés, a felállás, a fizikai, pszichológiai állapotra vagy társadalmi státusra utaló mozgások), a speciálisan szabályozott mozgásokat (ide a gyakorlati célokat szolgáló, tudatos mozgásformák, elsősorban a munkamozgások, a menetelés, valamint a sportmozgások és a gyermekjátékok tartoznak), illetve a hétköznapi kifejező mozgásokat (ide a tudatos mimikát, gesztikulációt, a viselkedést sorolja, valamint az olyan megnyilvánulásokat, amelyek valamiféle érzelmi indítást tükröznek). A művészi mozgás pedig további két alkategóriába sorolható: a közhasznú táncok (primitív, népi és társasági táncok formanyelvei) és az autonóm táncművészet kategóriájába (például a balett, a néptáncművészet vagy a modern színpadi tánc – utóbbiak megkülönböztető jegye a közhasznú táncokhoz képest az ábrázolásra és kifejezésre törekvés). Körtvélyes hangsúlyozza, hogy a művészi mozgások felhasznált formakincse rendszerbe foglalt, és éppen ez az, ami a nem művészi mozgásoktól leginkább elválasztja őket. Azt is hangsúlyozza ugyanakkor, hogy a kategóriák között „nincsenek acélfalak” (75). Nem szükséges a gondolatot tovább görgetnünk, és leírunk, miként omlottak le a falak az elmúlt húsz–harminc évben (a különböző művészeti ágak közötti falak is), illetve miként repedezett meg az ábrázolás szilárd páncélja. Ma egészen más keretek között beszélünk táncról: ahogy Karmen MacKendrick „*Embodying Transgression*” című tanulmányában fogalmaz, a tánc a mozdulat intenzifikációja (148), és ennek kapcsán már rég nem az egység kifejezésére irányuló vágy elhalványulása és az ábrázolás lehetetlensége a kérdés, ugyanakkor nem is a sokféleség utópiája magasztosul fel; inkább valamiképp a transzverzalitás válik fontossá. A tánc hihetetlen transzgresszív és transzverzális energia birtokosa, amely elsődlegesen nem a minket körülvevő világot, hanem a mi világról alkotott fogalmainkat kívánja megváltoztatni. A kérdés, hogy vajon miben rejlik ez az energia, és hova vezet.

Franco „Bifo” Berardi egyik alapfeltevése, hogy a kortárs társadalmi-politikai problémák elsősorban egyfajta görcsben gyökereznek,⁶ vagy arra vezethetők vissza. „A posztmodern hatalomnak egy új formája fejlődött ki. Ez az új forma rizomatikus vonásokkal rendelkezik, és a vágy megragadását és kizsákmányolását célozza.” („*Chaosmic Spasm*” 185) Ez a hatalmi forma – írja Berardi – Michel

6 | A fogalmat Félix Guattari „*spasme chaotique*” kifejezése alapján Berardi használja a jelenkor egyik legfontosabb tapasztalatának leírására. Erről rövid összefoglalót az „*Economics, empathy, and new forms of solidarity*” című TED-beszédében találunk.

Foucault biopolitika-fogalmával mutat rokonságot. Mindkettő célja, hogy birtokba vegye és „az egyértelmű számítások birodalmába vonja az életet és annak mechanizmusait”, és a hatalmat ezzel egyidejűleg „az emberélet átalakításának hatóerejévé [változtassa]” (Foucault 145). Így az ember alapvető biológiai jegyei tulajdonképpen egy politikai stratégia részévé és terepévé válnak, amelyben nem a büntetés, hanem a szabályozás, a felügyelet válik elsődlegessé. Sőt, tehetjük hozzá, maga az identitás is felügyelet alá vont és politikailag meghatározott, ahogy Berardi írja, rendkívül komplex, sokféle „kemikália” összeolvadásából áll(hat) elő, és a tudatosság csupán a legkülső, epidermikus takarója. Az ember belső törekvése, hogy az önazonosság keresésének folyamatában valamiféle nyugvóponton leljen, azonban a jelenkor társadalmi kihívásai, mint az állandó, megfeszült verseny, a folyamatos kitettség mások tekintetének (Google, közösségi média, fast fashion), illetve az egyre gyorsuló, patogén információáradat következtében az egyént egyre növekvő szorongás keríti hatalmába, és mentális összeroppanás fenyegeti. „A szubjektum ma már nem természetesen adott, mint a levegő vagy a víz. Hogyan állítjuk elő, hogyan ragadjuk meg, gazdagítjuk és találjuk fel újra és újra azért, hogy a mutálódó értékek univerzumaiban megfelelővé alakítsuk?” (Guattari 135) – visszhangzik a frusztráló, nyomasztó kérdés, amely mélyen beszövi és strukturálja a tudatos folyamatok mögötti agyi és érzelmi működési mechanizmusokat. Lepecki szintén növekvő szorongásról ad számot, sőt, a jelenkor társadalmát Elizabeth Wurtzel szavai nyomán Prozac-társadalomnak nevezi. Ebben az egyén minden tette egyfajta (ön)befektetésként, profitorientált cselekvésként értelmezhető egy *future-me* megvalósításának folyamatában, és az emiatti állandó feszítettség elidegeníti az embert saját lényegétől, a szabadságtól, és pusztá létét a biopolitikai erők kontrollált kis színterévé teszi. A nyugtató pirula ígéretei így válnak egy korszak imperatívuszaiá: „bizalom, komfort, engedelmesség” (*Singularities* 29).

A görcs tulajdonképpen erre az összetett jelenségre adott idegi reakció, amelyet a kognitív „túlmunka” kontextusában kell értelmeznünk. A folyamatosan gyorsuló világban (és itt nemcsak a felgyorsulásról mint következményről van szó, hanem a gyorsulásról is mint konstituáló erőről) a tudati működésünk nem képes lekövetni ezt a gyorsulást, a külső és a belső ritmus egymásnak feszül. Berardi úgy fogalmaz, a görcs „az információ gyorsulása okozta érzékenység és az idegi kiszákmányolás gyorsulása okozta vibráció” („Chaomic Spasm” 184). A vibráció persze nem lokalizálható egészen; nincs egy adott pont, ahonnét szertefut. A görcs középpont nélküli góc, egy feltörő és szertefutó fájdalom, amely ugyanakkor lehetővé teszi egy, a jelenkori (ön)teljesítményorientált szemlélettől eltérő perspektíva kibontakoztatását is.

A Hodworks-előadások feltételezésem szerint ebből a gyorsuló mozgásból, a görcsből táplálkoznak, éppen ezért kulcsfontosságú a fogalom megértése. Ehhez segítségünkre az esztétikában nagy pályát befutott vakfolt siethet, mellyel számos tekintetben mutat rokon vonásokat. Míg a vakfolt azonban a látással foglalkozó

értelmezési tartományban, addig a görcs jellegénél fogva inkább a hússal – vagy legalábbis ahhoz képest – helyezhető el. Más megközelítésben úgy is mondhatnánk, hogy inkább az érzetből, semmint az észlelésből vezethető le.

VAKFOLT ÉS GÖRCΣ

A vakfolt Wolfgang Welsch felfogásában egy újfajta érzékenységet jelöl, amely az előbbiekből is következő válságra egyfajta művészi-kritikai válasz lehet. Welsch az általa körülírt „sekélyes túlszépítés” és leigázó esztétikai utópia narkotizáló hatásairól értekezik; feltevése, hogy az esztétizálódás, átnyúlva a művészetben, kiterjesztette hatókörét a valóságra, ennek pedig alapvető elérzéketlenedés (anesztézia) a következménye, hiszen „egy esztétikailag egységesített valóságban minden differencia eltűnik, és ezzel együtt az észlelés és az esztétikai tapasztalat lehetősége is elesik”(13).⁷

Vajon mit tehet a saját közegétől ilyen módon elidegenített művészet? A kérdés messzire vezet, és nem is lehetséges dolgozatom keretein belül adekvát választ találni rá. Ami számunkra itt fontos, az az alternatív utak keresésére irányuló törekvés. A művészet a szép és magasztos helyett sokszor, ahogy azt például a Hodworks is teszi, a közönségesben (mindennapiban és/vagy obszcénban) igyekszik megtalálni azt a perspektívát, amely ma is érvényes lehet, és előtérbe kerülnek az átmenetiségben gondolkodó előadások is (akár egyszeri, köztéri formációk). A művészet igyekszik feltörni a bejáratott várakozási stratégiákat, és átkeretezni a velük kapcsolatos elképzeléseinket (miközben azok triviális módon továbbra is az esztétikai tapasztalat médiumai maradnak).

Welsch úgy fogalmaz, hogy a művészet többé nem a reflexió gyakorló pályája, hanem az önértelmezés teljesítményeinek a létrehozója (55), és azon van, hogy az észlelés határait tematizálja, valamint kitolja. Hans-Thies Lehmann is hasonlóról ad számot: „előtérbe lép a konkrét, érzékileg felfokozott észlelhetőség” – írja (*Posztdramatikusszínház* 115). A vakfolt tulajdonképpen egyfajta „látó látás” metaforája, és egy olyan anesztétikus stratégia megvalósítását tűzi ki célul, amely túlmutathat a kizsákmányolt esztétika hatókörén, és az észlelés helyett/mellett az észrevevést teszi lehetővé. Fontos hangsúlyoznunk ugyanakkor, hogy a vakfolt nem a transzcendens sík beemelését támogatja, vagyis nem az ábrázolhatatlan ábrázolásáról van szó, hanem arról, hogy valójában nincs olyan ábrázolás, amelyik végleges lenne.

Hasonló „túlmutatást” jelöl a görcs is, azzal a különbséggel, hogy nem az észlelést, hanem az érzékelést tematizálja, és ennek vonatkozásaiban igyekszik ki-

7 | Welsch az esztétika terminust nem szűkíti a szépről és a művészetéről való elmélkedés tudományára. Az esztétika az ő megközelítésében észlelést, érzékiségről való tudást jelent. Ha ezt figyelembe vesszük, nem nehéz a túlesztétizálás és átesztétizálás a jelenkort átszövő felszólítása és a Foucault-féle biopolitika, valamint a többek között rá is hivatkozó Berardi- és Lepecki-féle társadalomleírás között megtalálni a rokon vonásokat.

tolni a határokat. Ha a vakfolt a „látó látással” köthető össze, akkor a görcs esetében „érző érzetről” beszélhetünk, a Hodworks-előadások pedig éppen ebből az „érző érzetből” erednek, vagy más megközelítésben, ezt az „érző érzetet” állítják elő, és ezzel alapvető érzékenyítést hajtanak végre.

De vajon miképpen ragadható meg a görcs; hogyan tudnánk az általa implikált mozgást körülhatárolni? Mi az, hogy „érző érzet”? Egyáltalán lehetséges-e az ilyen dolgokat megérteni? Klasszikus értelemben aligha: ahhoz, hogy például a mozgás valódi természetéhez – amely inkább az idegrendszerre, az érzékekre, semmint az észre hat – hozzáférjünk, lényegében el kell szakadnunk minden preconcepciótól, és a tartalom, az ábrázolás kényszere helyett, amely uralni kívánja a látást és a megértést, az érzet szintetikus világába kell alámerülnünk. Kézenfekvő volna azt feltételezni, hogy a mozgás magyarázza az érzetet, azt, amilyen érzetet kelt, és elég a testek által leírt mozdulatokat tanulmányoznunk ahhoz, hogy célba érjünk, ám ez furcsa módon éppen fordítva van: „A mozgás nem ad magyarázatot az érzetre, éppen hogy ő magyarázható az érzet rugalmasságából.” (Deleuze, *Francis Bacon* 49–50) Kérdés persze, hogy mindez hogyan jön létre a színpadon – a továbbiakban ezt igyekszem közelebről megvizsgálni.

TEST, ÉRZET ÉS DEFORMÁCIÓ: PIRKAD

Két férfi és két nő érkezik a játéktérbe. Megállnak a nézők székeivel körülhatárolt színpad négy sarkában, levetik magukról a ruhát. Középre sétálnak, párokba rendeződnek, farkasszemet néznek egymással, majd mozogni kezdenek (az eredeti szereposztás szerint Cuhorka Emese és Molnár Csaba, valamint Garai Júlia és Marcio Kerber Canabarro a párosokban). Előbb lassan húzzák-vonják egymást, majd egyre intenzívebben gyúrik-gyúrják a másikat. Mozgásuk szétesett, darabos, improvizatívnak ható és akaratlan, mégis kényszeres. A kényszeresség furcsa alakzatokba, természetellenes, kifacsart pózokba feszíti a párosokat, akik olyan ismerősséggel hajtogatják egymást, mintha egyikük teste a másikuk meghosszabbítása volna. A 2013-as *Pirkad* (1. és 2. ábra) Hód Adrienn egyik legmeghatározóbb koreográfiája, amely egyrészt visszavonhatatlanul újfajta diskurzust nyit a hazai táncművészetben, másrészt kijelöli Hód saját alkotói munkájának irányvonalát is.

Nevezhetnénk ezt az irányt a metamorfózisok játékanak, hiszen látszólag valódi átváltozás történik a színpadon: a báb azon van, hogy pillangó legyen. Mégsem egészen erről van szó: ha visszaidézzük a lyotard-i modellt (fájó fog, ökölbe szoruló kéz), azt mondhatjuk, Hód valójában nem kívánja „B” ponttal az „A” pontot helyettesíteni, vagyis nem az a lényeges, hogy valahonnan valahová eljussunk, valamiből valami más legyen. „A” és „B” pont között az ő színházában nincs temporális kapcsolat, egyik pont sem vezethető le a másikból. Az „A” és „B” pont közötti kapcsolat inkább afféle *kettős rabul ejtés*, vagyis egy olyan logikai viszony, amelyben miközben valamiből (például egy mozdulatból) valami más lesz, ugyanannyira

változik az is, amivé lesz. Deleuze ezt a folyamatot leendésnek (*devenir*) hívja: „nem arról van szó, hogy egy kifejezésből egy másik lesz, hanem, hogy mindkettejük találkozik a másikkal egyetlen leendésben, amely nem közös a kettőben, ugyanis egyiküknek sincs köze a másikhoz, pedig valahol a kettő között jön létre, és saját iránnyal rendelkezik” (*Párbeszéd* 11).⁸ A hagyományos, bejáratott érzékelési stratégiáink itt csődöt mondanak, hiszen azok működése, az érzékszervek és az emlékezet kettősének megszokott mozgása eltérítődik, sőt az utóbbi ki is kapcsolódik, hiszen nincs olyan sémánk, amelyre támaszkodva bármiféle konzekvenciához eljuthatnánk. Nem is annyira a konzekvencia, mint inkább a dinamika, a két pont sorozatos és kölcsönös egymásra hatása lesz az, ami fontossá válik, a dinamika, amelyben egyfajta oszcilláló – mondhatnánk –, görcsös mozgás valósul meg.

A *Pirkad* sűrű, áthatolhatatlan előadás, amelyben a szimmetrikus, kényszeresen és mindig kicsit más formában, mindig kicsit többet adó visszatérő mozgássorok csak halmozódnak és halmozódnak, azonban sehogyan sem kapcsolódnak mélyebb, szimbolikus jelentésekhez – szándékosan az érzékiség regiszterében ragadnak. A folyamatos meztelenség és a feltárulkozó testrészek láthatósága ellenére mégsem a test önfelmutatásáról van szó. A test nem utal önmagán túl valami másra, nem foglal állást, jóllehet nem mentes a ráakódott terhektől, jelentésektől sem.

A *Pirkad*ban, ahogy más Hodworks-darabokban is, a test inkább az „A” és „B” pontok közötti működés eleven közege. Oszcillátor, amely összeköt, szétválaszt, lehetőségeket nyit meg, és amelyen keresztül a láthatatlan, befoghatatlan erők áramolhatnak. Ehhez az áramoltatáshoz pedig a testnek egyfajta állandó és kényszeres mozgásban kell lennie, ráadásul nem is akármilyen mozgásban, hanem olyanban, amely folyamatosan változik, alakul, miközben mégis ugyanazokat a mozgulatsorokat ismétli újra és újra (gondoljunk csak a jellegzetes, partnerrel összekapaszkodó karok, valamint sokszor az egész, velük együtt sodródó test oda-vissza ringó mozgására). A test „forrongásban” van: deformálódik, mintha minden pillanatban azon volna, hogy „kitörjön” magából. Ez pedig, mondja Deleuze Francis Bacon munkái kapcsán – de hasonló megfogalmazható az előadásról is –, „egy olyan hatás, amely egyszerre utal egy egyedi erőre, amely létrehozza, és az ugyanezen erő mögött meghúzódó dekomponálható és újrakomponálható összetevők sokaságára” (*Francis Bacon* 66). Talán nem túlzás azt mondani, hogy a test azon van, hogy az állandóan ismétlődő, nyughatatlan mozgássorok által

8 | A kettős rabul ejtés és a leendés összetett fogalmát könnyebben megérthetjük Deleuze gondolatmenetének követésével:

A leendés soha nem utánczás, másolás, nem igazodás egy igazság- vagy valóságmodellhez. Nincs olyan kifejezés, amelyből kiindulunk, amelyhez megérkezünk, vagy meg kell érkeznünk. Ahogy két olyan kifejezés sincs, amelyek egymással felcserélhetőek lennének. A kérdés, „Mi lett veled?” – különösen ostoba. Mert ahogyan valaki lesz valami, éppoly mértékben változik vele az is, amivé lesz. A leendés nem utánczás vagy hasonulás alapuló jelenség, hanem kettős rabul ejtés, nem párhuzamos alakulás, két világrend násza. [...] Vége a bináris gépeknek. (*Párbeszéd* 8) Deleuze egyik fontos szellemi elődje, Henri Bergson hasonlóról írt a tartammal összefüggésben: „ha ami bomlik, az tart, ezt nem teheti másképp, mint azzal való összefüggése révén, ami készül” (311).



1. ábra | Pirkad. Garai Júlia és Marcio Kerber Canabarro | A fotót készítette Kővágó Nagy Imre

megidézzen valami állandót; hogy a test voltaképpen azon munkálkodik, hogy önmagával találkozzon, önmaga lehessen. A *Pirkad*-ban a test egy rituális leendés hordozója, amely – kicsit képletesen fogalmazva – „belesimul a falba, de a fal életre kel” (*Párbeszéd*ek 104).

Hogyan jutunk el egy ilyesfajta esztétikáig? Hód korábbi, *Basse Danse* (2011) és *Ahogy azt az apám elképzelte* (2012) című előadásában már megágyazott a *Pirkad*-ban megmutatkozó energetikai színháznak, sőt, eszköztáruk hasonlósága miatt e koreográfiákra a kritikai gyakorlat szokása szerint trilógiaként is lehetséges tekinteni. A *Basse Danse* (3. ábra) elsősorban a szimbolikus, túlszabályozott tánc hagyományos kereteit feszíti szét: ha nem is olyan radikálisan, mint a *Pirkad*-nak, célja bizonyos szempontból a színpadi mozgás dekomponálása, ezzel párhuzamosan az észlelés folyamatosságának és észrevétlenségének megtörése. Hód vesz egy táncnyelvet, egy, a 15. századtól divatos, formális udvari táncot (*basse danse*), majd az előírt mozgássorokat látszólag tetszőleges, improvizatív, sokszor hétköznapi mozgásokkal helyettesíti. A mozgások mégis magukon viselik az udvari tánc nyomait, ez a kettős mozgás (helyettesítés és nyom játéka) pedig halogatásba fullad. Mindvégig arra várunk tulajdonképpen, hogy mikor ér, mikor hajol össze a két mozgás, várakozásunkat azonban rendre megtörik és eltérítik a betüremkedő ösztönös, húsból feltörő kiáltások, nyögések, mormogások és felhabzó, deformált mozdulatok. (Ebből a szempontból jellegzetes Molnár Csaba a 35. perc



2. ábra | *Pirkad.* Cuhorka Emese és Molnár Csaba | A fotót készítette Kővágó Nagy Imre

körül látható négykézlábasa.) Ezek a betüremkedések pedig mindig torzítanak a koreográfián, és eltolják azt egy különös, kissé ijesztő tartományba.

Az *Ahogy azt az apám elképzelte* messzebbre merészkedik, ugyanis az előadás nemcsak megbontja, de szét is szereli a színházi ábrázolás szabályait és annak kulisszáit. Hód gyakorlatilag az első perctől megfojtja az áramló-fluid mozgásokat, és csendeket, kiállításokat tűzdel a táncba. Ezek a csendek nemcsak táncdramaturgiai szempontból teszik érdekessé a koreográfiát, de ontológiai szempontból is, hiszen kritikaként, amolyan „kinesztetikus dadogásként” is értelmezhetőek (Lepecki, *A tánc* 8).

Lepecki egyik tanulmányában rámutat, hogy a csend, a nyugalom valójában sohasem tétlenség, sohasem valódi nyugalom, hanem apró mozdulatok sokasága: „A test nyugvópontján nincs se emelkedés, se ereszkedés, de statikusság sincs. A nyugalom tele van mikroszkopikus mozdulatokkal.” („Nyugalom” 79) Ezek a mikroszkopikus mozgások pedig rendkívül intenzívek és sűrűek. Olyanok, akár egy sebes, rizomatikus tovaterjedés, egy kiterjedéssel nem bíró oszcilláció, amelyet nem érzünk ugyan, mégis érzékelünk, hiszen a szemgolyónkkal voltaképpen lekövetjük a vibrálást, a szemünk maga is remegni kénytelen. Így jutunk el az érzékelő és az érzékelt egységéig, amely – mint Deleuze írja – maga az érzet (*Francis Bacon* 44).

Ha kicsit közelebb szeretnénk férkőzni ahhoz, hogy megnevezzük, mi is az érzet, nincs könnyű dolgunk. Az érzet, amennyire egyszerűnek tűnik, éppen any-



3. ábra | Basse Danse. Molnár Csaba, Cuhorka Emese és Marco Torrice | A fotót készítette Kővágó Nagy Imre

nyira összetett jelenség, ráadásul kognitív úton sohasem befogható a maga teljességében, sohasem érthető meg igazán. Az érzet olyan, mint egy közvetlen átadás, összeolvadás, amelynek eredője nem a mozdulatokban, hanem azok „alatt” keresendő. Az érzet „maga a test” (Deleuze, *Francis Bacon* 44), amelyet valamiféle erő hat át, amelyben valamiféle erő hullámszik, a hullámszás (vagy más megfogalmazásban mértéktelenség) pedig maga a sebesség, a görcs. Az érzet mindig összefüggésben áll az előadás amplitúdójával is, bár nem teljesen azonos vele. Az érzet inkább az amplitúdók különbsége, a hullámok hossza, egyfajta esésérzés, amely egyik amplitúdós állapotból a másikba, egyik érzetszintről a másikra vezet. Az esés érzése azért is érdekes, mert általa átlépjük az illúzió, a színházi mintha-buborék határát, és anélkül, hogy elhagynánk magát a színpadot, vagyis anélkül, hogy a reprezentáción kívül helyezkednénk, a valósba jutunk. Az *Ahogy azt az apám elképzelte* című koreográfiában (4. ábra) például szó szerint: ahogy a testekről a ruha, úgy a színpad falairól a fekete függöny kerül le. Az előadás második felében a táncosok ízeire bontják a játékteret, ezzel is letapogatva és átlépve az illúziókeltés határait.

E két koreográfia, a 2011-es *Basse Danse* és a 2012-es *Ahogy azt az apám elképzelte* nászából jön létre aztán a *Pirkad*. Mintha Hód az *Ahogy azt az apám elképzelte* nyugalmaival, meztelen testeit és tereit a *Basse Danse* négykézlábasával metszette volna ketté, és a feltárulkozó részbe, mint egy lüktető sebbe, bújtak

volna bele az előadók, hogy ott, egy illúzió és jelentésen túli, nukleáris térben – immár a megszakítások és kiállások szüksége nélkül – táncoljanak. Kényszere- sen, magukat edzve, testüket deformálva. A deformáció érdekes és lényeges eleme a Hodworks-előadásoknak. Iránymutatója a Deleuze megfogalmazta érzet, de az erők sokasága hozza létre és formálja, ugyanakkor maga is saját, külön erővel bír. A deformáló erő aztán mindig egyfajta összeolvadás, felszabadítás felé tör, arra, hogy egy harmadik erőt generáljon maga körül, amelyben lehetőségessé válik az őt alakító erők testre való hatásának a megmutatása és megtapasztalása, ugyanakkor lehetőségessé válik azok szétbomlasztása is. Ez a harmadik erő az eddigiek összefüggésében maga a görcs, amely hullámként jön létre a test felületén, hogy ott aztán minden irányba szétterjedjen, és kifejtse destruktív hatását. Fontos megjegyezni, hogy ez a destrukció nem vezet az előadáson kívülre, annak szerves alkotóeleme, de befolyásolja a leendést, amelyet implikál. A *Pirkadban* Hód ehhez párokba rendezi a táncosokat (a *Szólók* című, 2017-es koreográfiában például a triptichon elrendezést választja), akik az előadás alatt szinte összetapadnak, teljes testtel egymásnak feszülnek, harcolnak, miközben násztáncot járnak. Mozgásukban talán az a leginkább érdekes, hogy nem lamináris, nem vezethető vissza valamelyikük külön mozgására, hanem egy kibogozhatatlan, összegabalyodott test- massa szintetikus mozgását láttatja; nincsenek elkülöníthető testrészek és mozdulatok, nincsenek hangsúlyok, nincs differencia, helyettük grádiensek, erő- vonalak és vektorok vannak. Ezek azok, amik a deformáció keltette harmadik erő, a görcs hatására mint relációk, viszonyok az előadásra vetülnek, és – hason- lóképp ahhoz, ahogy a szemgolyónk rezeg a nyugalom pillanataiban – meghatá- rozzák aztán az érzékelésünket: a megnyúlt testek látványa, az ismétlődő oda-visz- sza mozdulatok halmozódása, a rituális jelleg és a felkavaró erők miatt az előadókkal együtt – nézőként – mintegy magunk is keresztülmegyünk a görcs fázisain. Ez az érzékelés pedig azért különös, mert – ahogyan azt a következő fe- jezetben látjuk majd – egyfajta közvetlenséget tesz megtapasztalhatóvá.

INTIMITÁS ÉS SZÖRNYŰ TERMÉSZET

Lehmann egyik tanulmányában az obszcenitás felől közelít a színházi szituációhoz, és úgy fogalmaz, a megmutatott (klasszikus reprezentáció) és a megmutatás (a Bertold Brecht-féle, elidegenítő színház) között megbújik egy harmadik típusú megjelenítés, a *megmutatkozás*, amely lehetővé teszi, hogy a „valós létező formát nem öltő potencialitás artikulálhatóvá váljon, miközben valami másra, bármi másra mutatunk rá” („Ábrázol(ód)ás” 194). Ezt nevezi Lehmann obszcenitásnak, és ez az a mező, amelyen belül Hód Adrienn munkái is értelmezhetőek.

Hód színháza a potencialitások színháza, obszcén színház, amelyben az extrém intenzitások iránti vágyunk mutatkozik meg. Előadásaiban a testek túlhajszo- ltak, sosem nyughatnak, szinte minden mozdulatuk a túrérszárítást kitölt, erőteljes,



4. ábra | *Ahogy azt az apám elképzelte.* Cuhorka Emese, Marcio Kerber Canabarro, Molnár Csaba és Garai Júlia | A fotót készítette Kővágó Nagy Imre

még a látszólag nüansznyi rezzenések és a nyugvópontok is feszültséggel telítettek. A *Délibáb* (2019) jól példázza ezt: az előadók bő 60 percen keresztül gyakorlatilag alig mozdulnak, egyik pózból a másikba fagynak, mindig csupán apró változtatásokat végeznek (5. ábra). A kiüresített fekete doboz, a szolid zenei aláfestés és a pantomimeseket idéző fekete kezeslábas-jelmez mégis felnagyítja ezeket a mozgásokat, és figyelmünket éppen a nüanszokra, a bénított, darabos mozgás gazdagságára tereli. A mozdulatoknak nincs íve, nincs esése, flow-ja; ezek a mozdulatok elnyírtak, fojtottak, mégis intenzívek és tombolóak, szinte vibrálnak. Az előadók, akár a *Pirkadban*, mintha itt is a saját testükből próbálnának kitörni, azonban még a legalapvetőbb mozgások kivitelezésére is képtelenek. A paralizist a testükből fel-felcsapó zörejek, büfögések, nyögések, hörgések, nevetések, ordítások és állati hanghatások, valamint a tudattalan gondolatkitörések és cselekedttöredékek teszik radikálissá, és tolják el egy olyan tartományba, amelyik túl van minden értelmezhetőség, nyelv és szemérem határán (gondoljunk például Cuhorka Emese a 26. perc körüli „Kislányka, gyere ide, kislányka” monológjára, vagy éppen Molnár Csaba kínos kakis jelenetére a 40. perc körül).

Nem egyedül a *Délibábról*, Hód szinte összes előadásáról elmondható, hogy dacol a szeméremmel, és a tabukkal cimborál. Lehmann szerint egyébként éppen ez a fajta transzgresszió a kulcsa annak, hogy a tudás határait kitágítsuk, és szo-



5. ábra | *Délibáb*. Jenna Jalonnen, Cuhorka Emese, Simet Jessica, Molnár Csaba és Váth Máté |

A fotót készítette Kóvágó Nagy Imre

rongásainkat átlépjük. A szemérmertlenség, az obszcenitás, mint írja, a szenthez hasonlóan tiltott övezetben található, és olyan tapasztalást tesz lehetővé, amelyben az összeolvadás (kontinuitás), egy ősi intimitás tör utat magának. Ez az intimitás bugyog fel valójában a *Pirkad*ban is, mikor nézőként keresztülmegyünk a görcs fázisain. Mert – Deleuze szavaival élve – a görcs célja voltaképpen az, hogy *vonalat húzzon* (*Párbeszéd*ek 63), vagyis általa egy olyan leendés történjen meg, amely nem ábrázol semmit, de segít felszabadítani mindazt, ami a kifejezésen, a reprezentáción kívül rekedt. Ez persze különösen nehéznek mondható ma, amikor a társadalmi működés által (és leginkább a tudattalan szinteken) meghatározott, hogy milyen kereteken belül és milyen koreográfiákat követve mozoghatunk a mindennapokban, még akkor is, ha ezek a keretek időről időre mutálódnak, változnak. Mégsem elégséges a keretekre vagy a szorongásra rámutatni, ahogyan megannyi művészeti produktum (akár az előadó-művészetben belül is) azt a panaszos beszédmóddhoz kapcsolódva megteszi; engedni kell a fájdalmas görcsnek, és a meghúzott vonalat követni. A tánc pedig különösen alkalmas erre, hiszen a táncos a legszabályozottabb, legkontrolláltabb terekben is (beszéljünk akár a legszűkebb koreografikus partitúrákról) képes a szabadság felé mozdulni, és mint Lepecki egyik meghatározó esszéjében fogalmaz, voltaképpen ebben áll legfőbb feladata („Choreopolice”). Erre az odaadás képessége teszi alkalmassá; annak ké-

pessége, hogy egyszerre elszenvedője és alakítója a koreografikus folyamatnak, hogy miközben látszólag a koreográfia imperatívuszának engedelmeskedik, sohasem rendelődik alá neki. A táncelőadás valójában a koreografikus hang és az eleven test közös leendése. Valahogy úgy képzelhető el, mint az orchidea és a dongó kapcsolata Deleuze hasonlatában: „Az orchidea mintha magára ölténé a dongó képét, jóllehet az éppen az orchidea dongó-leendése, s egyúttal a dongó orchidea-leendése: kettős rabul ejtés, hiszen az, »amivé« mindkettő lesz, nem kevésbé változik, mint az, »aki« leend.” (*Párbeszéd* 8)

Felvéve ismét Lehmann gondolatfonalát, azt mondhatjuk, hogy a létrejövő intimitás tulajdonképpen az alá-fölérendeltségi viszonyok eltörlését, egyfajta animális állapot⁹ megidézését jelenti. George Bataille-ra hivatkozva Lehmann úgy folytatja, a természetben nincs úr-szolga viszony, „[a]z oroszán csak az emberi fabulában az állatok királya”. Amikor vadászik, nem leigazza és objektiválja a zsákmányállatot, hanem széttépi, és egyé válik vele. Az oroszán „nem más, mint egy nagy hullám a kontinuitás néma óceánjában, amely elnyeli a kisebb hullámot” („Ábrázol(ó)dás” 175). Az ember ezzel szemben a diszkontinuitás terébe került át, a tudomány és a technika fejlődésével elvesztette a közvetlen kapcsolatot a természettel, függetlenedett tőle, és ezzel párhuzamosan elvesztette azt a képességét is, hogy feloldódjon a mostban, hiszen cselekedeteit (a vadászat hasonlatánál maradvá: a fegyver megtöri a kontinuitást) mindig a közvetettség hatja át.

Ezt a negatív szabadságot, ezt a közvetettséget nevezi Lepecki „szörnyű természetnek” (*monstrous nature*), amely voltaképpen magát az emberi természetet jelenti (*Singularities* 149). Az ember olyan érző, szorongó, „intellektuális bestia”, akit ez a közvetettség folyamatosan elválaszt a valódi hozzáférés lehetőségétől. A tánc pedagógiai-orvosi gyógyír lehet ebben a diszkontinuitásban, hiszen a testből táplálkozó mozdulatok és a testek között formálódó kapcsolatok a folytonosság, az összeolvadás látszatát kelthetik. Azonban minden mozdulat, minden tánc lépés ellentétesen is hat, hiszen szükségszerűen az emberből indul ki, és ezzel akaratlanul is emlékeztetője a diszkontinuitásnak.

Lehmann a távolság feloldását és a valódi kontinuitás lehetséges útját tehát az obszcenitásban látja. Az obszcenitás pedig kísértetiesen hasonlít az animalitáshoz, tulajdonképpen az érzetek felfokozott-túlfeszített mezeje, amely éppen „ott táncol(ja el önmagát), ahol az emberi testben az állati örökség, az állat, ami az ember nyilvánvalóvá válik” („Ábrázol(ó)dás” 197).¹⁰ A tánc azonban nem úgy találkozik az állattal, hogy állati formákat alkot, vagy éppen megpróbálja magáévá tenni, leutánozni az állati mozgásokat. A tánc kiépít egy másfajta logikát, állati/obszcén formák kibogozhatatlan szövevényét hozza működésbe, amely a transzcendens

9 | Lásd: „Az állatok talán ebben különböznek a legvilágosabban az embertől: egy állat számára soha semmi nem tilos” (Bataille 20); „Az állat kérdésében ott van az önmagunkból való kitörés vágya.” (Darida 105)

10 | Hasonlót állít Bataille is, mikor azt írja, a tiltott zónák világa „valójában (ha egészen távoli múltba tekintünk vissza) az állati létezéshez kötődik” (23).



6. ábra | Szólók. Marcio Kerber Canabarro | A fotót készítette Dömölky Dániel

mozdulatok magasztalása helyett (vagyis mindannak ábrázolása helyett, ami az ember nem lehet) „a törött dolgok ügyetlen mozdulatait öleli magához, az esendő ember kegyeletnélküli kifejezéseinek selejtes és inkohereus mozgását” (Lepecki, *Singularities* 148). Kettős rabul ejtésről van itt szó, egy olyan homályos zónáról, amelyet lehetetlen erőszakosan részekre osztani. Hód koreográfiáiban mindig nagy szerep jutott ennek a zónának, így már a *Pirkad*-ban, majd az azt követő darabokban, mint *A halandóság feltételei* (2014), a *Szólók* (2017), a *Sunday* (2018), a *Délibáb* és a *Coexist* (2019) című előadásokban is. (Sőt, bizonyos értelemben a 2020-as *Még egy táncelőadás*-ban is meghatározó, bár tény, hogy Hód legutolsó munkája másfajta önreflexív elmozdulást jelöl alkotói pályáján.)

Ezekben az előadásokban az emberi és állati minőségek egymásra olvasódnak, és sűrű, áthatolhatatlan masszává állnak össze. Ez voltaképpen azt jelenti, hogy a kétféle mozgás nem szimmetrikus egymással, és nem is egészíti ki egyik a másikat. Egyszerűen nincsenek meghatározható pontok, hogy hol ér véget az egyik minőség (emberi), és hol kezdődik a másik (állati); a kettő ténylegesen egymáshoz szervesül Hód koreográfiáiban, és valahogy minden mozgás a kettő között, egy köztes mezőben történik. Gondoljunk például a *Szólók* egyik emlékezetes jelenetére, Canabarro szólójára (37. perc). Canabarro a földön csúszva, maga alatt birkabőrrel érkezik a játéktérbe, majd a bőrt a pulóvere alá húzza, és akár a küklopsz űzte világlátó, birkaként menetel tovább négykézláb. Mozdulatai erőt sugároznak,

kimértek és fenségesek, valódi állati minőségekkel telítettek. Csakhamar megáll, leveti magáról a pulóvert, a birkabőrt, és az ágyékához, a nadrágja elejébe tömködi őket. Az ezüstösen csillogó nadrág ekkor mintha ennek az állati erőnek az eredőjévé válna, alakatlan, gnómszerű csodás lényvé változtatva Canabarrót. Az előadó mozgása ezt követően se nem emberi, se nem állati: talán csak a képzeletünk játszik velünk, de a továbbiakban, az egymásra következő abszurd mikrojelene-tekben képtelenség eldönteni, mit is látunk tulajdonképpen (6. ábra). Egyszerűség, természetesség, fenségesség és mesebeliség határán mozgunk, és miközben Canabarro tovább játszik a ráaggatott ruhákkal, különféle rettentő, talán mitologikus lények képeit ölti magára. Az egymást váltó, megidézett lények egyszerre csodásak és ijesztőek, egyszerre hordoznak valamiféle tisztaságot és sötétséget. A 43. percben aztán mintha a *szörnyű természet* kerekedne felül a mozgásokon: Canabarro a földhöz csapkodja a birkabőrt és a ruhákat, felmossa velük a padlót, majd fájdalmas táncba kezd. A szájába véve tépi, szaggatja a bőrt, végül azt a vállára vetve kísétál a játéktérből.

Mint a példából is látjuk, az állati/emberi mozgástömböknek nincs logikai, értelmezési és narratív struktúrája (valójában az ilyen kapcsolódások az egyes minőségeken belül is hiányoznak a Hodworks-darabokban), nem barázdáltak, hanem simák. Mégis van valamiféle „közös tény”, amely összetartja a mozgásminőségeket. Ez a közös tény pedig – kölcsönözzük ismét Deleuze kifejezését – a *ritmus*. A ritmus, ami valójában az érzet maga, pontosabban az érzet vektora, az, „ami az érzetet az egyik szintről a másikra juttatja” (*Francis Bacon 77–80*) – egyfajta rezonancia.

HEVES MOZGÁS: SUNDAY

A *Sunday* párhuzamos monológok jó húszpercnyi sorával kezdődik. Roncsolt, angol és magyar kevert nyelven ki-ki személyes történetfragmentumokat és érzéseket oszt meg a közönséggel, vagy éppen a táncos, a koreográfus, a néző feladatán, a színház mibenlétén elmélkedik: „Isn't it great when you just see a flower, you don't ask the flower, what are you doing here, flower; why are you doing this, flower?” – töpreng például Cuhorka Emese Angelus Silesiust parafrázálva. Ez a roncsolás kiemelt fontosságú, szinte kilyuggatja, felnyitja a nyelvet, a szavak zárt rendszerét. De felszakad a megszokott mozgás, a tánc annak rendje és módja szerint való áramlása is: a táncosok folyamatos megszakítottságban, egyik pozitúrából a másikba dermednek, dadognak.

A kiszaggatott lyukakon – akár a testnyílásokon – keresztül húzzuk aztán meg a *vonalat*; a koreográfia ezeken a réseken préseli át magát, hogy a *Pirkad* obszcén tartományába érkezen. Jellegzetes, hogy a cezúrát megelőző jelenetek egyikében Molnár Csaba áldozati bárányként azonosítja magát, megidézve ezzel a rítusok törvényt áthágó gesztusát: „De halljátok, halljátok – motyogja Molnár –, rábasztatok, rá, mert ez a bárány nem fehér, halljátok, de nem ám! Hanem ez a bárány

fekete!” A fekete bárány pedig obskúrus világot hoz el nekünk, ami semmi jót nem ígér (7. ábra). A következő szűk egy órában itt időzünk. Ebben a tartományban aztán feltárulkozik az eleven test: állati, mitikus, meseszerű és rettenetes képek futnak össze, rendkívül lassú vagy éppen követhetetlenül gyors, illetve ciklikus, ismétlődő szerkezetű jelenetek halmozódnak egymásra. A cselekmény helyébe Hód jellemzően fantáziákat vagy értelmezhetetlen, deformálódó mozgásokat ültet, amelyek különböző irányokba mutatnak, és amelyeknek együtt, egymás mellett nincs, nem lehet kifutásuk, mégis eljutnak valahova. De hova? Oda, ahol „az ember állattá válik, de úgy válik azzá, hogy közben az állatból lélek, emberi lélek lesz” (Deleuze, *Francis Bacon* 30). A szó szoros értelmében véve tehát sehova: hiszen egy halasztásba, egy *nem-azonnali megértésbe* (Lehmann, *Posztdramatikusszínház* 102) torkollnak; folyamatos eltolásba. A nézőt ugyanis annyira lefoglalják és letaglózzák az érzéki benyomások, hogy nincs ideje a jelek között olvasni, talán – magamból indulok ki – nem is tudna. Mire mégis módja volna rá, hogy a látotakon elgondolkodva jelentést rendeljen az egyes jelenetekhez, a történetek nagy része visszaidézhetetlenné válik számára. Sőt, mintha a koreográfia bizonyos szakaszai, akárcsak egy transzállapotban, valódi törlés alá kerülnének, legalábbis én magam ezzel a tapasztalattal szembesültem, miután három színházi megtekintés után felvételtől néztem végig a koreográfiát: egyes részeket (úgy az 50. percet követő 20 percet) képtelen voltam ismerősként regisztrálni. Ez több kérdést is felvet. Egyrészt, vajon mi a szerepem, hol a helyem nézőként az előadásban, másrészt, feltéve, hogy nem egyéni emlékezetkiesésről van szó, miért történt mindez; mi az eltűnés, a törlés funkciója, és ez a törlés vajon visszavezet-e minket a Noverreféle melankóliához, az elmúlás bús nosztalgiájához?

Ami a néző szerepét illeti, logikus, hogy egyből a cinkos szó jut eszünkbe, hiszen a néző „az átélés által bevonódik a normák szimbolikus áthágásába” (Lehmann, „Ábrázol(ód)ás” 177), és azzal, hogy ezt (jóvá)hagyja, belemegy a játékba. De ennél azért többről van szó, hiszen a néző maga is bebújt a barlangba, maga is átpréselte magát a roncsolt szavakon és a dadogó mozdulatokon túli világba. Itt pedig nem maradhat a komfortos voyeurségben, bizonyos értelemben résztvevővé válik. Deleuze logikáját követve azt mondhatjuk, tanú-funkcióra tesz szert. Ez azt jelenti, hogy a néző folyamatosan (és talán kétségbeesetten) saját állandóságát, saját stabil helyét keresi az előadásban, egy mélyen csábító, obszcén és veszélyes közegben, miközben az önkéntelen szégyenérzet és azonosulás egyidejű, kettős mozgása mintegy vibrálni kezd benne. Ahogy haladunk előre az előadásban, és egymást követik a tudatunk legmélyebb zugaiból előtörő képek és mozdulatok (például lábujjszopogatás, gépszerű, geometrikus karmozgások, emberi százlábú, abuzív rénszarvas stb.), a vibrálás egyre gyorsabbá válik. Érzetek feszülnek össze, ritmikusan erősítik és kioltják egymást, majd az összefeszülések lassacskán rezonálni kezdenek a nézőben. A néző pedig eközben megszűnik szemtanúnak lenni, és „szabaddá válik más funkciók számára” (Deleuze, *Francis Bacon* 83), vagyis nyitottá az előadásban tomboló erők számára, amelyek őt is átjárják. Látszólag



7. ábra | *Sunday. Molnár Csaba* | A fotót készítette Dömölky Dániel

csak ül, néz, és semmit nem tesz, mégis olyan *heves mozgást* tapasztal meg, amely „minden irányba átlép[i] az érzet határait” (Deleuze, *Francis Bacon* 80).

Talán éppen ez a heves mozgás, ez a transzgresszív sebesség az „érző érzet”, amely hullámként söpör végig a nézői testen: olyan, magas fokú intenzitás, ami

egyszerre csordul túl és egyszerre mutatkozik hiányként, nyugalomként. Voltaképpen egy metaérzetről van szó, amely már nem az előadók testén, hanem a nézőben keletkező hullámból/görcsből táplálkozik, ugyanakkor mégsem redukálható csupán a nézőre: a néző és előadás között keletkező virtuális tér felületén fut végig, ugyanakkor képtelen egyetlen, körülhatárolható formát ölteni, hiszen túl van a formákon. Valahogy úgy képzelhető el, mint egy sebes vonal, a szökésé, amely egyik elrendeződésből a másikba vezet, és általa egyfajta újrakomponálás keletkezik. Ekkor transzszzerű állapotba, extázisba kerülünk; megtapasztaljuk a szörnyű természetben rejlő alapvető animalitást, részünk lehet az intimitásban, amit a kontinuitás megélése tesz lehetővé. Paradox módon azonban ebben a tapasztalásban – amelyben bizonyos értelemben magát az időt tapasztaljuk meg¹¹ –, a gondolkodás, az emlékezet kikapcsol. (Ha egészen pontosan szeretnénk fogalmazni, azt kellene írunk: nyugalmi állapotba kerül, és ez a nyugalmi állapot valójában egy görcs logikája szerinti oszcilláló mozgás.)

Nem arról van persze szó, hogy a tánc feledésbe merül, és azé a melankolikus enyészete lesz, amelyről a „Mozgás és írás” fejezetben szó esett. A tánc „eltűnik az emlékezetben” (Phelan 148), mégis sokáig velünk marad. Amennyiben elfogadjuk a bergsoni nézetet, amely az időt minőségnek (nem mennyiségnek), a jelen pedig élő szintézisnek tekinti, amely szerint „bármilyen cselekvés a jelenben marad, amíg folyamatosan valamilyen hatást és affektust hoz létre” (Lepecki, *A tánc* 244), azt is könnyen beláthatjuk, hogy voltaképpen az előadás és a néző közös leendése válik jelen idejűvé. Az a leendés, amely a nyers intimitásban születik, és amely a társadalmi görcs ellenválaszaként, pontosabban a világhoz való kapcsolódásunk alternatívájaként áll elő. Ez a jelenidejűség, ez a leendés pedig nem adja meg magát a feledésnek. Épp ellenkezőleg, megkerüli azt, hiszen nem a kognitív funkciókhoz kapcsolódik, hanem az érzetkez. *Közvetlenül* a testhez.

11 | Pontosabban a tartam-időt, az időt, mint feltalálást, amelyről Bergson beszél: „Minél inkább a mélyére nézünk az idő természetének, annál jobban megértjük, hogy a tartam feltalálást jelent [...] valami tökéletesen újnak folytonos kidolgozását” és „az idő vagy feltalálás, vagy egyáltalán semmi” (16, 310).

FORRÁSOK

- Bataille, George. „Lascaux vagy a művészet születése.” Fordította Lőrinszky Ildikó. *Átváltozások*, 4. szám, 1995, pp. 15–32.
- Berardi, Franco „Bifo”. „Chaosmic Spasm and the Educational Chaoide.” *Deleuze and Guattari, Politics and Education: For People-Yet-To-Come*, szerkesztette Matthew Carlin és Jason Wallin, Bloomsbury Press, 2014.
- . „Economics, Empathy, and New Forms of Solidarity.” *YouTube*, feltöltötte TEDx Talks, 2014. június 9., www.youtube.com/watch?v=i-L52epdTZY&feature=youtu.be.
- Bergson, Henri. *Teremtő fejlődés*. Fordította Dienes Valéria. Akadémiai Kiadó, 1987.
- Boros János és Orbán Jolán. „Bent a farkas, kint a farkas – Gondban a szuverenitással.” *Replika*, 61. szám, 2008, pp. 49–73.
- Darida Veronika. „Az állat tekintete.” *Magyar Filozófiai Szemle*, 60. évf., 3. szám, 2016, pp. 96–105.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: Az érzet logikája*. Fordította Seregi Tamás, Atlantisz Könyvkiadó, 2014.
- . „Nietzsche filozófiája.” Fordította Sutyák Tibor. *Vulgo*, 2. évf., 1–2. szám, 2000, pp. 424–434. C3: *Scripta*, www.c3.hu/scripta/vulgo/2/1-2/deleuze.htm.
- Deleuze, Gilles és Claire Parnet. *Párbeszéd*. Fordította Karácsonyi Judit, Lipták-Pikó Judit és Gyimesi Tímea, L’Harmattan Kiadó, 2016.
- Derrida, Jacques. „El-különböződés.” *Szöveg és interpretáció*, szerkesztette Bacsó Béla, fordította Gyimesi Tímea, Cserépfalvi Kiadó, 1991. *Scribd*, www.scribd.com/document/36813300/Derrida-Az-elkulonboz%C5%91des.
- . „Freud és az írás színtere.” *Pszichoanalízis – a belső nyelv tudománya*, fordította Bóky Antal és Gabulya Krisztina, 1992, pp. 39–44. *Műhely* folyóirat különszám.
- Fehér Anna Magda. „Hód Adrienn: »A megnevezhetetlen mozdulatok érdekelnek«.” *fidelio.hu*, 2012. április 23., fidelio.hu/tanc/hod-adrienn-a-megnevezhetetlen-mozdulatok-erdekelnek-65125.html.
- Foucault, Michel. *A szexualitás története II.: A tudás akarása*. Fordította Ádám Péter, Atlantisz Könyvkiadó, 2014.
- Franko, Mark. „Mimique.” *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*, szerkesztette Ellen W. Goellner és Jacqueline Shea Murphy, Rutgers University Press, 1995, p. 206.
- Guattari, Félix. *Chaosmosis: An Ethico-aesthetic Paradigm*. Angolra fordította Paul Bains és Julian Pefanis, Indiana University Press, 1995.
- Heard, Elizabeth. „Space, Signs and Artaud’s Hieroglyphic Body.” *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 11. évf., 1. szám, 2006, pp. 40–53.
- Hodworks. *A halandóság feltételei*. Koreografálta Hód Adrienn, előadta Marcio Kerber Canabarro, Cuhorka Emese, Garai Júlia/Furulyás Dóra és Molnár Csaba, zene: Liszt Ferenc: *Faust-szimfónia*, zenei konzultáns: Mizsei Zoltán, konzultáns: Sörös Zsolt, dramaturg: Szabó-Székely Ármín. Bemutató: 2014. szeptember 9., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- . *Ahogy azt az apám elképzelte*. Koreografálta Hód Adrienn, Molnár Csaba, Marco Torrice, előadta Cuhorka Emese, Garai Júlia, Molnár Csaba és Marcio Kerber Canabarro, zene: Mizsei Zoltán. Bemutató: 2012. április 23., MU Színház.
- . *Basse Danse*. Koreografálta Hód Adrienn, előadta Cuhorka Emese, Garai Júlia, Molnár Csaba és Marco Torrice, élőzene és ének: Mizsei Zoltán, dramaturg: Végh Ildikó. Bemutató: 2011. szeptember 29., MU Színház.
- . *Coexist*. Koreografálta Hód Adrienn, kreatív partner: Molnár Csaba, előadta Gabrio Gabrielli, Horváth Nóra, Alexandra Llorens, Molnár Csaba, Nora Ronge, Aaron Samuel Davis, Rusu Andor, Jessica Simet, Young-Won Song és Antonio Stella, zene: Gryllus Ábris, dramaturg: Gregor Runge, művészeti konzultáns: Szabó-Székely Ármín. Magyarországi bemutató: 2019. november 8., Trafó Kortárs Művészetek Háza. Közös produkció az Unusual Symptoms társulattal.

- . *Délibáb*. Koreografálta Hód Adrienn, alkotótársak és előadók: Cuhorka Emese/Marcio Kerber Canabarro, Jenna Jalonen, Molnár Csaba, Váth Máté, Jessica Simet/Egyed Bea és Vakulya Zoltán, zene: Gryllus Ábris, Bartók Béla *Gyermekeknek*, dramaturg: Szabó-Székely Ármin. Bemutató: 2019. február 8., MU Színház.
- . *Még egy táncelőadás*. Koreografálta Hód Adrienn, alkotótársak és előadók: Jenna Jalonen, Márcio Kerber Canabarro és Molnár Csaba, zene: Liszt Ferenc *Transzcendens etűdök* (no.1, no.2, no.3, no.4, no.11), dramaturg: Szabó-Székely Ármin, zongorán kísért Dinara Klinton. Bemutató: 2020. január 21., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- . *Pirkad*. Koreografálta Hód Adrienn, előadta Cuhorka Emese, Garai Júlia/Hadi Júlia/Jessica Simet, Molnár Csaba és Marcio Kerber Canabarro/Bakó Tamás, zene: Mizsei Zoltán, zenei konzultáns: Sörös Zsolt Ahad, konzultáns: Szabó-Székely Ármin, Sörös Zsolt és Marco Torrice. Bemutató: 2013. május 16., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- . *Sunday*. Koreografálta Hód Adrienn, alkotótársak és előadók: Cuhorka Emese/Jenna Jalonen, Molnár Csaba, Marin Lemić, Jessica Simet és Vakulya Zoltán, zene: Gryllus Ábris, dramaturg: Szabó-Székely Ármin. Bemutató: 2018. február 15., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- . *Szólók*. Koreografálta Hód Adrienn, alkotótársak és előadók: Marcio Kerber Canabarro/Vass Imre, Cuhorka Emese és Molnár Csaba, zene: Coil, zenei szerkesztő: Gryllus Ábris, jelmez: Németh Anikó és alkotótársai, dramaturg: Szabó-Székely Ármin. Bemutató: 2017. február 16., MU Színház.
- Komjáthy Zsuzsanna. „Görcs a testen: (Test)deformációk a Hodworks-koreográfiákban.” *Színház*, 53. évf., 1. szám, 2020, pp. 34–37.
- Körtvélyes Géza. *Művészet, tánc, táncművészet*. Planétás Kiadó, 1999.
- Lehmann, Hans-Thies. „Ábrázol(ó)dás.” *Kortárs táncelméletek*, szerkesztette Czirák Ádám, fordította Kricsfalusi Beatrix, Kijárat Kiadó, 2013, pp. 173–197.
- . *Posztdramatikus színház*. Fordította Kricsfalusi Beatrix et al., Balassi Kiadó, 2009.
- Lepecki, André. *A tánc kifulladásá: A performansz és a mozgás politikája*. Fordította Kricsfalusi Beatrix és Ureczky Eszter, Kijárat Kiadó, 2015.
- . „Choreopolice and Choreopolitics: Or, the Task of the Dancer.” *The Drama Review*, 57. évf., 4. szám, 2013, pp. 13–27. *ResearchGate*, www.researchgate.net/publication/265717475_Choreopolice_and_Choreopolitics_Or_the_task_of_the_dancer.
- . „Inscribed dance.” *Of the Presence of the Body: Essays in Dance and Performance Theory*, szerkesztette André Lepecki, Wesleyan University Press, 2004, pp. 124–139.
- . „Nyugalom: A tánc vibráló mikroszkópiájáról.” *Kortárs táncelméletek*, szerkesztette Czirák Ádám, fordította Kricsfalusi Beatrix, Kijárat Kiadó, 2013, pp. 69–93.
- . *Singularities: Dance in the Age of Performance*. Routledge, 2016.
- Liotard, Jean-François. „The Tooth, the Palm.” [„La dent, la paume”]. Angolra fordította Anne Knap és Michel Benarnou. *SubStance*, 5. évf., 15. szám, 1976, pp. 105–110. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3684063.
- MacKendrick, Karmen. „Embodying Transgression.” *Of the Presence of the Body: Essays in Dance and Performance Theory*, szerkesztette André Lepecki, Wesleyan University Press, 2004, pp. 140–156.
- Nietzsche, Friedrich. *A hatalom akarása: Minden érték átértékelésének kísérlete*. Fordította Romhányi Török Gábor, Cartaphilus Kiadó, 2002.
- Noverre, Jean-Georges. *Levelek a táncról és a balettekről*. Fordította Benedek Marcell és Urbán Mária, L'Harmattan Kiadó, 2008.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge, 1993.
- Siegel, Marcia. *At the Vanishing Point: A Critic Looks at Dance*. Saturday Review Press, 1972.
- Ullmann Tamás. „Az inferioritás és a lélek ismerete.” *Lábjegyzetek Platónhoz 5: A lelkiismeret*, szerkesztette Dékány András és Laczkó Sándor, Pro Philosophia Szegedienzi Alapítvány, 2006, pp. 292–305.
- Valéry, Paul. *A lélek és a tánc*. Fordította Somlyó György, Egyetemi Nyomda, 1946.
- Welsch, Wolfgang. *Esztétikai gondolkodás*. Fordította Weiss János, L'Harmattan Kiadó, 2011.

kortárs táncelméletek
és -elemzések

CZIRÁK ÁDÁM

A beszédaktusok (tánc)színházának politikussága

Gondolatok Jérôme Bel, Laurent Chétouane, Christoph Winkler,
a Lupita Pulpo és Ivana Müller előadásairól

Jérôme Bel *The last performance* (*Az utolsó előadás*) című 1998-as, mára már kanonikussá vált munkája óta azt figyelhetjük meg, hogy elterjedtek a beszédaktusok a kortárs konceptuális táncban. Színrelépésekor sok táncos – s ez nem csak Bel darabjaiban fordul elő – egyenesen a színpad elejéhez siet, hogy ott egyes szám első személyben megszólaljon, bemutatkozzon, táncismereteiről, koreográfusi tapasztalatairól beszámoljon vagy ígéreteket tegyen az előadás kimenetelét illetően. Amit hagyományosan a táncművészettel azonosítunk – a nyelven túli kommunikációt, az érzékiséget, a testbeszédet, a jelentés szomatikus dimenzióinak megnyitását – azt sok esetben fel-, sőt egyenesen kiváltja a beszédaktusok alkalmazása a kortárs koreográfiában. A mozdulatokkal vagy gesztusokkal történő alakformálás helyett a táncos megszólal (egyes szám első személyben), kommentálja a koreográfia jelentését, illetve jelentőségét, és ezáltal rendszerint több irányba is megnyitja a mozgás interpretációjának terét.

Tanulmányomban egyrészt a beszédaktusok elterjedésének okait, esztétikai funkcióit, táncmozdulatokkal való összekapcsolódásának a nézőre gyakorolt hatásait igyekszem megvilágítani. Másrészt arra szeretnék rámutatni, hogy a konceptuális táncban legtöbb esetben már nem olyan, austini beszédaktusokkal van dolgunk, amelyek a szubjektumot szuverén, kijelentései által cselekvő egyénként láttatják. Sokkal inkább azt figyelhetjük meg, hogy táncosok és koreográfusok nem teljesen urai a gondolataiknak és kijelentéseiknek, hiszen egy adott gazdasági, társadalmi és esztétikai rendben alkotnak, és ezen rend diskurzusainak még akkor is alávetettek (lennének), ha csak táncol(ná)nak.

Bár az egész koreográfiatörténet táncmozdulatok és nyelv – azaz a mozgás és a notáció, az illékony tánc és annak ismétlést szolgáló, kódokon alapuló lejegyzése („gráfia”) – kapcsolatának folyamatos újragondolásaként is leírható, a klasszikus és modern tánc esztétikai keretéből egyaránt kizáródtak a táncosok verbális artikulációi. Míg egészen a posztmodern tánc elterjedéséig elképzelhetetlen volt a nyelvi jelek használata a koreográfiában, a táncszínház műfajának németországi hagyományában megjelent és egyre nagyobb teret nyert a beszédaktusok esztétikai eszközként való

alkalmazása. Mindez nagymértékben Pina Bausch azon improvizációs alkotói módszerének volt köszönhető, amely az előadások mozdulatanyagát verbális kérdésekre adott verbális vagy kinetikus válaszokból segítette megalkotni. Ahogy arról több dokumentumfilm (*Walzer; Was tun Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal?*), valamint visszaemlékezés (Hoghe 84–89) is tanúskodik, Pina Bausch – a *Blaubart... (Kékszakáll...)* című koreográfiájának elkészítése óta – a próbák kezdeti szakaszában minden reggel kérdéseket és feladatokat intézett táncosaihoz, s ezáltal egyéni vagy kisebb csoportos kreatív munkára ösztönözte őket. „Hogyan tudnál valakinek csapdát állítani?” „Hányféleképpen lehet fogni egy cigarettát?” „Hogy lehet piramist építeni?” „Melyik testrészetedet mozgatjátok legszívesebben?” „Hogy kapaszkodtok valakibe, ha félelem tör rátok?” S bár a táncosok legtöbbször eleinte valósággal fellázadt ez ellen a munkamódszer ellen, kis idő elteltével már arra is hajlandóak voltak, hogy – a táncmozdulatokon túl, és nemcsak a próbákon, de az előadásokban is – saját életükről, emlékeikről, vágyaikról, traumáikról nyíltan beszéljenek. Bausch munkáiban az évek során egyre fontosabb szerepet töltött be az improvizáció, ami nemcsak a néma mozdulatok keresését, hanem a verbális szekvenciák elterjedését is inspirálta. Talán az egyik legemlékezetesebb példa erre a *Kontakthof* központi jelenete, amelyben a több mint harminc 65 év feletti szereplő a színpad közepén egyetlen hosszú sorban foglal helyet, és egyszerre kezdi el mesélni élete legemlékezetesebb – legtöbb esetben egyúttal legabszurdabb – történeteit a férfiakkal, illetve nőkkel létrejött intim találkozásairól. Az akusztikus káoszról mindig csak egy-egy sztori rövid fonala vehető ki, mert a beszélők háta mögött mikrofonnal haladó táncos nagyjából félperces várakozás után rendre a következő mesélőhöz lép, s így az elhangzottakból mindig csak egy rövid töredéket hallunk. Többek közt a pillanat leírását, amikor egy döntő jelentőségű randevú előtt a mesélő hölgy homlokának a közepén kiújult egy pattanás, és alig tudta a hajával eltakarni; a társadalmi kontrolltól való félelem bemutatását, amikor valaki egy nálánál húsz évvel idősebb férfiba lett szerelmes. Egy 178 centi magas német nő anekdotáját, akit török férje isztambuli családja előtt anyanyelvén „kis hangyának” becéz stb. Bár nem tudjuk biztonsággal eldönteni, hogy életrajzi vagy kitalált történetekről van-e szó, azt bátran kijelenthetjük, hogy Bauschnál – az 1970-es évek végétől kezdve egyre gyakrabban – a társadalomba beágyazott, személyiségét nem idealizáló hús-vér táncosok teste és az arról való diskurzus kerül a koreográfia középpontjába. Arra a kérdésre, hogy a beszédaktusok behatolása a mozgásművészetbe Bausch óta milyen esztétikai és politikai dimenziókat nyitott meg, a következő fejezetekben keresem majd a választ.

A BESZÉDAKTUSOK (TÁNC)SZÍNHÁZÁNAK POSZTDRAMATIKUS OLVASATA

A következőkben olyan aktuális szövegdraturgiai tendenciákat szeretnék bemutatni a nemzetközi kortárs tánc színpadairól, amelyek bár már két évtizede elkezdtek elterjedni, a posztdramatikus diskurzus ideológiai dominanciája révén sokszor

figyelmünkön kívül estek. Mindennek az is az oka, hogy Hans-Thies Lehmann, a posztdramatikusan színház esztétikájának kidolgozója – többek között a *Színház* című folyóirat egyik vele készített interjújában – Laurent Chétouane táncszínházát, melyben a színpadon kiejtett szavak mondatok fragmentáltan, nehezen érthetően, sokszor szemantikai jelentésüket vesztett hangsorokként artikulálódnak, „a beszédaktusok színházának” nevezte: „Ha például Laurent Chétouane és mások munkáira gondolunk, sokkal inkább a beszédaktus színházáról kell beszélnünk, ahol a szereplő mint performer jelenléte a beszéd aktusát helyezi előtérbe, tehát nem az adott szerephez kötődő szöveget, hanem a színpadon beszélő embert.” (Berecz 52) Lehmann itt egybeolvasztja a posztdramatikusan színház jelenléten alapuló és az érzékiség megtapasztalását előtérbe helyező esztétikáját azzal a – John L. Austin, illetve Jacques Derrida által megalapozott – beszédaktus-elmélettel, amely elsősorban a szavak szemantikai és pragmatikai dimenzióit hangsúlyozza. Mielőtt kitérnénk ennek az elméletnek a legfontosabb összefüggéseire, fontosnak tartom ebben az alfejezetben részletesen bemutatni, hogy miként értelmezhető Lehmann – mindenféle indoklás nélküli – felvetése, mely szerint a kortárs táncszínpadon megjelenő nyelvhasználat leginkább a „beszédaktusok színházaként” írható le. Szeretnék rávilágítani arra is, hogy ez a megállapítás milyen vakfoltokat eredményez a kortárs táncról való gondolkozásban, illetve milyen – már nem a posztdramatikusan paradigmában értelmezhető – új szöveghasználati módokról próbálja elvonni a figyelmet. Tanulmányomban tehát azt szeretném megmutatni, hogy a 2000-es évek legtöbb táncelőadása – s ebből a szempontból Chétouane inkább kivételnek számít – már nem írható le a posztdramatikusan színház elméletével és legfőbb ismertetőjegyeivel, hiszen politikusságuk nem a „színpadon beszélő ember” jelenlétében, illetve aurájának megtapasztalhatóságában áll, hanem pont abból vezethető le, hogy beszéde társadalmilag és gazdaságilag beágyazott, és kijelentései – mint azt a beszédaktus-elmélet derridai olvasata egyértelművé teszi – ismétlésen alapulnak.¹

De mielőtt rátérek arra, hogy miként lenne érdemes újradefiniálni a Lehmann által bevezetett „beszédaktusok színháza” kifejezést annak érdekében, hogy megragadjassuk megannyi kortárs táncelőadás politikusságát, vizsgáljuk meg részletesebben Chétouane azon koreográfiáit, amelyekre Lehmann a „beszédaktusok színházáról” alkotott eszmefuttatása visszavezethető. 2007 és 2009 között Chétouane *Tanzstück (Táncdarab)* címen egy tetralógiát hozott létre különböző nemzetiségű táncosokkal. Mozdásimprovizációkból indult ki, majd a koreográfia szerves részévé tett kanonizált szövegrészleteket a nyugat-európai irodalomtörténetből, melyeket a táncosok mozgásuk közben – ritmizálva, néha suttogva, máskor teli torokból üvöltve, legtöbb -ször erős akcentussal – adtak elő. A sorozat első része, a *Tanzstück #1: Bildbesch-*

1 | Érvélesem hátterében André Lepecki és André Eiermann magyarul is olvasható elméletei húzódnak meg, melyek szerint a (tánc)színházi előadások legfőbb ismertetőjegye a 2000-es évek óta már nem a játékosok itt és most megnyilvánuló és illékony jelenléte, hanem az, hogy láthatóvá teszik maga a játék mediális, esztétikai és szociális keretét, tehát azt a színházi diszpozíciót, amelynek mind a nézők, mind a táncosok alávetik magukat.

reibung von Heiner Müller (Táncdarab #1: Heiner Müller Képleírása) Frank Willens szöelőja volt, melyben a mülleri szöveg egy folyamatosan mozgásban lévö, gyakran összecsucoló, a padlóra vetödö táncos szájából hangzott el anélkül, hogy Chétouane bármiféle kontextuális kapcsolatot vitt volna színre a szöveg és a mozdulatrendszer között. A *Tanzstück #2*-ban Frank Willens, Sigal Zouk és Jan Burkhardt szintén a szöveg szemantikai dimenzióinak háttérbe szorításával kezdtek részleteket felidézni Goethe *Faustjából*, ahogy azt a táncdarab alcíme – *Antonin Artaud liest den 2. Akt von Goethes Faust II und (Antonin Artaud Goethe Faust II-jének 2. felvonását olvassa, és)* – ezt elő is vetítette. A három táncos a Laboratórium és a Walpurgis éj jeleneiből „idézett”, és ezzel olyan akusztikus teret hozott létre, amelyben a nyelv szimbolikus minőségei teljesen eltűntek a testek által előidézett hangos zajokban.

Chétouane sorozatának harmadik részében Philipp Gehmacher osztrák táncos, valamint Friedrich Hölderlin német költö szövegeit ötvözte, mégpedig úgy, hogy Sigal Zouk és Matthieu Burner szólóit, illetve duóit mozdulatról mozdulatra megszakította egy-egy szintagma kimondásával. Végül a negyedik epizódban is, melyhez Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényének részletei szolgáltak alapul, Chétouane esztétikai feszültségeket igyekezett létrehozni mozdulatok és szövegszekvenciák között azáltal, hogy jelentésükben nem közelítette egymáshoz azokat. Ebben a részben a színpad hátsó falára vetített idézetek töredékes mivoltukban – és nem jelentésségükben – kerültek a néző amúgy is folyton megsztott, pontosabban a mozgás és a vetített szövegrészletek között ide-oda váltó figyelmének terébe.

Chétouane hang- és testkompozícióiban arra tesz kísérletet, hogy eltüntesse a megszokott jelentéshorizontokat, és az irodalmi referencialitást mint önreferencialitást jelenítse meg a színpadon. A beszédaktusok ily módon töredékes idézetekként, csupán egy hiány megmutatkozásaként, egy elvesztett szemantikai egység inkoherens darabjaiként jelennek meg az előadásban, s a néző számára mindez azt a benyomást kelti, mintha a táncosok időn és téren kívül mozognának, és cselekvéseik nem a szimbolikus kommunikáció terében artikulálódnának. Egyik visszatérö mozgásmotívumuk abban áll, hogy testük egzaltált és kiszámíthatatlan mozdulataival felderítsék a színpad architektúráját, azonban ezek a szekvenciák végül mindig befelé forduló melankolikusságba, tértlenségbe torkollanak. Táncdarabjaiban Chétouane tulajdonképpen a tánc jelentésközvetítö erejének zéruspontjához igyekszik eljutni, és a test és a hús expresszivitását viszi színre. Amikor szavakat és mondatokat von be a koreográfiába, sőt emblematikus írók legismertebb műveiből idéztet a táncosokkal, akkor is az érdekli, hogy miként érhető el a színpadi kódok denotációs funkciójának kiiktatása, a nyelvi jelentés hangzóiban történö feloldása. Amikor táncosai a mondatokat az intonáció szabályaival ellentétesen hangsúlyozzák, és az egyes szövegrészeket elszakítják eredeti lélektani koordinátaiktól, akkor Chétouane a test és a hang önreferenciális anyagságára fókuszál. Mind a test gesztusai, mind pedig a vokális artikulációk olyan figyelmi állapotba kényszerítik a nézőt, hogy a szimbolikus rend által nyújtott automatikus

és konvencionális megértés mintázatait elhagyva asszociációk formájában keresse a mozdulatok és hangok jelentéseit.

Amikor Chétouane tánccdarbjait Lehmann „a beszédaktus színházának” nevezi, akkor valószínűleg azzal a posztdramatikus hagyománnyal kívánja azokat összekötni, amelyben a referencialitásnak, azaz a nyelv egyértelmű jelentésének megvonása a cél, és ahol az idézetek nem képesek olyan koherens kontextust teremteni, amelyben értelmezhetőek lennének. Lehmann párhuzama abból a szempontból érthető, hogy Chétouane beszédaktusai kimondásuk pillanatában feloldódnak a szimbolikus rend egyfajta jelentések nélküli vákuumában. Ahogy a színháztörténész Nikolaus Müller-Schöll írja, a szöveg itt úgy hangzik el, mintha „a folyamatos nyelviség egy meghatározott struktúrája lépne felszínre benne”, és „mivel nem vonja el a figyelmünket sem párbeszéd, sem dráma, sem konfliktus, egy potenciális polifónia” kerül előtérbe (549).² Az avantgárd tradíció Kurt Schwitters-i, Antonin Artaud-i vagy Marina Abramović-i hangkompozícióival ellentétben (Schrödl 111–126) Chétouane a vokalitást nem a nyelv egyszerű negációjaként, azaz ordítások, sikítások vagy a hang elektromos eltorzításai révén destruálja, hanem azáltal iktatja ki, hogy jól ismert referenciáit töredékességükben, azonosíthatatlan idézetekként mutatja meg anélkül, hogy – az „appropriation”³ értelmében – táncosaival művészileg elsajátíttatná azokat (Müller-Schöll 549).

Mivel az idézetek nemcsak eredeti összefüggésrendszerüktől függetlenednek, de az előadásban új kontextusra sem találunk, azt is mondhatjuk, hogy a beszédaktusok Chétouane-nál kikezdi a logosz rendjét, tárgytalanná, absztrakttá, autonómmá válnak. Így a nyelvi jelek, melyeket Chétouane táncszínházában hallunk, igazából a jelentés megvonásáról tanúskodnak, és leszámolnak a színházi kommunikáció klasszikus definícióival:

A beszédaktus színháza a közönséggel való különleges kapcsolat kialakítására törekszik – mondja Lehmann –; nem egy bizonyos szerep ábrázolásán keresztül, hanem a színpadon beszélő ember sajátos jelenlétén keresztül. Egyesek ezt a szövegszínház új fajtájának tekintik, ám véleményem szerint ez tévedés, hiszen a hangsúly itt nem egy szöveg ábrázolásán, hanem a színházi valóságon van. (Berecz 52)

A tény, hogy Lehmann éppen Chétouane színházát, és annak is elsősorban szomatikus és érzéki nyelvhasználatát nevezi „a beszédaktus színházának”, csak

2 | Az idegen nyelvű forrásokból idézett szövegeket a tanulmány szerzőjének fordításában közöljük. (A szerk.)

3 | Az *appropriation* a fenti kontextusban Nikolaus Müller-Schölltől származó kifejezés, amellyel Müller-Schöll elhatárolja Laurent Chétouane beszédaktusait az *appropriation art* tradíciójától. Magyarul a „kisajátítás művészeteként” ismert *appropriation art* az 1980-es években terjedt el a konceptuális képzőművészetben, és egy közismert motívum, jel vagy szöveg új kontextusba történő átvételét, újraalkotását jelöli. Chétouane-nál a szöveg azonban – Müller-Schöll érvelése szerint – nem az *appropriation* elvének megfelelően ruházódik fel új jelentéssel a megváltozott kontextusban, hanem előadásában a jelentés sokkal inkább töredékessé, asszociatívává, kiszámíthatatlanná válik.

abból a szempontból érthető, hogy Lehmann feltehetően az „aktus” kifejezésben olyan jelentéstartalmat vél felfedezni, amely a posztdramatikus színházban megváltozott szöveghasználatot emeli ki. Lehmann ezzel a kifejezéssel arra mutat rá, hogy a szöveg hanggi minősége, akusztikus materialitása, poétikussága vagy a benne rejlő „sajátos, minden szemantika fölött diadalmaskodó ritmus” (*Posztdramatikus színház* 94) fontosabbá válik az általa közvetített tartalomnál. Lehmann egyértelműen kimondja, hogy a posztdramatikus (tánc)színház még akkor sem szövegközpontú, amikor nyelvi jelekkel operál: „A tények nyelvi ábrázolása (Darstellung) helyett hangok, szavak, mondatok, csengések helyzetével (Stellung) van dolgunk, melyeket aligha az értelem, sokkal inkább színpadi kompozíciók irányítanak, azaz amelyet egy vizuális, és nem egy szövegorientált dramaturgia vezérel.” (*Postdramatisches Theater* 266)⁴ Amikor tehát Lehmann a szöveg státuszával foglalkozik, és performatív beszédaktusokról beszél, akkor mindezt az érzékiség, a nem szimbolikus és testi jelentések horizontja előtt teszi, és érveit így összegzi: „A szöveg által szabályozott dramaturgia helyére sokhelyütt a vizuális dramaturgia lép.” (*Posztdramatikus színház* 108)

Lehmanntól eltérően jelen tanulmányomban a mozgás és szöveg olyan viszonyait szeretném vizsgálni a tánc történet elmúlt két évtizedének példái alapján, amelyek túlmutatnak a posztdramatikus esztétikán, és a beszédaktusok olyan színházát helyezik a fókuszba, amelyben már nem az akusztika, a jelentés megzavarása vagy megvonása, a szintaxis diszkontinuitása játsszák a főszerepet, hanem a nyelvhasználat szemantikai és politikai dimenziói, és ezzel együtt a kérdés, hogy ki kinek az érdekében és kinek a felelősségével szólal meg a koreográfia terében. Rövid elemzéseimben a beszédaktusok (tánc)színházának nyelvelméleti és filozófiai alapokra helyezésére teszek kísérletet annak érdekében, hogy a szemantika destrukcióján túlmutató szövegdraturgiai tendenciákat tudjunk vizsgálni és elemezni. Céлом, hogy a megszólalások akusztikai dimenziói mellett elsősorban politikai vetületeiket helyezzem előtérbe. A kiválasztott példákban közös, hogy a fellépő táncosok beszédaktusaikat nem arra használják, hogy egy koherens szerepet öltsenek magukra, hanem sokkal inkább abból a célból szólalnak meg, hogy a Másik torzítás nélküli testi reprezentációját megidézzék, egyben meg is kérdőjelezzék.

A beszédaktusok, melyek Bausch táncosainak rövid monológjaiban még (állítólagos) autobiografikus referencialitással bírtak, a kortárs koncepcuális táncban a fikció és realitás közötti eldönthetlenség érzését keltik, az előadói művészet diszpozitívumának megmutatására tesznek kísérletet, vagy éppen a kortárs tánc gazdasági kiszolgáltatottságának, társadalmi státuszának és az esztétikai innováció folyamatos nyomásának adnak hangot. Jérôme Bel egy többrészes szólószorozatban egykori táncosokat szólaltat meg (többek között Véronique Doisneau-t). A meg-

4 | Hans-Thies Lehmann *Postdramatisches Theater* című monográfiája magyarul rövidített változatban jelent meg, amelyből hiányzik a fenti idézet. Így ennél a szöveghelynél a német referenciát adom meg.

szólalók minden mondatában a képzésük és karrierjük során domináló diskurzusok és elvárások törnek előtérbe. Christoph Winkler táncosai egyenesen a neoliberais gazdaság „nyelvén” kezdenek beszélni, amikor a néző figyelméért harcolnak. Ayara Hernández Holz, valamint Felix Marchand *New* című előadásában közvetett módon mindazok az alkotók megszólalnak, akik Berlinben a két táncos koreográfussá válására nagy hatással voltak, de akiktől – első vizsgamunkájuk elkészítésénél – kénytelenek (lennének) elszakadni. Ivana Müller beszédaktusai pedig a reprezentáció politikus módozatát igyekeznek megvalósítani a kortárs koreográfia keretein belül.

TETTEN ÉRT SZAVAK

A beszédaktus-elmélet azért bír nagy jelentőséggel színházi és táncelőadások elemzésében, mert arra világít rá, hogy a verbalitás vagy a testbeszéd nem szimbolikus jelentésüknél fogva relevánsak, hanem azáltal, hogy artikulációik során valóságot hoznak létre. Austin *Tetten ért szavak* című monográfiájában ezeket a beszédaktusokat a *performatív* jelzővel illette, mivel valóságalkotó szerepük van, és ezáltal a nyelv olyan, cselekvő módusára hívják fel a figyelmet, amelynek minősége felér bármely fizikai vagy társadalmi cselekvéssel. Az ezredforduló színház- és táncesztétikája éppen ezért az austini értelemben vett performativitás mentén igyekezett bizonyítani, hogy mindaz, ami a színpadon történik, nem választható külön a (nem művészeti) valóságtól, azaz annak nem egyszerű leképezése, hanem autonóm valóságként jelenik meg a nézők látómezejében (Fischer-Lichte). De mi is Austin beszédaktus-elméletének legfontosabb eredménye? Austin az emberi beszédet mindig az artikuláció aktusában vizsgálta, annak valóságteremtő hatását tartva szem előtt. Egy performatív beszédaktus az angol filozófus szerint ugyanis végrehajtja azt, amit leír, mégpedig a kimondás pillanatában. Az anyakönyvvezető kijelentése, mely szerint „Ezennel házastársakká nyilvánítom Önöket”, nem egy, a nyelven kívüli valóságot ír le, hanem kimondása révén egy új valóságot, vagyis a jegyes pár házasságát hozza létre (32). A beszédaktusok tehát performatív kijelentések, melyek nem konstatálnak vagy leírnak valamit, hanem egy új társadalmi helyzetet teremtenek. Austin arra is rámutat, hogy a performatív nyelvi aktusok már nem az „igaz” vagy a „hamis” szemantikai koordinátái között mozognak: amíg a kijelentés, hogy „megint esik az eső”, valóság-tartalma empirikus alapon eldönthető, s mint megállapítás így könnyen érvényessé vagy érvénytelenné nyilvánítható, addig a performatív beszédaktusok ellenállnak az „igaz” vagy a „hamis” formállogikai kategóriáinak (32). Ha megígérem, hogy ebben a tanulmányban nem térek el a tárgytól, akkor ennek az ígéretnek a valóságtartalma ebben a pillanatában még nem eldönthető; ez mint ígéret sokkal inkább az interszubsztívitás regiszterében kap jelentőséget. Performatív kijelentéseink elsősorban emberek közötti viszonyokat teremtenek, de hogy mi-

lyen hosszan lesznek érvényben, az kimondásuk pillanatában sokszor még kifürkészhetetlen, sőt, ahogy a német filozófus Sybille Krämer rámutatott, a világot leíró kijelentésekkel ellentétben a beszédaktus esetében a beszélőn nem kérhető számon kijelentéseinek igazsága: „Egy performatív kijelentés [...] semmit nem állapít meg, hanem annak a cselekvésnek a végrehajtása, amelyet leír” (*Sprache* 139). Austin felismerte tehát, hogy a nyelv nemcsak vonatkozik a világra, hanem a világban cselekszik is, és ilyen módon nem olyan egyszerű különbséget tenni beszéd és cselekedet, megállapítás és társadalmi valóság között.

„Véronique Doisneau-nak hívnak. Férjnél vagyok, egy hat- és egy tizenkét éves gyermekem van. 42 éves lettem, és egy hét múlva nyugdíjba megyek. Ezért a ma esti az utolsó előadásom a Párizsi Operában.” Doisneau ezekkel a szavakkal lép a Párizsi Nemzeti Opera hatalmas színpadára Jérôme Bel *Véronique Doisneau* című előadásában, s egyúttal szakít a prominens intézmény számos konvenciójával: a 2005-ig valóban az operaház balettkarának tagjaként dolgozó Doisneau ezúttal egyedül képviseli a tánckart, azaz Bel szólójában a névtelen, arctalan háttértáncosból hirtelen szólista lesz, aki – a nézői elvárásokkal ellentétben – gyakorlóruhában, civilként, mintha csak egy próbára jönne, mindenfajta tánclépést nélkülözve, besétál a tánc térbe, és megáll a színpad elején. Miután bemutatkozott, azokhoz szól, akik túl messzi páholyokból tekintenek rá, és nem látják tisztán az arcvonásait: „Azt mondják, messziről úgy nézek ki, mint Isabelle Huppert.” Ami Doisneau életrajzi táncelőadásában a beszédaktusok által megmutatkozik, az az operalátogatók számára sokszor láthatatlan marad: a balett hierarchikus, sokszor megalázóan fájdalmas és kizsigerelő rendszere, melyben a tánckar tagjai csak dekorációként lépnek színpadra, s minden személyes vonást, motivációt vagy érdeket – ahogy Doisneau fogalmaz – a „biodíszlet” által létrehozott álomvilág illúziói mögé kell rejteniük (1. ábra).

Doisneau hosszan mesél arról, hogy milyen érzés egy életen át szólisták mögött táncolni, és ráébredni arra, hogy az ember karrierje nemcsak hogy a balettkarban (*corp de ballet*) kezdődik, de ott is fog véget érni. Mindennapjait azzal a történettel illusztrálja, amikor – sok más hasonló szerepe mellett – *A hatyúk tavában* percekken át az ensemble többi tagjával együtt statikus pózban kell állnia a színpad szélén, miközben minden figyelem a szólistákra irányul. Doisneau a számára legszívszorítóbb és legnehezebben elviselhető pillanatok közül egyet meg is mutat: felvételről csendül föl Odette és Siegfried duójának zenéje *A hatyúk tavának* második felvonásából, és Doisneau az egyébként üres színpadon „végigtáncolja”, pontosabban: „végigpózolja” az egész szekvenciát, mozgása egy *croisé*, illetve egy *épaulement* közötti minimális váltásra redukálódik. Doisneau arra kényszerít minket, hogy tudatosítsuk magunkban a balett látványos felszíne mögött húzódó hatalmi relációkat, és azt is, hogy hajlamosak vagyunk figyelmünket ezeknek a relációknak alávetni, és el sem tűnődni azon, hogy milyen éles határ húzódik a szólisták és a dekorációként pózoló kartáncosok között, akik mozdulatlanságukkal támogatják az előbbieket láthatóságát és virtuozitását.



1. ábra | Véronique Doisneau a *Véronique Doisneau* című előadásban | © Icare

A *Véronique Doisneau* című előadásban beszéd- és táncaktusok váltják egymást, csakúgy, mint Bel többi életrajzi ihletettséggű koreográfiájában, melyeknek egy-egy, karrierjének épp ilyen vagy olyan állomásán tartó táncos a címszereplője (lásd *Isabel Torres, Pichet Klunchun and myself [Pichet Klunchun és én], Lutz Förster, Cédric Andrieux*). Dramaturgiai szempontból mindezen előadásokban közös, hogy a fellépő táncosok közül azok is, akiknek művészete egyébként a tánckar

anonimitásában sokszor láthatatlan marad, beszédaktusaik révén „individuumokká” válnak, és a tánc által meg nem mutatott vagy egyenesen elrejtett – intézményes vagy privát – valóságot képesek kommunikálni (Siegmond, „Cédric Andrieux” 41–44). Erre a beszédaktusok általi táncossá válásra Gabriele Brandstetter is felhívja a figyelmet:

Az életrajziség a performativitás egy másik figurációjába emelkedik: az önábrázolásnak, az egyén performanszának értelmében vett önperformansz lesz belőle. Az „előadás” egyúttal olyan keretbe emeli az elbeszélést, azaz az életrajzi narratívát, amelyben az előadó kettős értelemben vett *sujet*-vé válik: egyrészt bemutatkozásakor Véronique Doisneau *sujet*-nek nevezi önmagát. A Párizsi Opera hierarchikus rendszerében a *sujet* azt a státuszt jelöli, amelyben egy táncos nemcsak a karban lép fel, hanem kisebb szólókat is táncol. Ezt a pozíciót adja fel Doisneau annak érdekében, hogy az egész előadás szüzséjévé váljon: egyszerre tárgyává és alanyává, olyan ábrázolóvá, aki pózokat mutat be, és aki egyúttal önmagát is ábrázolja. (51)

A táncosok, akik Bel előadásaiban – a táncsal szemben felállított klasszikus elvárásokkal ellentétben – megszólalnak, a beszédaktus-elmélet valóságteremtő logikájával élve alkotnak egy összetett képet a tánc szabályrendszeréről, a romantikus balett árnyoldalairól és a táncosokról mint társadalmi és művészi szubjektumokról.

CHRISTOPH WINKLER ÉS A POSZTFORDIZMUS BESZÉDAKTUSAI

Az arra vonatkozó kérdés, hogy ki szólal meg a beszédaktus keretei között, és ezt kinek az érdekében teszi, az elmúlt évtizedekben több kortárs koreográfusnál is a táncdramaturgia központi felvetésévé vált. Elsősorban azokban az előadásokban, amelyekben a táncosok társadalmi pozíciójukról egyes szám első személyben tesznek kijelentéseket, még mielőtt táncolni kezdenének. Gondoljunk csak a brit Forced Entertainment káoszba torkolló jeleneteire a *Bloody Messben* (*Véres zúzavara*), ahol a darab elején minden szereplő a nézőkkel szemben foglal helyet, és egyenként megosztja velük a személyes motivációit és elvárásait az előadással kapcsolatban; nem kell sok idő, hogy észrevegyük, mindegyikük teljesen más darabot vizionál erre az estére, és a beszédaktusokban megfogalmazott ígéreteik a jelenet végére ellentmondásossá, követhetetlenné, s így üressé is válnak. De felleveníthetjük Boris Nikitin *Universal Exportját* vagy a Lupita Pulpo nevű kollektíva *Wir sind Volker*⁵ című koreográfiáját is, melyekben szintén beszédaktusok helyettesítik vagy szakítják meg a koreográfiát, az alakformálást, a test általi rep-

5 | Mivel a Volker német keresztnév is, a cím kettős jelentést sugall: „Mi vagyunk Volker”, illetve „Népek vagyunk”.

rezentációt. Ennek ellenére mindezen produkciókban fontos szerep jut a táncosok színészi kvalitásainak, hiszen az előadások antidokumentarista dramaturgiára épülnek, és folyamatos játékot űznek azzal kapcsolatban, hogy amit hallunk, az hiteles vagy fiktív információ-e.

Christoph Winkler *Taking Steps (Lépéseket tenni)* című munkájának első jelenetében három pályakezdő táncos lép színre – a jelenések sorrendjében: Luke Garwood, Christine Joy Alpuerto Ritter és Martin Hansen –, akik állításuk szerint egyedi és összetéveszthetetlen kvalitásokkal rendelkeznek, és ezek verbális „bemutatásával” kerülnek egymással olyan konkurens viszonyba, amelyet a másik kompetenciáinak túllícitálásával egyre jobban kiéleznek:

Luke Garwood: A nevem Luke Garwood, és hivatásos modern táncosként dolgozom immár hét éve. Mindenfélét tanultam és csináltam a klasszikus balettől kezdve a néptáncig át az Alexander-technikáig. Ha úgy döntesz, hogy velem dolgozol, akkor az az érzésem, hogy produktívan tudnánk együttműködni és valami egyedi dolgot alkotni.

Christine Joy Alpuerto Ritter: Sziasztok, Christine Joy Alpuerto Ritter vagyok, 27 éves. A szüleim a Fülöp-szigetéről származnak, de én az Egyesült Államokban születtem. Németországban nőttem fel, és a drezdai Palucca Iskolában fejeztem be táncművészeti tanulmányaimat. A klasszikus és kortárs tánc mellett más készségeim is vannak: hip-hop, new style, breaking és jazztánc. Szóval, ha engem választasz munkatársnak, megígérem, hogy ezeket a stílusokat bennem egy személyben megtalálsz.

LG: Ha úgy döntesz, velem dolgozol, meglátod, hogy erős vagyok az improvizációs technikában.

CJAR: Én nagyon kreatív vagyok. És különösen fontos számomra a művészi párbeszéd. Szeretek részese lenni az alkotási folyamatnak. Tehát ha úgy döntesz, velem dolgozol, akkor megígérem, hogy sokat tanulok tőled, és te is sokat tanulhatsz tőlem.

Martin Hansen: A nevem Martin Hansen, és Ausztráliából jöttem. Különböző kontextusokban szereztem munkatapasztalatokat: részt vettem nagyprodukciókban, független munkákban, installációkban és filmekben is. Ha azt választod, hogy velem dolgozol, akkor a képességeimnek ebből a széles spektrumából profitálhatsz.

LG: Erős érzékem van a teatralitáshoz. És a dolgok dinamikus időzítéséhez.

CJAR: Inkább egzotikus típus vagyok. Bár kicsi vagyok, a színpadon sokkal nagyobbnak látszom.

MH: Én is.

LG: Én magas vagyok.

MH: Jól kidolgozott improvizációs gyakorlattal rendelkezem. Élvezem, ha fizikai virtuozitást várnak el tőlem, de képes vagyok újfajta kreatív alkotási koncepciók mentén is dolgozni.

CJAR: Nem beszélek sokat, inkább csinálom.

LG: Nem okoz gondot, ha sok ember előtt kell megszólalnom.

CJAR: Csapatjátékos vagyok. De csapatvezetőként is megállom a helyem.

MH: Már voltam meztelen a színpadon.

CJAR: Hosszúak a lábaim.

MH: Magas az IQ-m.

LG: Nagyokat tudok ugrani.

CJAR: Imádom a kihívásokat. És imádok utazni.

MH: Én is.

LG: Képes vagyok kitűnni a többiek közül.

CJAR: Több nyelven is beszélek, például franciául, angolul és németül.

MH: Más dolgokat is tanultam az egyetemen a tánc mellett: bölcsészettudományokat.

Képben vagyok arról, hogy mi 2010-ben a tánc és a performansz művészeti kontextusa.

Ha úgy döntesz, hogy velem dolgozol, hasznodra válik a tudásom.

CJAR: Tényleg számíthatsz rám!

MH: Az igazat, csakis a szintizta igazat mondom!

LG: Én is.⁶

Winkler táncosai egyértelműen távolságot tartanak a posztdramatikus színház beszédaktusaitól, hiszen kijelentéseikben nem a szemantika aláásása, a beszélő testiségének jelenvalósága vagy a nyelv materialitása játssza a főszerepet, mondataikban sokkal inkább a neoliberalis, társadalmilag beágyazott élet(rajz) kerül a középpontba. Garwood, Alpuerto Ritter és Hansen – bár szuverén táncosokként lépnek színre – megnyerő retorikai készségről tesznek tanúságot, és minden meggyőző erejüket bevetve kezdenek a figyelmünkért versengeni, beszédüket mégsem ők irányítják. Igaz, austini értelemben vett beszédaktusokat alkalmaznak, melyekkel nemcsak leírják a világot, hanem saját magukat a nyelv által pozícionálják benne, és kijelentéseikkel megteremtik táncos identitásukat is, de beszédaktusaikat valójában az a neoliberalis kényszer vezérli, amely manapság sok művészt arra készítet, hogy a virtuozitás piacán minél jobb áron adja el magát és képességeit. Ilyen módon Winkler előadásában egy olyan nyelv szólal meg, amelyet sokkal inkább irányít a versengés retorikája, mint a vágy, hogy önmagunkat hitelen, önazonosan kifejezzük.

Az egyéni képességek megnevezése ebben az előadásban folyamatosan átcsap a posztfordi logika által diktált kompetenciák és szakmai tapasztalatok féktelen halmozásába, a másik képességeinek – verbális szinten történő – felülmúlásába. Winkler így a kortárs tánc esztétikai teréről mint egy állandósult neoliberalis castingszituációról rántja le a leplet, és a beszédaktusok sorával arra kérdez rá, hogy mi történik a táncos testével egy olyan korban, amikor – Paolo Virno logikus érvelése szerint – a táncos a posztfordista gazdaság prototípusává válik, hiszen kevesen felelnek meg nála jobban az állandó projektmunkához való igazodás, a rugalmas és kreatív együttműködés, a mobilitás és a folyamatos (művészi) innováció imperatívuszainak. Azáltal, hogy a táncos nem hoz létre maradandó alkotást, hanem egy múlandó szolgáltatást biztosít mindenkori közönsége számára, mun-

kájának gyümölcse tulajdonképpen nem más, mint maga a munka folyamata, célja pedig az, hogy virtuozitásával folyamatosan tetszést váltson ki. Emiatt a táncos csak akkor lesz sikeres a művészeti piacon, ha minden megszólalását – akár fesztiválkurátorok, dramaturgok, szponzorok vagy más táncosok előtt – egyfajta castingnak tekintve beszédaktusaival és az azokban rejlő ígéreteivel folyamatosan el tudja adni saját magát. Winkler *Taking Steps* című koreográfiájának ideológiai háttérében – mint azt az előadást beharangozó leírásban olvashatjuk – egy nemzetközi, az UNESCO és az OECD által kezdeményezett, „Lifelong Learning for all” elnevezésű program áll, mely jelzi, hogy az újra való nyitottság, a flexibilitás, a kreativitás és a képzés arra, hogy meglévő automatizmusokat elhagyjunk, illetve folyamatosan újragondoljunk, mára már a társadalom egészét elérte („Taking Steps”). A performerek és táncosok azért lettek első számú ikonjai – és a mai napig ideális hősei – a posztfordi világnak, mert a fordii modell prototípusaival ellentétben, akik még a futószalag mellett csendben állva árut állítottak elő, beszédaktusaik révén ők önmagukat viszik áruként vásárra.

A táncosok beszédaktusai arról árulkodnak, hogy ők maguk már nem ontológus alakok, hiszen arra kényszerülnek, hogy folyamatosan újratervezzék, nap mint nap meggyőzően és az esetleges új elvárásoknak megfelelően artikulálják identitásukat. Ily módon nem a nézők azonosulását szeretnék elérni. Erre már csak azért sem képesek, mert a saját életrajzuk folyamatos újírásának mario-nettjeiként lépnek színre, és minden egyes megszólalásukból nem egy psziché, hanem a performatív művészetek gazdasági logikája villan elő. És ezen a ponton nyilvánvalóvá válik, hogy Garwood, Alpuerto Ritter és Hansen beszédaktusai nem arra irányulnak, hogy artikulációjuk pillanatában autonóm szubjektumokat hozzanak létre, hiszen minden mondatuk diszkurzív alávetettségükről, heteronóm létükről tesz tanúbizonyságot.

A három táncos verbális versengésén folyamatosan jókat kacag a közönség, ám a legnagyobb nevetés a jelenet végén tör ki, amikor elhangzik az eskü, mely eredeti kontextusában a beszélőben azt hivatott tudatosítani, hogy a beszélő a bíróság előtt csakis az igazat mondja: „Esküszöm, hogy az igazat és csakis a szintiszta igazat mondom.” Mivel e beszédaktusnak a tanúk padján kívüli használata nem megszokott, Winklernél szarkasztikus éllel bír, és mindannyiunkban azt a gyanút ébreszti, hogy Hansen és kollégái nem (csak) az igazságot mondják el magukról. Ez a gyanú ahhoz a filozófiai dilemmához vezet minket, amely a beszédaktusok sikerének, illetve sikertelenségének eldönthetőségét próbálja szilárd logikai alapokra helyezni. Austin számára, mint azt mindjárt látni fogjuk, Hansen esküje azért volna sikertelen, mert nem a tárgyalóteremben, hanem a színpadon hangzik el. Mivel színészként ismétli el azt, amit más a bíróság előtt felelősségének teljes tudatában jelent ki, beszédaktusa nem vehető komolyan. Azonban fontos felidézünk, ahogyan arra Derrida rávilágított, hogy a performatív aktusok (színpadi) ismétlődését semmiképp sem visszaélésnek kell felfognunk, hiszen az ismételméletesség feltétele nélkül nem tudnánk szemantikailag kódolni a nyelvi egy-

ségeket. Ezzel a kijelentéssel Derrida azt próbálja tudatosítani bennünk, hogy sosem lehetünk egyedüli szerzői beszédaktusainknak. S ha ez így van, akkor át kell gondolnunk és kritikának kell alávetnünk Austin beszédaktus-elméletét.

PERFORMATIVITÁS MINT ISMÉTLŐDÉS

Austin érvelése arra fut ki, hogy a performatív beszédaktusokat – mint például azt a mondatot, hogy „Ezt a hajót Titanic névre kereszteltem el” – nem különböztethetjük meg a nem performatív kijelentésektől nyelvi, illetve nyelvtani milyenségük alapján, hiszen a performatív kijelentések sikere rengeteg nyelven kívüli faktortól, valamint intézményi kontextusoktól is függ. A hajó keresztelésénél – példának okáért – jelen kell lennie egy hajónak, illetve egy megfelelő tekintéllyel rendelkező személynek, aki tisztában van a rituálé szabályaival, és akinek alkalmasságát a ceremónia résztvevői elismerik. Mivel nyelven kívüli feltételeknek is teljesülniük kell ahhoz, hogy a beszédaktus sikeres legyen, Austin szükségesnek érzi, hogy különbséget tegyen egyes beszédhelyzetek között, melyeket a beszédaktusainak sikere, illetve sikertelensége alapján választ el egymástól. Különbségtételének a színház is áldozatául esik, hiszen a beszédaktusok színpadi artikulációját Austin a nyelv parazita használataként definiálja (45). Szerinte egy performatív kijelentés elsősorban akkor válik komolytalanná és semmissé, amikor azt egy színész mondja ki színpadon, mivel a színész azt a kijelentést a valóságot csupán imitáló művészeti keretben ismétli. Austin azzal, hogy elveszi a színpadi beszédaktusok hitelét, nyelvészként arra próbál kísérletet tenni, hogy a beszédaktusok kontextusai alapján éles vonalat húzzon eltervezett, komoly szándékkal és felelősséggel kimondott mondatok, illetve fikcionális kijelentések között. A performatív beszédaktus – Austin logikája alapján – csakis az első esetben sikerülhet.

Derrida dekonstrukciós kritikának veti alá Austin különbségtételeit, amikor arra mutat rá, hogy nem tekinthetjük az idézés mozzanatát – amellyel a színész él – elégséges kritériumnak ahhoz, hogy szétválasszuk egymástól a sikeres és a parazita beszédaktusokat. Derrida szerint minden nyelvi egységet egyfajta idézetként kell felfognunk, amely nem szorítható stabil kontextusba. Erre a felismerésre Donald Davidson gondolatkísérlete a legjobb példa. Képzeld el, hogy egy színész a „Tűz van!” felkiáltást egymás után többször megismétli a színpadon – mint ahogy az például Edward Albee *Tiny Alice* című drámájában elő is van írva –, és ezzel a mondattal egy valós tűzre igyekszik utalni, amely ugyanakkor nem nyílt színen, hanem a kulisszák mögött tört ki. Davidson szerint a színész kijelentésének referenciális vetülete az első pillanatban eldönthetetlen (7). Nem lehet kifürkészni, hogy a színész valós vagy fiktív tűzre igyekszik felhívni a figyelmet, így nincs garancia arra sem, hogy a nézők a színész kijelentését helyes módon fogják értelmezni, és megfelelő viselkedést tanúsítanak majd. E példa alapján (is) igazat kell adnunk Derridának, aki – Austinnal ellentétben – amellett érvel, hogy egy

beszédaktus esetében nincsenek stabil (intézményi) kontextusok, melyekben előre tervezhető lenne a mondatok jelentése. Minden kijelentésünknek – függetlenül attól, hogy az austini értelemben véve performatív, vagy sem – idézetjellege van, és jelentése nem attól függ, hogy először hangzik-e el, vagy ismétlés eredménye. Az anyakönyvvezető vagy a hajót keresztelő személy sem térhet el a performatív aktusok megváltoztathatatlan szerkezetétől, hiszen az az egyházi autoritás, amelyik egy esküvőn nem pontosan idézi az „Ezennel házastársakká nyilvánítom önöket” mondatot, azon nyomban hitelét fogja veszíteni. A bíró, amelyik ítéletében nem pontosan idézi a törvény szövegét, hasonlóan veszti el szuverenitását, mint az a színész, akinek a sűgóra kell hagyatkoznia. Derrida rávilágít, hogy mindannyian idézetekben beszélünk, és ez a nyelv normális – és nem parazita – használatának módja: „A jegy idézettsége [...] nem véletlen baleset vagy anomália, ez (ti. a normálisnak és anormálisnak a lehetősége) az, ami nélkül egy jegynek nem lehetne ún. »normális« működése sem. Mivé lenne egy jegy, ha nem lehetne idézni?” (58) Ebből az érvelésből egyértelművé válik, hogy Austin sikeresnek nevezett beszédaktusai rituális, azaz állandósult kifejezések, melyeknek sikere ismétlésen alapul. Ahhoz, hogy a kijelentéseinkkel cselekedni tudjunk, a nyelvnek egy megadott – Derrida terminusával élve „iterációs”, azaz – idézési minta szerint kell működnie. Ami Austint arra készítette, hogy a nyelv parazita használatáról értekezzen, és a színházi fikciót a performatív beszédaktusok világából kizárja, tulajdonképpen nem más, mint az iteráció, ami minden megszólalásunk feltétele.

Ebben az összefüggésrendszerben értelmezhető igazán Derrida tézise, mely szerint a beszédaktusok képesek szakítani a beszéd szituációjának – csak látszólag stabil – kontextusával. Abból a példából, amikor a színész többször egymás után azt kiáltja, „Tűz van!”, látszott, hogy a lehetséges jelentések létrejötte nem kontextustól, hanem a nyelvi jelek ismétlésétől függ. Az idézés dinamikái ezáltal nem szabályozhatók teljes mértékben szituációs keretek meghatározásával vagy az egyéni akarat érvényesítésével, ahogyan ezeket Austin még aprólékos érvelésében megpróbálta meghatározni, ugyanis a nyelvi jelek használata olyan gépezethez hasonlít, amely nem mindig az emberi elvárásoknak megfelelően dolgozik, mechanikus működése nem zárja ki, hogy sikerében eldönthetetlen, értelmezésében többértelmű jelentéseket hozzon létre. Arra a kérdésre, hogy a beszélő, a szerző vagy a színész mennyiben döntheti el, hogy mondandója szándékos-e vagy fiktív, referenciálisan vagy képletesen értendő, Derrida a következőt válaszolja: „Az intenció kategóriája ebből a tipológiából sem fog hiányozni, meglesz a maga helye, de erről a helyről már nem tudja majd vezényelni az egész szcénát és a nyelvi megnyilvánulás teljes rendszerét.” (65) Példáinkban láthatjuk, hogy a kortárs koreográfiákban elhangzó beszédaktusok elsősorban a hitelesség és fikció, szubjektivitás és projekció, szuverenitás és heteronómia között elterülő aporetikus – azaz sokszor feloldhatatlan feszültségekkel teli mezőben – mozognak.

Az idézés – és nem az (idealizált) szuverén beszédmód – dramaturgiai jelentőségét mutatja meg Bel egyik legismertebb koreográfiája, a *The last performance*

is, melyben Bel a színházi reprezentáció kérdéseit járja körül: mi szükséges feltétlen ahhoz, hogy létrejöjjön egy színpadi alak? És milyen fajtái vannak a színpadi ábrázolásnak? A performansz kezdetekor három táncos lép egymás után a színpadra, akik Jérôme Belként, André Agassiként, Hamletként és Susanne Linkeként mutatkoznak be. Ahelyett tehát, hogy ezeket a prominens – élő vagy fiktív – személyeket megelevenítenék, a színészi azonosulás technikáiról lemondva egyszerűen csak az adott személy anyanyelvén bejelentik, hogy kik ők: „Je suis Jérôme Bel”, „My name is André Agassi”, „I am Hamlet”, „Ich bin Susanne Linke”. A fellépő táncosok performatív beszédaktussal jelölik ki szerepük referensét, és mutatják be identitásukat. Majd a kijelentést, hogy X vagy Y vagyok, a bemutatkozó személy egy tipikus gesztusa hivatott hitelesíteni: a táncos, aki Jérôme Belként mutatkozik be, beállítja a stopperóráját, majd megvárja, hogy az mintegy 30 másodperc után csipogjon, jelezvén, hogy neki mint az előadás koreográfusának egyik fontos feladata az idő mérésében áll. Aki André Agassinak vallja magát, néhány teniszlabdát üt a falhoz stb. Miután mindegyikük bemutatkozott, a jelenetek egyre komplexebbé válnak, mivel a szereplők folyamatosan szerepet cserélnek. Először az André Agassiként bemutatkozó táncos állítja magáról, hogy Susanne Linke, majd eltáncolja a német táncszínházi tradíció egyik legnevesebb alakjának *Wandlung* (Átalakulás) című koreográfiáját. Ezután még három másik táncos mutatkozik be Linkeként, és idézi fel egymás után a híres 1978-as táncszekvenciát. Jérôme Bel is köztük van, aki erős akcentussal árulja el állítólagos nevét, nem kis felháborodást váltva ki a német közönségből. A nézők azonban nemcsak a Susanne Linke személyével való játék miatt mordulnak fel, hanem Bel szólójának kvalitásai miatt is, hiszen azt darabosan, sokszor bizonytalanul, a ritmusból kiesve, a pózok kitarításakor megremegve adja elő. Semmiképp sem a mozdulatok eleganciája az, ami itt Susanne Linkére emlékeztet, csakis az (abszurd) beszédaktus jelenti be őt mint a koreográfia szerzőjét és a színpadi alakítás referenciáját.

A darab négy színpadi alak identitásának fel- és leépítésén keresztül jelzi, hogy a tradicionális színházi alak ábrázolásának folyamata, melyet gyakran egy karakterrel való azonosulásként értelmezzünk, nem szükséges ahhoz, hogy létrejöjjön egy reprezentációs viszony. Belt nem a mimetikus átváltozás, de nem is a jelenvalóság színháza érdekli, hanem a Másik semmiképp sem illuzórikus, hanem elidegenített, nem virtuóz, hanem sokszor dilettáns megmutatása a színpadon. Hiszen ami a nézők nevetését és felháborodását kiváltja, az az, hogy Belnél amatőrök próbálják André Agassinak vagy Susanne Linkének kiadni magukat csupán azért, hogy magabiztosan állítsák magukról: ők azok. Olyan elidegenített táncszínház jön létre, amelyben Bel az önazonos beszédet parodizálja és fantazmaként tünteti fel. Mint az ismeretes, a színpadon mindenkinek lehetősége nyílik arra, hogy más bőrébe bújjon, és más nevében beszéljen, ám a klasszikus (dramatikus) színházban vagy a romantikus balettben a játékos és a szerep összeolvadása (volt) a cél, tehát az az illúzió, hogy a színészek, illetve a táncosok mindig spontán, de szuverén szerzői lennének a mondataiknak, illetve a mozdulataiknak. Amit Bel a *The*

last performance-ban megmutat, az a klasszikus színházi reprezentáció egyik alapvető szabálya: az a logika, hogy minden magabiztos alakformálás mögött egy idézet, egy másik nevében való beszéd – Derrida fogalmával élve –, egy iterációs rend bújik meg, amely minden beszélőt csakis az ismétlés módusában enged megszólalni.

LUPITA PULPO ÉS A TETTEN ÉRT ISMÉTLÉSEK

Azt a tényt, hogy az idézést lehetetlen elkerülni a színházi reprezentáció során, a Lupita Pulpo nevű, Ayara Hernández Holz és Felix Marchand által alapított berlini együttes *New (Új)* című koreográfiája világítja meg játékos módon. Mint Belnél, úgy a színpad itt is egy referenciákkal telített, múltbéli táncelőadások rezonanciáival megtöltött térré változik. A három fellépő (Holz, Marchand és Irina Müller) beszédaktusai által többnyire független színházi produkciókat idéznek fel, melyeket a tánc iránt érdeklődők az elmúlt 15–20 évben láthattak különböző berlini színpadokon. Nincs más céljuk, mint hogy egy eddig még nem látott koreográfiát hozzanak létre, ámde ötleteik bemutatása során mindig kiderül, hogy azt már az elmúlt évtizedekben megvalósította valaki más, és fennáll a veszély, hogy a nézőtér fel fogják ismerni az ötlet hiányzó eredetiségét. Amikor kimondják, hogy hogyan kellene elkezdeni az előadást, nemcsak saját maguk számára, de – nevéstük alapján bizonyosan – a nézők számára is kiderül, hogy egy mára már kanonizált koreográfiát idéznek fel.

Bár az előadás címe *New*, kizárólag olyan mondatok, illetve jelenetleírások kerülnek kimondásra, amelyekben semmi újdonság nincs. És hasonlóan Winkler koreográfiájához, itt is a neoliberális gazdaság logikája húzódik meg a dramaturgia elve mögött, mely szerint korunkban csakis az újnak, az eredetinek és innovatívnak van létjogosultsága. S hogy ez a logika különösképp vonatkozik a performanszra és a táncra is, azt Gerald Siegmund részletesen levezette: „az új és még újabb termékek gátlástalan fogyasztása révén (melyek következtében a régiek esélye sincs a fennmaradásra) a performansz még a gazdaság támogatására is képes” („Tapasztalat” 126). Az a posztfordi imperatívusz, amely Winkler táncosainál a szubjektum folyamatos újraalkotását és flexibilitását sürgette, a Lupita Pulpónál a folyamatos szerzői eredetiségre való ösztönzés, a mindig újabb és újabb víziók kreatív megalkotásának nyomásaként jelenik meg. A tánc történelemző Susanne Foellmer szavaival élve az eredeti művészi ötletek keresését „a kortárs táncban különösképpen a fesztiválok szervezői és kurátorai hevítik, akik a sajtókritika által nem vonhatják ki magukat az állandó értékelések rendszeréből, és a siker nyomásának, valamint a támogatóktól való függésnek is folyamatosan ki vannak téve. Ebből a szempontból nézve a Lupita Pulpo megtagadja az új elsőbbséget, s a *New* című előadásában alá is ássa azt.” (78)

Ahogy Winklernél, úgy egy idő után itt is paródiába csap át az új és még sosem látott vagy hallott ötletek halmozására tett kísérlet. A három táncos ironikus módon karikírozza azt a felismerést, hogy nem képesek idézetek és utalások nélkül létrehozni egyetlen jelenetet sem, s így meghiúsítják egy zseniális és egyedi, azaz minden szempontból progresszív és új koreográfia megalkotásának modernisztikus álmképét. Az ezredfordulón a művészet- és kultúratudományok sokszínű spektrumában elterjedt az a tétel, hogy semmi sem vezethető vissza egy eredeti forráshoz, hiszen genealógiai értelemben minden eszme vagy jelentéstartalom folyamatos ismétlésen és differenciálódáson alapuló artikulációk sorozatába illeszkedik. A posztmodern elgondolás értelmében tetteink és a jelentés létrehozásának mindenfajta performatív folyamata alárendelődik egy iterációs logikának, s így a „kezdet” és az „eredet” fogalma elveszti ismeretelméleti definiálhatóságát. Mindebből az következik, hogy mindennapi, politikai és művészeti cselekvéseinket olyan gyakorlatként kell elképzelnünk, amely folyamatosságon és ismétlésen alapul, és a múlthoz való kapcsolódás nélkül nem realizálható vagy tervezhető.

„Ez már volt” – így hangzik a *New* táncosainak leggyakoribb válasza, még akkor is, ha társuk egy valóban ambíciózus kísérletet tett arra, hogy valami újat mondjon és alkosson. A közbevágások által azonban komplex képet kapunk a koreográfia diszpozitívumában rejlő lehetőségek széles spektrumáról, hiszen a három táncos minden egyes elhangzó beszédaktussal a színpadi megmutat(koz)ás, a színre lépés, a mozgás, a fénydramaturgia stb. sokszínű alternatíváit viszi színre a verbalitás regiszterében. És bár az áhított eredeti ötlet elérhetetlen marad, a koreográfia mégis tudatosítja bennünk, hogy milyen sokszínű módon használta az elmúlt húsz év koreográfusi gyakorlata a tánc, illetve a táncszínház kínálta lehetőségeket. A Lupita Pulpo *New* című konceptuális munkája a tánc történet legutolsó epizódjaiból igazi panoptikumot hoz létre, melynek pillanatfelvételei Meg Stuart mindent elmosó zivatarától (*Blessed [Megáldva]*) kezdve Xavier Le Roy színes labdajátékain (*Project*) vagy Martin Nachbar állattáncain (*Animal Dances*) keresztül egészen Ivana Müller tablóiig (*While We Were Holding in Together [Amíg együtt tartottuk]*) a koreográfia legkülönbözőbb elképzeléseit mozgósítják, legyen az emberi, állati vagy meteorológiai jelenségek mozgáskompozíciója. Amit a táncosok beszédaktusai aktualizálnak, az rengeteg mulékony táncelőadás mentális képtára, amelynek története elválaszthatatlan sok berlini színházba járó életétől, színházról alkotott képétől, a koreográfiával szemben támasztott elvárásaitól. De a *New* című előadás azt is megmutatja, hogy a nagyjából két évtizedes múltra visszatekintő kortárs konceptuális tánc immár sokrétű archívummal rendelkezik, és az egyes előadások léte nem merül ki az itt és most megvalósuló előadásban, hiszen azok emlékképek, elmesélések és beszédaktusok formájában tovább élnek, valamint nyomaik ott lapulnak a táncosok testében, és arra várnak, hogy újabb és újabb kontextusokban reaktivizálódjanak, újragondolják és újrajátsszák őket.

IVANA MÜLLER ÉS A REPREZENTÁCIÓ POLITIKUS MEGVALÓSÍTÁSA

Legvégül Müller egy már Budapesten is bemutatott koreográfiáját felidézve szeretném megvizsgálni a beszédaktusok politikai jelentőségét a kortárs táncban. A horvát származású, de Párizsban élő Müller *In Common (Együtt)* című előadása szintén egyes szám első személyben kimondott, (látszólag) életrajzi referenciájú kijelentésekből áll, melyek az egyén társadalmi elismertségét és identitását játékos és kritikus módon világítják meg. Az első jelenetben két egymás melletti fénykör jelenik meg a padlón, és a színre lépő tíz performer a bal oldaliban rendeződik el. Mikor egyikük kijelenti, hogy „Egyedi vagyok”, a többiek kórusban ismétlik: „Egyediek vagyunk.” Egymás után hallunk nemzetiességi hovatarozásról, habitusbeli szokásokról, szociális és szexuális identitásról szóló beszédaktusokat („romantikus vagyok”, „német vagyok”, „meleg vagyok” stb.), melyeket a többiek vagy megismételnek, vagy – amennyiben nem tudnak az adott kijelentéssel azonosulni – elhagyják a közösséget, és a másik, jobb oldali fénykörben kezdenek gyülekezni. Az utolsó, aki a bal oldali körben maradt, a verbálisan elhangzott jelzők olyan konstellációját tudhatja magáénak, amelyet senki más, s így a közösség összeteveszthetetlen személyiségévé válik, s kijelentheti: „Nyertem!” A győztes elhagyja a színpadot, és a játék a jobb oldali körben kezdődik újra, ahonnan a beszédaktusok által kizáródó játékosok balra távoznak. Ez a koreográfia addig tart, amíg mindenki egyszer győztes nem lesz, és a színpad ki nem ürül. Minden egyes jelző kimondásával egyre differenciáltabb képet kapunk az egyes személyekről, azonban az, hogy a játékosok valós vagy kitalált, életrajzi vagy fiktív jelzőket vallanak-e magukénak, az előadás végéig eldönthetetlen marad. A győztes viszont mindig az, aki a legkevesbé osztja a többiek közös tulajdonságait, ezért úgy is fogalmazhatunk, hogy Müller koreográfiájában mindig a kisebbség arat győzelmet.

Az *In Common* dramaturgiai szempontból két aspektusból is politikus előadás. Egyrészt, ha a beszédaktusok tartalmára figyelünk, akkor Müller – még ha humorosan is – egy demokratikus közösség konstellációit viszi színre, melyek sohasem adottak vagy statikusak, sokkal inkább minden egyes résztvevőnek lehetőség adnak arra, hogy a szerepét kialakítsa és folyamatosan formálja. Másrészt a játékosok színpadi ábrázolása is rendelkezik politikai éllel, hiszen – az előző példákhoz hasonlóan – Müller eltávolodik a mimetikus ábrázolás és színházi leképezés tökéletes azonosulást szuggeráló fantazmagóriáitól és attól a feltevéstől, hogy a játékosok szerep formájában meg tudnának testesíteni egy-egy társadalmi értéket. A beszédaktusok színháza, melyet Müller több jeleneten keresztül variál, és különböző társadalmi kérdések körül mozgó játékok keretében exponál, esztétikailag azért érdekes, mert eldönthetetlen, hogy a játékosok meglévő vagy projektált, privát vagy színészi identitását tárja-e elének. A fellépők nem szerepet játszanak, de gyanús, hogy nem is saját magukat adják. Színészi teljesítményük azért jelentős, mert folyamatosan elbizonytalanítanak minket, és nem engedik, hogy a játékosokat és a performatív kijelentéseket automatikusan egymásra ve-

tíftsük: „romantikus vagyok”, „portugál dohányosok vagyunk”, „hiszem, hogy a válságnak hamarosan vége lesz”. A játékosok a darab folyamán emberi tulajdonságok, vélemények, preferenciák mentén építik fel személyiségeiket, melyek társadalmi privilégiumokkal is párhuzamba állíthatók. Testi átváltozás helyett kiállnak bizonyos normák vagy értékek mellett. Ami pedig ezáltal a beszédaktusaikban megjelenik, az egy játék a reprezentáció különböző jelentéseivel, melyeket dramaturgiai szempontból külön kell választanunk egymástól. Ahogy az indiai-amerikai irodalomtörténész, Gayatri Spivak rávilágított, fontos különbséget tennünk a reprezentáció mint „ábrázolás” és a reprezentáció mint „képviselő” között. Míg az ábrázolás leképezést jelent, és gyakran a Másik lélektani-realista megtestesítését jelöli, addig a képviselő mindig a Másik érdekében való beszédet és kiállást jelenti. Spivak szerint a reprezentáció csakis ebben a második jelentésében mozog politikai térben, abban az esetben tehát, amikor a beszéd vagy a cselekvés aktusa során elszakadunk a leképező megjelenítés és az illuzionista megtestesítés imperatívuszaitól, s ilyen módon a nyelvet és a testet nem a reprodukció, hanem a képviselő, a másságra való figyelemfelhívás és a különbözőség elismertetésének szolgálatába állítjuk. A képviselő érdekében állított dramaturgia sokkal több annál, mint hogy – Bernd Stegemann definíciójából kiindulva – „a cselekmény felépítését” meghatározza (10), hiszen egy színpadi keretet alakít ki arra, hogy állást foglaljunk mások elismerésének, megmutat(koz)ásának vagy bizonyos társadalmilag elnyomott vagy alulreprezentált értékeknek az érdekében, és azokat ne csak vizuálisan leképezzük.

ÖSSZEZÉS

Mindezen példák dramaturgiai logikáját illetően kijelenthetjük, hogy a beszédaktusok elterjedése mindenekelőtt megnyitja a koreográfia terét, lehetőséget biztosítva a tánc esztétikai, gazdasági és ideológiai összefüggéseinek megnevezésére. Emellett a beszédaktusok arra is rávilágítanak, hogy kritika alá kell vonnunk a Másik megtestesítésének romantikus elképzelését, hiszen sok, verbális megszólalásokkal kísérletező koreográfus a beszédaktusok – sokkal inkább távolságtartó, mintsem beleélésen alapuló – kimondását részesíti előnyben a test átváltoztatása helyett, s ilyen módon reflektál az idézés, az ismétlés, a másik hangján beszélés – antropológiailag is – elkerülhetetlen mozzanataira. Hiszen – Krämerrel szólva – egyáltalán nem életidegen, hogy mások nevében vagy érdekében szólalunk meg: „El tudunk egyáltalán képzelni olyan ismereteket, amelyeket mások kijelentéseitől teljesen függetlenül szerzünk meg? Mindabból, amit tapasztalati tényeknek tartunk, mennyit tapasztaltunk meg ténylegesen, és mennyit hallottunk vagy olvastunk »csak« másoktól?” (*Medium* 224)

A tánc, melyben a beszéd ilyen módon az „itt és most” jelenlétőségét megszakítja, és a múlt, a jelen nem lévő, a nem reprezentált Másik megidézésére tesz

kísérletet, egy politikus (játék)mezőt hoz létre, melyben a táncosok verbálisan reflektálnak a társadalmi vagy művészeti életükben fennálló lehetőségekre, szabályokra, elvárásokra. Ilyen módon rámutatnak, hogy nemcsak a táncszínház posztdramatikus jelzővel illetett előadásai érdemlik meg a politikus jelzőt, amennyiben azok a nyelv szemantikai logikája helyett annak érzéki és akusztikai vetületeit helyezik előtérbe, hanem azok a koreográfiák is, amelyekben a nyelv – a tánc több évszázados tradíciójával szembekerülve – elsődleges esztétikai eszközzé és a színpadi mozgás primátusának, a reprezentáció testi dominanciájának vagy az idealizált mozdulatok által kizáródó diskurzusoknak kritikai médiumává válik.

FORRÁSOK

- Austin, John Langshaw. *Tetten ért szavak: A Harvard Egyetemen 1955-ben tartott William James előadások*. Fordította Pléh Csaba, Akadémiai Kiadó, 1990.
- Bausch, Pina. *Blaubart: Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper*. Herzog Blaubarts Burg, 1977. január 8., Wuppertal.
- . *Kontakthof mit Damen und Herren ab 65*. 2000. február 25., Wuppertal.
- Bel, Jérôme. *Cédric Andrieux*. 2010. december 14., Théâtre de la Ville, Párizs.
- . *Isabel Torres*. 2005. október 30., Teatro Municipal, Rio de Janeiro.
- . *Lutz Förster*. 2009. április 16., Springdance Festival, Utrecht.
- . *Pichet Klunchun and myself*. 2004. december 12., Bangkok Fringe Festival.
- . *The last performance*. 1998. november 12., Kaaitheatre, Brüsszel.
- . *Véronique Doisneau*. 2004. szeptember 22., Párizsi Opera.
- Berez Zsuzsa. „A színház nem a boldogok szigetén lakozik: Beszélgetés Hans-Thies Lehmannal.” *Színház*, 43. évf., 5. szám, 2010, pp. 52–54.
- Brandstetter, Gabriele. „Tanzen zeigen: Lecture-Performance im Tanz seit den 1990er Jahren.” *Konzepte der Tanzkultur: Wissen und Wege der Tanzforschung*, szerkesztette Margit Bischof és Claudia Rosiny, transcript Verlag, 2014, pp. 45–61.
- Chétouane, Laurent. *Tanzstück #1: Bildbeschreibung von Heiner Müller*. 2007. február 9., PACT Zollverein, Essen.
- . *Tanzstück #2: Antonin Artaud liest Goethes Faust 2 und.* 2007. december 14., Sophiensæle, Berlin.
- . *Tanzstück #3: Doppel / Solo / Ein Abend*. 2009. május 6., PACT Zollverein, Essen.
- . *Tanzstück #4: leben wollen (zusammen)*. 2009. november 13. Sophiensæle, Berlin.
- Davidson, Donald. „Communication and Convention.” *Synthese*, 59. évf., 1. szám, 1979, pp. 3–17.
- Derrida, Jacques. „Aláírás, esemény, kontextus.” Fordította Kicsák Lóránt. *Performatív fordulatok*, szerkesztette Antal Éva, Kicsák Lóránt és Széplaky Gerda, Liceum Kiadó, 2015, pp. 41–70.
- Eiermann, André. „Posztspektakuláris színház és az előadás alteritása.” Fordította Kerekes Amália. *Kortárs táncelméletek*, szerkesztette Czirák Ádám, Kijarat Kiadó, 2012, pp. 141–172.
- Fischer-Lichte, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította Kiss Gabriella, Balassi Kiadó, 2009.
- Foellmer, Susanne. „Re-enactment und andere Wieder-Holungen in Tanz und Performance.” *Zitieren, appropriieren, sampeln: Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*, szerkesztette Frédéric Döhl és Renate Wöhrer, transcript Verlag, 2014, pp. 69–92.
- Forced Entertainment. *Bloody Mess*. 2003. november 1., SPIELART Festival, München.
- Hoghe, Raimund. „»Walzer«: Fragen, Themen, Stichpunkte aus den Proben.” *Pina Bausch: Theatergeschichten von Raimund Hoghe*, szerkesztette Raimund Hoghe, Suhrkamp Verlag, 1986, pp. 84–89.

- Krämer, Sybille. *Medium, Bote, Übertragung: Kleine Metaphysik der Medialität*. Suhrkamp Verlag, 2008.
- . *Sprache, Sprechakt, Kommunikation: Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*. Suhrkamp Verlag, 2001.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren, 1999.
- . *Posztdramatikuszínház*. Fordította Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa és Schein Gábor, Balassi Kiadó, 2009.
- Lepecki, André. *A tánc kifulladásá: A performansz és a mozgás politikája*. Fordította Kricsfalusi Beatrix és Ureczky Eszter, Kijarat Kiadó, 2015.
- Le Roy, Xavier. *Project*. 2003. december 1., Théâtre Le Phénix, Valenciennes.
- Linke, Susanne. *Wandlung*. 1978. március, Theater Heidelberg.
- Lupita Pulpo (Ayara Hernández Holz és Felix Marchand). *New*. 2013. április 19., Tanzfabrik, Berlin.
- . *Wir sind Volker*. 2017. június 1., Uferstudios, Berlin.
- Müller, Ivana. *In Common*. 2011. november, Frascati, Amszterdam.
- . *While We Were Holding in Together*. 2006. október 19., Sophiensæle, Berlin.
- Müller-Schöll, Nikolaus. „Raisonner sur scène: Über zwei Arbeiten Laurent Chérouanes.” *Resonanz: Potentiale einer akustischen Figur*, szerkesztette Karsten Lichau, Viktoria Tkaczyk és Rebecca Wolf, Wilhelm Fink Verlag, 2009, pp. 291–305.
- Nachbar, Martin. *Animal Dances*. 2013. június 13., Live Art Festival, Hamburg.
- Nikitin, Boris. *Universal Export*. 2011. április 15., Schlachthaus, Bern.
- Schrödl, Jenny. *Vokale Intensitäten: Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*. transcript Verlag, 2012.
- Siegmund, Gerald. „Cédric Andrieux von Jérôme Bel: Choreografische Strategien der Subjektwerdung.” *Theater und Subjektkonstitution*, szerkesztette Michael Bachmann, Friedemann Kreuder, Julia Pfahl és Dorothea Volz, transcript Verlag, 2012, pp. 41–54.
- . „Tapasztalat, ott, ahol nem vagyok: A távollét színrevitele a kortárs táncban.” *Kortárs táncelméletek*, szerkesztette Czirák Ádám, Kijarat Kiadó, 2012, pp. 121–140.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. „Can the Subaltern Speak?” *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, szerkesztette Patrick Williams és Laura Chrisman, Harvester Wheatsheaf Press, 1993, pp. 66–111.
- Stegemann, Bernd. *Dramaturgie: Lektionen 1*. Verlag Theater der Zeit, 2009.
- Stuart, Meg. *Blessed*. 2007. március 8., Kunstencentrum Vooruit, Gent.
- Virno, Paolo. „Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus.” *Radical Thought in Italy: A Potential Poetics*, szerkesztette Paolo Virno és Michael Hardt, University of Minnesota Press, 1996, pp. 189–210.
- Walzer – 41 Minuten aus den Proben: Pina Bausch und das Wuppertaler Tanztheater April – Mai '82. Rendezte Pina Bausch, Norddeutscher Rundfunk, 1982.
- Was tun Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal? Rendezte Klaus Wildenhahn, Norddeutscher Rundfunk, 1982.
- Winkler, Christoph. *Taking Steps*. 2010. október 1., Sophiensæle, Berlin.
- . „Taking Steps: Über das Stück.” *Company Christoph Winkler*, christoph-winkler.com/produktionen/taking-steps.

HAJNAL MÁRTON

Fogyatékoság és tánc

Néhány lehetséges elméleti megközelítés
és a CandoCo első magyarországi vendégjátékának elemzése

BEVEZETÉS

A címben megjelölt fogyatékoság és tánc egymás mellé állítása látszólag egyértelműen kijelöli az alábbiakban vizsgálandó területet. Azonban rögtön, amint felütjük a témában alapvetőnek számító *Disability and Contemporary Performance: Bodies on the Edge (Fogyatékoság és kortárs előadóművészet: Testek a határon)* című könyvet, azzal szembesülünk, hogy a szerző szándékosan nem definiálja a fogyatékoságot, mégpedig azért, hogy a könyv végére felszámolja azt (Kuppers 4). A fogyatékoság meghatározásának nehézségére hamarosan visszatérek, arra pedig, hogy a tánc szintén roppant képlékeny fogalom, éppen a tanulmány későbbi részében említett Jérôme Bel munkássága kiváló példa. A terület lehatárolása azonban további kérdéseket is felvet. Amennyiben abból indulunk ki, hogy a testi más-ság – a társadalmi és színházi konvenciók megszegése révén – az előadás során jön létre (Hajnal 61),¹ ebből az következik, hogy a fogyatékoság alapvetően más-képpen működhet a mindennapokban és a színpad speciális, heterotóp terében. A fogyatékosággal élő emberek csoportja a társadalom által konstruált, sok különböző állapotú emberből összevont kisebbségi csoport, és talán még problémásabb őket egységes csoportként kezelni a táncszínpadon, mint egyébként.

Mindamellettt mivel a táncudományi diskurzus alapvetően a fogyatékoság fogalma mentén tematizálja az előadások egy csoportját, érdemes „stratégiai okokból” ezen a nyomvonalon elindulnunk, és megvizsgálni azt, hogy a fogyatékoság milyen formában jelenik meg a különböző produkciókban. Az alábbiakban azonban nem a kisebbségi csoport, hanem a tánc felől közelítünk, amiből az következik, hogy a fogyatékoság – befogadás szempontjából – hangsúlyos megjelenéseiről lesz szó. Így kimaradnak a nem érzékelhető fogyatékoságok (például nem elemzem egy néma művész táncát, akinek az állapota nem tűnik fel a nézők többségének), valamint olyan produkciók, ahol ugyan érzékelhető a fogyatékoság, de

1 | Bizonyos testi adottságok (például az életkor; a nem, a bőrszín vagy bizonyos fogyatékoságok érzékelhető jelei) az aktuális színházi konvenciók révén „belesimulnak” egyes szerepekbe, míg egy „szokatlan” szereposztás révén előtérbe kerülhetnek. A *misfit* fogalma kapcsán még visszatérek erre a későbbiekben.

nem kap szerepet (gondolok itt például Emanuel Gat *Sunny* című koreográfiájára, amelyben az egyik táncosnak, Annie Hanauernek műkarja volt, azonban ez sem a produkcióban, sem a recepcióban nem került előtérbe).

Elsőként röviden áttekintem a fogyatékoság, valamint a fogyatékoság és a tánc kapcsolatának elméleteit. Majd a Rosemarie Garland-Thomson által használt *fit-misfit* fogalompár, illetve a Sarah Whatley által megfogalmazott különböző befogadói stratégiák bemutatásával felvázolok egy lehetséges megközelítést olyan kortárs produkciók elemzésére, amelyek Magyarországon élőben láthatók. Végül a CandoCo első magyarországi vendégjátékát elemzem a bemutatott fogalmakat használva.

Mindezek előtt azonban fontosnak tartom leszögezni, hogy a fogyatékosággal csak közvetett kapcsolatom van, így például amikor annak megélt, „valós” aspektusairól írok, ott elsősorban a hivatkozott forrásokra támaszkodom. Ebből következően bár az alábbi tanulmány külső perspektívája reményeim szerint kiegészíti a hazai diskurzust, nem lehet teljes az érintettek reflexiói nélkül. Magyarországon és a világon sok fogyatékosággal élő alkotó folytat reflexív teoretikus munkát (például az ArtMan Egyesület Tánceánia Együttesében táncoló Tóth Károly²).

ELMÉLETI MEGKÖZELÍTÉSEK

A fogyatékoság megközelítései

A fogyatékoság rendkívül tág elemzési lehetőségeket kínál, hiszen számtalan kortárs diskurzushoz kapcsolódik, mint például a kisebbségi mozgalmak, az identitás kérdése, a poszthumanizmus, a kibernetika, az esszencializmus és a konstruktivizmus problémája, a performativitás, a szituacionizmus stb. A fogyatékoság, összetettsége és változatossága révén, lényegében „a posztmodern fogalom kvintesszenciája” (Antal et al. 83). Mint a későbbiekben utalok rá, ezek a megközelítések kihathatnak arra, hogyan jelennek a meg a fogyatékosággal élő előadók a táncszínpadon, így röviden érdemes körbejárunk a témát.

Mint korábban utaltam rá, a fogyatékoság alapvetően konstruált fogalom, hiszen nincs szükségszerűen sok közös egy Down-szindrómás lány és egy amputált lábú férfi között, leszámítva a feljük irányuló társadalmi hozzáállást (Wendell 34). A látszólag konkrét definíciókat a hivatalos szervek alkotják meg újra és újra, hogy a különböző egészségügyi, valamint kormányzati szereplőknek legyen jogi alapjuk a megfelelő támogató intézkedéseket meghozni (Goodley 6). Mindamellett a meghatározások problémáját már a népszámlálások eredményei is tükrözik. A látássérültség definiálását például egyértelműbbnek gondolnánk, mint az ér-

2 | Tóthnak köszönhetjük az egyik legeredetibb hazai elemzését *Bel Sérült színház* című előadásának (49–59).

telmi fogyatékoságét, az eltérő megközelítéssel dolgozó felmérések eredményei között mégis meghökkentő különbségek lehetnek, a számadat ugyanis Magyarországon 8 ezer és 450 ezer fő között mozog (Bass 7).³ Az ilyen bizonytalanságra is reflektálva a kortárs kritikai fogyatékoságtudomány a fogyatékoságot szituációhoz kötöten, egy személy esetében sok más identitással összemosva, határozott körvonalak nélkül írja le. Így az elmúlt években egyrészt hangsúlyossá váltak azok az elképzelések, amelyek a fogyatékoságot „alternatív életminőségként” számolják fel, a másik végletet pedig azok a megközelítések képviselik, amelyek szerint a fogyatékoság az emberi test sokféleségének egyik egyenrangú formája (erre utal az angol *disability* és *modern* kifejezésekből összegegyűrt *dismodern* fogalom), illetve a kor előrehaladtával mindenki fogyatékosággal élő személy lesz (ezt fejezi ki a *temporarily able-bodied*, azaz időszakosan ép testű kifejezés). Ezek a megközelítések ráirányíthatják a figyelmet arra, hogy a fogyatékoság csupán láthatóvá teszi testünk lehatárolhatatlanságát és kontrollálhatatlanságát, mindenkor függőségünket a különböző technológiáktól és protézisektől (Shildrick 32). Mindezekon túl a kritikai fogyatékoságtudomány hangsúlyozza a testi szenvedés valóságosságát is, amelyet semmilyen társadalmi változás vagy elmélet nem számolhat föl (Siebers 57; Wendell 44).

A fogyatékoság kapcsán megfigyelhetünk bizonyos hozzáállásokat és toposzokat, amelyek a testi és intellektuális mássággal élő emberekhez már évezredek óta kapcsolódnak. A fogyatékoság fogalma a normatívval, az éppel szemben jött létre, vagy éppen azért, hogy az ép definiálható lehessen. (Itt kell megjegyezni, hogy bár Magyarországon kevésbé bevett, a szexizmusához és a rasszizmusához hasonlóan létezik a képességekhez kapcsolódó fogalomként az *ableism*, amely a fogyatékosággal élő emberek hátrányos megkülönböztetésére reflektál.) Aho- gyan a terület kiváló kutatója, Bill Hughes írja, a kezdetektől kétféle hozzáállás kapcsolódik a fogyatékosághoz, és az érintetteket mindkettő passzív szerepbe kényszeríti: a fogyatékosággal élő emberek alkalmasak arra, hogy az épek egyrészt rosszul bánjanak, másrészt jótékonykodjanak velük. Míg az előbbihez kapcsolható az abjekt, a szörny, a dehumanizáció, a kizárás jelensége, az utóbbihoz a sebezhetőség, a szájalom, a könyörület (3). A fogyatékoság toposza rendre megjelenik a művészetekben is. Az egyik legismertebb modell az ún. „narratív protézis”, amely során a fogyatékoságot a cselekmény mozgatására, érthetővé tételére használják (Snyder és Mitchell, *Narrative prothesis*). Klasszikus példát jelentenek erre a James Bond-filmek gonoszai, akiknek nagyon gyakran valamiféle fizikai elváltozás a megkülönböztető jelük.

A történelem során a fogyatékoság értelmezésével kapcsolatban különböző modellekről beszélhetünk, és a mai értelemben vett fogyatékoság fogalmát is

3 | Ha pedig a fogyatékosággal élő táncosokat szeretnénk definiálni, akkor még bonyolultabb helyzetben vagyunk, hiszen az érintettek számára elérhető képzések korlátozottak, így kérdés, hogy pontosan kit nevezhetünk „táncosnak” (Whatley 9).

tulajdonképpen a legújabb modellek konstruálták meg. Az antikvitástól kezdve jelen van kultúránkban az a morális modell, amely különböző erkölcsi, spirituális tulajdonságok jeleként értelmezte a testi másságot. Ezt váltotta fel a jóval újabb, a 19. század végétől létező medikális modell, amely a fogyatékoságot az egyetlen testi jellemzőjeként határozta meg. Fontos hangsúlyozni, hogy mindkét modell létezik napjainkban is. A fogyatékoságtudomány kialakulásáról azonban az Erving Goffman, Michel Foucault és más neves kutatók a 20. században megszülető és napjainkban is népszerű elméletei nyomán kialakuló szociális konstrukció modelljétől kezdve beszélhetünk, amely modell folyamánként a fogyatékoságot nem egy személy magánügyeként, hanem a társadalom által erősen meghatározott jelenségként képzeljük el (Goodley 10). A szociális konstrukciónak tulajdonképpen két fő iránya volt: az Egyesült Királyságból kiinduló áramlat jobban kapcsolódott magához a szociális konstrukció elméletéhez, míg az Egyesült Államokban inkább kisebbségi politikai törekvésként vált jelentőssé (Goodley 15), amely más kisebbségi csoportok, elsősorban a feketék emancipációs törekvéseinek a mintájára jött létre (Skrentny 2). A kritikai fogyatékoságtudományt a kétezres évek társadalmi és társadalomtudományi változásai hívták életre, amelyek hatására a kutatók dekonstruálták a fogyatékoság fogalmát (lásd a korábban említett *dismodern*, illetve *temporarily able-bodied* fogalmakat), és reflektáltak saját kulturális behatároltságukra.

A fentiekhez képest a magyar állapot sajátossága – ahogyan azt Kiss Viktor elemzi –, hogy a medikális diskurzus lényegében csak a kétezres évekre adja át a helyét a társadalmi modellnek. Ezzel párhuzamosan a fogyatékosággal élő emberek integrációja is megkezdődik (11). Témánk szempontjából relevánsak azok az egész világon megfigyelhető integrációs törekvések, amelyek bizonyos cselekvéseknek (sportágaknak vagy éppen táncoknak) létrehozják a fogyatékosággal élő embereknek szánt „megfelelőt”, ezzel bizonyos szempontból tehermentesítve a társadalmat a teljesebb integráció terhe alól (29). Kiss a Kádár-rendszerből örökölt gondoskodó-elrejtő gyakorlat hatásáról beszél, amikor azt írja, hogy az integrációs törekvések ellenére Magyarországon a diskurzusok nem változtak, és míg a fogyatékoságügy a világban egyre inkább az önérvényesítő politika irányába toródik el, addig hazánkban éppen az érintettek depolitizáltsága és passzívként való keretezése a jellemző. Ez a passzivitás több olyan társadalmi diskurzusban is visszaköszön, amelyik lényegében kijelöli a társadalmunkban fogyatékosággal élő személyek helyét a különböző aktivitásokban (12). Érdekes kiemelni a kompenzációs diskurzust, amely Kiss szerint különösen jellemző a magyarokra, és amely a tragédiaként felfogott fogyatékosággal szembeni tehetetlenséget úgy kompenzálja, hogy az érintetteket emberfelettiként, példaképekként aposztrofálja (19). Ez összefügg Stella Young „inspirációs pornó” kifejezésével, ahol a testi másság „dacára” elért teljesítmény lesz az épek motivációja (Grue 838–849).

Végezetül fontos utalni a kiborggal és a protézisekkel kapcsolatos diskurzusokra, amelyek például a kerekesszékes táncosok kapcsán vethetnek fel tudomá-

nyos igényű vitákat (Quinlan és Bates). Habár a Donna Haraway által a társadalomtudományba bevezetett kiborg fogalom látszólag sok szempontból össze- cseng a technika és organizmus határmezsgyéjén is létező fogyatékoság jelen- ségével, Tobin Siebers joggal tiltakozik ez ellen, amikor a sci-fikből is ismert lényt – mint a fogyatékoság szuperképességgé misztifikálásának egy formáját – egy épek által használt, azonban a fogyatékosággal élő személyek valódi tapasztala- taival köszönő viszonyban sem álló kulturális toposzként értelmezi (Siebers, „A fogyatékoság” 15). Donna Reeve azonban a kiborg más aspektusainak a kieme- lésével éppen a fogyatékosággal élő személyek belső tapasztalatait tudja leírni. Ahogyan a kiborg, amely Haraway alapján az identitás és a test határainak a meg- kérdőjelezését jelenti, úgy a fogyatékoság is felfogható a normalitás dekonstruk- ciójának. A test határainak bizonytalansága sok fogyatékosággal élő embernek mindennapi tapasztalat a fantomtestrészek és a protézisek révén (Reeve 105). Egy másik példa pedig arra mutat rá, hogy a teljesítményt hagyományosan ép testekhez kötjük, jóllehet a világrekordok alapján egy kerekesszékes paralimpikon leghagyja az ép futót (Shildrick 28), ráadásul a szerző ugyanitt kifejti, hogy a ke- rekesszék és a futócipő egyaránt protézis, csak éppen az előbbi inkább hajlamo- sabbak vagyunk valaminek a hiányához kötni, jóllehet minden protézis pótol va- lamit. A színpadi tánc esetében, amely Európában évszázadokig a balett és az ideális test bűvöletében élt, különösen izgalmas, hogy ne azt a kérdést tegyük fel, hogy egy kerekesszékes vagy egy ép személy táncol-e jobban, hanem azt, hogy mit értünk a „jobban” alatt.

A fogyatékoság és a színpadi tánc

A fogyatékoság és a színpadi tánc kapcsolata több perspektívából is megköze- líthető attól függően, hogy milyen narratívába ágyazzuk a kapcsolatukat. Egyrészt közelíthetünk onnan, hogy a nem normatív testű személyek ki- és színpadra állításának több évszázados története van. Habár ezeknek a produkcióknak a köz- pontját a pusztá Másság és a szokatlan test jelentette, a freak show-k kapcsán például elmondható, hogy a csak bámulásra kitett előadók hamar kikoptak a színpadokról. A freakek többsége különböző műsorszámokkal, például tánccal kötötte le a közönséget (Durbach 9). Miközben a freak show-k és a betegeket, fogyaté- kosággal élő embereket tudományos keretetéssel bemutató orvosi színház (*me- dical theater*) előadásai nyilvánvalóan más kulturális regiszterben jöttek létre, mint például a napjainkban a Trafóban látható, fogyatékosággal élő emberekkel készült produkciók,⁴ a nézők reakciója sok esetben hasonló. A bővebb kifejtés he- lyett itt most csak utalhatok arra, hogy ennek a változatlanságnak az egyik leg- érzékletesebb példáját Sharon Snyder és David Mitchell elemzése szerint Mat

4 | Ide sorolhatjuk a tanulmányomban hivatkozott Bel-koreográfiákat és CandoCo-előadásokat, va- lamint az *Extrémítés* című (új)cirkuszi előadást is (Filloque).

Fraser színész-performer adta, aki egy előadás során felváltva szembesítette a közönséget a megszemélyesített freak (Sealo) és a fogyatékossgal élő színész (Tam) perszónájával, bemutatva a színpadra állított testi mássággal kapcsolatos nézői viszonyulás változatlanágát („Exploitations”).

A fogyatékossgal élő előadókkal játszott táncprodukciók megközelíthetőek „külső” diskurzusokkal is, például amikor a táncra a terápia egy formájaként tekintünk. Ezen belül két, egymástól nem élesen elkülönülő megközelítésről beszélhetünk: az elsőben valamelyik csoport (jellemzően az épeké) irányítja a másikat, a másodikban sokkal inkább az egyenlőség, a kölcsönösség és a csere dominál (McGrath). A pedagógia, a gyógyítás, a szociális munka, valamint az esztétika össze- és széttartó törekvései az alkalmazott színházban öltenek formát. Ezt az alábbiakban a másik irányból, a tánc felől közelítem meg.

A nyugati kultúrában a színpadi táncot évszázadokig a balett dominálta, amelynek egy sokszorosan meghatározott, ideális, éteri testkép állt a középpontjában. Ezzel fügtek össze többek között az intézményi és nézői elvárások, a tanulókkal szemben felállított tükrök, vagy éppen a színpad és a nézőtér távolsága, amely érzékelhetetlenné tette a test nem kívánatos szagát és hangjait (Thomas 99). Ez a testkép nyilvánvalóan kizárta a fogyatékossgal élő személyeket a táncból. A 20. század második felében azonban a tánc fogalmának dekonstrukciója – azaz hogy minden mozdulat táncként értelmezhető, a civilek színpadra lépése, a ko-reográfus és a táncos szerepének megváltozása –, valamint a szociális munka, a pedagógia és a gyógypedagógia beépülése az előadó-művészetbe megnyitotta a lehetőséget a fogyatékossgal élő előadók előtt (Lehmann 112). Ebben a folyamatban meghatározónak számít a kontakt improvizáció megjelenése, illetve az erre épülő produkciók, amelyek a balettel ellentétben nem kötött testképpel és nem szigorúan zárt mozdulatkészlettel dolgoznak, így első megközelítésben mindenki, köztük a fogyatékossgal élő személyek is egyenlő félként vehetnek részt az alkotásokban. Később pedig olyan, nemzetközi hírű integrált társulatok is alakultak, mint amilyen az amerikai Axis vagy a brit CandoCo.

A fogyatékossgal élő emberek megjelenése a „hivatásos” táncművészetben két általánosabb problémát vetett fel viszonylag hamar. Az egyik, hogy a fogyatékossgal élő táncosok a legtöbb esetben nem voltak az épekhez hasonlóan képzettek, hiszen az előadások „megnyitását” nem előzte meg az oktatási intézményeké (McGrath 147). A gond természetesen nem kizárólag az intézményvezetők integrációs szándékában van, sokkal inkább abban, ahogyan azt Carrie Sandahl – a területen híressé vált esszéjében – igazolja, hogy elméleti iskolától függetlenül minden klasszikus képzésben jelen van a „neutrális” test toposza, amely szemben áll a fogyatékos test eleve jelentésségével (262). A másik probléma ahhoz kapcsolódik, hogy a fogyatékossgal élő emberek színpadra állítása hogyan és milyen áron történik. Ann Cooper Albright például strukturális mozgásanalízissel mutatja be, hogy egy integráltnak szánt táncelőadásban a kereskes-székes előadók valójában csak keretezik az épek táncát (68).

A fogyatékossgal élők (is) bemutató táncelőadásokat két véglet között helyezhetjük el, aminek az alapja, hogy az akadémiai diskurzusban a test egyaránt lehet 1.) passzív felülete a társadalmi és politikai inskripciónak, más szóval konstruált, akár csak a sztereotípiák szintjén, akár mélyebben, a nyelvet megelőzően, másrészt 2.) az előadók természetes, autentikus, a konstrukció alól kibúvó adottsága (Kuppers 56). Habár a test „őszinteségén” mára már jobbra diadalmaskodott a konstruáltsága, mások mellett Albright szerint ez a kettősség éppen a tánc révén számolható fel (4).

Az autentikus véglethez áll közelebb, amikor fogyatékossgal élő táncosok terápiás céllal önmagukat adják, értve ez alatt akár a saját, akár a közönség szemfelfnyitó „terápiáját”. Ehhez kapcsolódnak azok a megközelítések is, amelyek a táncban a fogyatékossgal élő emberek közvetlenebb önkifejezését látják. McGrath például a kötődéseméletek felől közelít a befogadói élményhez, amikor azt állítja, hogy a fogyatékossgal élő táncosok fizikai és mentális állapotát a néző a tükörneuronok révén megtapasztalhatja, ezáltal egy olyan, „tisza” kapcsolat jön létre köztük, amely a fogyatékossga ráakadó előítéletek révén a hétköznapiak során nem lehetséges (152). Hasonlóan autentikusságot fejez ki, amikor olyan társulatok, mint például a Societas Raffaello Sanzio, a fogyatékossgal élő emberek révén sokkolnak, ezzel szabadítva fel az élet – racionalitást megelőző – mitikus és ösztönös energiáit (Kuppers 71). A Societas Raffaello Sanziohoz hasonló társulatok esetében a fogyatékossgal élő személyek leginkább rendezői eszközként értelmezhetők, amennyiben a testi „másságuk” által kiváltott „zsigeri” hatás egy művészi koncepcióba illeszkedik, így például a fizikai jelenlét érzékeltetésére vagy a színházzsemiotikai interpretáció elbizonytalanítására szolgál.

A testek konstruáltságára irányuló reflexió az 1980-as évektől jelent meg, amikor a testnek már nem a fizikalitása volt hangsúlyos (Fuchs 285). Az ehhez kapcsolódó előadások célja, hogy a sztereotípiákra rákérdezzenek, esetleg dekonstruálják őket, azonban nem állítanak a helyükre egy „igazi” értelmezést, testképet. Kuppers ennek kapcsán Bill Shannon utcai performanszait elemzi, aki az állapota miatt nem képes normatív módon járni, viszont virtuóz képességei látványos és akrobatikus produkciókat tesznek lehetővé. Shannon gyakran kihasználja az emberek előítéleteit, elesettnek és segítségre szorulóknak tettei magát, ezzel a nézőket is bevonja az alkotásaiba (62). Ezt Siebers fogalmával a maskarádé egy formájaként is jellemezhetjük, olyan esetként, amikor a fogyatékossgal élő vagy ép emberek a fogyatékossgát túl- vagy eljátsszák („A fogyatékossga” 12). A táncban tipikus példája ennek, amikor a kerekesszékes táncos a kerekesszéke nélkül maradván is virtuózan mozog, ezért a néző elbizonytalanodik abban, hogy valóban annyira kiszolgáltatott-e az előadó, amennyire előfeltevései szerint gondolta.

Fontos még megjegyezni, hogy nem minden fogyatékossgal élő előadóval készült előadás foglalkozik a fogyatékossgal, vagy követeli meg hangsúlyosan a nézőtől a fogyatékossga irányuló figyelmet. A következőkben leírt elemzési módszerek így egy bizonyos aspektusból nyitják meg az előadásokat, amelyek

adott esetben még sok más szempontból is elemezhetőek lennének. Sőt, kifejezetten pozitív fejlemény lenne, ha a fogyatékossgal élő emberekkel készült alkotások recenziói nem csak a fogyatékossgáról szólnának.

AZ ELEMZÉS MÓDSZEREI

A fentiekben vázlatosan ismertetett diskurzusok segítségével tágabb kontextusban értelmezhetünk fogyatékossgal élő alkotókkal készült táncelőadásokat és azokról írt elméleti-kritikai szövegeket, megközelítéseket. A következőkben két további módszert javaslok. Az első Rosemarie Garland-Thomson a *fit* és a *misfit* fogalmak ellentétére épülő koncepciója, amely a fogyatékossgát környezetével való viszonyában ragadja meg, ez pedig véleményem szerint segítségünkre lehet táncelőadások elemzésében, mivel azokban a fogyatékossgát a térnek, a fizikai gesztusoknak, a közönségnek és az előadás további elemeinek viszonyában tapasztaljuk meg. A másik módszer Sarah Whatley felosztása, amelyben a szerző öt különböző befogadói stratégiát különböztet meg a fogyatékossgal élő táncosok kapcsán.

Misfit

A *misfit* olyan elméleti megközelítésre utal, amely az egyén tulajdonságai helyett az egyén és környezete kapcsolatára összpontosít. A különbség fontosságát jól érzékeltetik azok a kutatások, amelyek során pszichológusok a csoportban elfoglalt státusszal kapcsolatos összefüggéseket vizsgálták. Jack C. Wright és munkatársai tanulmányukban kiemelik, hogy az első kutatásoktól kezdve évtizedekig a népszerűséget és az elutasítást kizárólag egyéni vonásokkal hozták kapcsolatba (például proszociális viselkedéssel vagy kooperációval), azonban a vizsgálatok sokszor ellentétes következtetésekhez vezettek (523). Wright és kollégái ezért egy harmadik változót is bevontak a vizsgálatba, az egyén és a csoport hasonlóságát. Egy 87, majd egy 79 fős, kisebb csoportokban tanuló, tizenéves, magatartászavarral élő fiúkból álló mintán szignifikáns összefüggést találtak a csoportban betöltött státusz és aközött, hogy bizonyos tulajdonságokban hasonlít-e az adott egyén a csoport többségéhez. Itt nem pusztán arról van szó, hogy valaki a magához hasonlókat kedveli, hanem hogy – a kutatás egyik példájával megvilágítva – abban, hogy egy „agresszív” kisgyerek hogyan ítél meg egy „visszahúzódo” kisgyereket, szerepe van annak, hogy maga a csoport általában mennyire „agresszív”, illetve „visszahúzódo” (533). Garland-Thomson ehhez hasonló megközelítést javasol a fogyatékossgal kapcsolatban.

Garland-Thomson, a kritikai fogyatékossgatudomány kulturális vonalának egyik, ha nem „a” legmeghatározóbb alakja, egyebek mellett a freak show-król és azok bámulásáról (*staring*) írt művei a terület megkerülhetetlen referenciapontjává tették munkásságát. Habár a fogyatékossgal kapcsolatos elméleteit

rendre összekapcsolja műalkotásokkal, az alábbiakban bemutatott „Misfits: A Feminist Materialist Disability Concept” („Misfits: a fogyatékoság egy, a materialista feminizmus által inspirált koncepciója”) című, 2011-es cikkében mégis csupán elvétve találunk művészeti referenciákat.

Garland-Thomson a kritikai fogyatékoságtudomány vezető áramlatához csatlakozva számol az érintettek valós fájdalmával és funkcionális korlátozottságával, ugyanakkor ezt egyesíti a fogyatékoság mint szociális konstrukció eredményeivel. Tanulmányában a *fit* és a *misfit* fogalmak (amelyeket talán beleillőnek és bele nem illőnek, esetleg illőnek és illetlennek lehetne fordítani, félig-meddig utalva ezzel az illendőségre is, hiszen a *misfit* gyakran egy értékrenddel is összefügg) arra reflektálnak, hogy a nem normatív testek hogyan lépnek interakcióba a külvilággal. Garland-Thomson a beleillés jelenségét azzal érzékelteti, amikor a gyerekjátékban a kocka nem passzol bele a kör alakú lyukba. A probléma nem a kockával vagy a lyukkal van, hanem a kettő viszonyával (593). A fogyatékoság tehát nem eredendő és állandó jellemzője egy személynek, hanem éppen a szituáció hozza létre, majd a sok hasonló kimenetelű interakció (vagy Judith Butlerre utalva: performatív aktus) révén létrejön a fogyatékos identitás (593). Az illeszkedés tehát a folyamatos valamivé válást fejezi ki. Tipikus példája az esetnek a kerekesszékes és a lépcső vagy látássérült és az információt pusztán vizuálisan közlő tábla „találkozása”.

Krystal Cleary a *misfit* (bele nem illés) fogalmát már az érintettek személyes élményeitől eltávolodva műelemzésre használja, amikor fogyatékosággal vagy más, nem normatív testtel rendelkező személyeket középpontba állító valóság show-kat vizsgál. Cleary a környezet alatt nem csupán a fizikai teret, de a műfaji konvenciókat is érti. Tanulmánya szerint a sziámi ikerpár életéről szóló, Beth Glover által készített *Abby & Brittany* című tévésorozat jól példázza, hogy a főszereplők éppen azért illenek a valóságshow meghökkenítésre játszó zsánerébe, mert a hétköznapi életbe nem illenek bele.

Véleményem szerint ezt a megközelítést még gyümölcsözőbben lehet használni a színpadi tánc elemzésében, ugyanis ott az interakció valós térben jön létre egy olyan művészeti ágban, amelynek a középpontjában az élő emberi test áll. Ebben az esetben meg lehet vizsgálni a fogyatékosággal élő táncos illeszkedését a színházzal, a színpaddal, a műfajjal, a szereppel, a partnereivel, a közönséggel és számtalan további összetevővel. Jóllehet Garland-Thomson egy 2019-es előadásában maga is elemzett egy fogyatékosággal elvontan foglalkozó táncprodukciót, a *Frankenstein* balettverzióját, úgy vélem, hogy fogyatékosággal élő szereplők híján az előadás nem igazán adott lehetőséget elméletének kiaknázására. Ugyanis, egy fiktív példával élve, egy klasszikusbalett-előadásban részt vevő kerekesszékes táncos interakcióba lép a színházi intézményrendszerrel, az épület lépcsőivel, rámpáival, a klasszikus balett mozdulataival, a közönség elvárásával stb. Míg egy normatív balett-táncos „elég jól beleillik” az előadásba, és ezért „vizuálisan anonim” a színpadon, így látszólag pontosabban tudja közvetíteni a koreográfiát, addig kerekesszékes társa esetében ez nem áll fenn (Garland-Thomson 596). Mindez ugyan-

akkor azt is jelenti, hogy az integrált előadások lényegét nem az alkotói és nézői attitűdökben kell (csak) vizsgálnunk (például kérdőíves kutatásokkal), hanem magában a tánc térbeli, fizikai aspektusaiban is. Ugyanis a szociális konstrukció által létrejött kizárások, egyenlőtlenségek alapvetően ezen a materiális szinten működnek. Ahogyan Garland-Thomson írja, elképzelhető egy olyan munkáltató, aki alapvetően pozitívan áll ahhoz, hogy kerekesszékes személyeket is alkalmazzon, ugyanakkor a lift nélküli irodaépület lépcsőháza (amely a szociális konstrukció rendszerszintű, „valóságos” megnyilvánulása) ezt nem teszi lehetővé (602).

Garland-Thomson elméletének további fontos hozadéka, hogy mivel a fogyatékoságot nem esszencialista módon, hanem szituációba ágyazottan írja le, jobban ki tudja emelni annak pozitív, az épek számára is „hasznos” aspektusait, mint például az egyes helyzetekhez kapcsolódó alkalmazkodóképességet. A beleillés megköveteli például, hogy egy karok nélküli ember a lábával is boldoguljon, egy vak ember tájékozódjon, ezeket pedig mások is hasznosíthatják. Emellett a szerző kedvelt példája Monet, aki egyre romló látásával összhangban tudta megújítani művészetét (604). Anélkül, hogy a korábban körülírt „szupernyomorék” elképzelés vagy „inspirációs pornó” nézőpontjának hibájába esnénk, valamint kételkedve abban, hogy egy ép táncos képes pontosan megélni és interpretálni egy fogyatékosággal élő kollégája mozdulatait, tagadhatatlan, hogy a fogyatékosággal élő emberek tánca ötleteket adhat épek mozdulataihoz is. A DV8 *The Cost of Living* című táncfilmje több remek példát is szolgáltat erre. Köztük azt a részt, amikor egy réten a lábak nélküli David Toole a kezeivel lépdelő táncát „utánozzák” mögötte a lábasok (19:30–21:00)

Az illeszkedés egyik legszemléletesebb példáját azonban Jérôme Bel *Gala* című produkciója jelenti. Bel minden egyes országban összetoboroz különböző, előre meghatározott állapotú és képzettségű embereket (köztük egy kerekesszékes táncost), akik előbb klasszikus és jól ismert táncmozdulatokat, majd egymás sajátos táncait utánozzák. A néző tanúja lehet annak, hogy az egyes testek alkatuk, edzettségük, „épségük” és más adottságaik alapján különböző módon illenek az egyes mozdulatokhoz, például képesek végrehajtani egy piruettet, ugrani vagy néptáncot járni. Más szempontból az utánzás „sikertelensége” dekonstruálja azt, amit hagyományosan a koreográfiáról vagy a táncosról gondolunk, ami ilyen szempontból nem illik bele a „klasszikus” színpadi tánc hagyományaiba. Megint más szempontból a különböző képességekkel bíró testek azért jelenhetnek meg a színpadon, mert beleillenek a Bel koncepciója alapján előzetesen kitalált kategóriákba és a konceptualista tánc keretei közé. A kerekesszékes táncos előfeltételez egy, a kerekesszék számára akadálymentesített (jelen esetben üres és sík) színpadot, ugyanakkor színpadra állásával az emberi test egy lehetséges variációjának szimbóluma lesz, aláhúзва Bel egalitárius üzenetét: a kerekesszékes táncos ugyanis az egyetlen, aki hagyományos értelemben véve nem tud ugrani (mint ez az egyik jelenetben hangsúlyossá válik), de ezzel együtt is egyenrangú előadóként jelenik meg. Mint ebből az okfejtésből is kiderül, a *misfit* fogalma leginkább egy

szemléletet adhat, hogy a fogyatékossgal élő emberek testét a megszokott előadás-elemzési aspektusokkal (például rendezői koncepció, mozgás, díszlet, műfaj) interakcióban vizsgáljuk.

Befogadói stratégiák

A korábbiakban ismertetett, fogyatékossgal kapcsolatos diskurzusok sokféleségéből is következik, hogy egy fogyatékossgal élő táncosok közreműködésével készült előadás befogadása nagyban függ a befogadótól: némely előadás egyformán nézhető a kompenzációs diskurzus, a szociális konstrukció, a kortárs táncművészet trendjei, más diskurzusok vagy mindezek ötvözetének a szemszögéből. Ez még abban az esetben is igaz, ha általában maga a koreográfia is sugall bizonyos hozzáállásokat azzal, hogy miként mutatja be a fogyatékossgot. Például sokkolni vagy elbizonytalanítani akar a fogyatékossg és épség határait illetően, mint amikor ép táncosok utánozzák egy kerekesszékes társukat Bel *Gala* című előadásában. Végezetül számít az is, hogy nézőként egy koreográfia kapcsán inkább értelmezésre vagy szomatikus átélésre vagyunk-e hajlamosak.

Mindezeket a szempontokat Sarah Whatley remekül csoportosította „Dance and disability: the dancer, the viewer and the presumption of difference” („Tánc és fogyatékossg: a táncos, a néző és a különbség észlelése”) című tanulmányának második felében (az első rész – a fogyatékossgal élő táncosok képzéséről – szintén izgalmas, ám témánk szempontjából most kevésbé releváns). Az érintettek véleménye, valamint Albright és Koppers munkái alapján Whatley öt befogadói stratégiát különböztet meg (18–21):

- 1 | passzív elnyomó – amikor a fogyatékossgal élő táncos mássága a hangsúlyos, a középpontban a megbámulás és a kíváncsiság áll, ami egyaránt lehet az előítéletek, a szájalom vagy az ellenszenv eredménye;
- 2 | passzív konzervatív – amikor a fogyatékossgal élő emberek táncát egy klaszszikus, illetve ép esztétikához viszonyítjuk, szintén felerősítve ezzel a másságot;
- 3 | posztpasszív – amikor a befogadó nem veszi figyelembe a fogyatékossgot, vagy kritikusként nem ír a róla;
- 4 | aktív tanú – amikor a fogyatékossgal élő emberek táncát újfajta esztétikával és interpretációs stratégiával közelíti meg a befogadó;
- 5 | belemerülés – amikor a néző a saját testére is vonatkoztatja a látottakat, hasonlóan McGrath korábban idézett, kötődéselméletekhez kapcsolódó teóriájához.

Mint Whatley hangsúlyozza, az egyes stratégiák nem válnak el szigorúan egymástól, és nem pusztán a néző hozzáállásától függnek, hanem a koreográfia aktívan és szándékosan is irányíthatja azokat. Az elemző feladata így nem az, hogy az egyik vagy másik stratégia mellett letegye a voksát, hanem hogy reflektáljon a saját, az előadás által inspirált befogadói tapasztalatára, még ha ez etikailag gyak-

ran kényes terület is. Ezzel kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy Whatley stratégiáinak megnevezése, valamint sorrendje valamiféle értékítéletet sugall, mintha a passzív elnyomó elitélendő és „negatív”, az azt követőek pedig egyre „pozitívabbak” lennének. Ez azonban, véleményem szerint, magában hordozza azt az előfeltevést, hogy egy fogyatékossgal élő személy feltétlenül elutasítaná a színpadra állított test iránti kíváncsiságot. Itt nem csupán ellenpéldák hozhatók, hanem a pusztá tapasztalati belátás is elegendő: egy fogyatékossgát láthatóvá tévő előadó iránti első reakció mindig a passzív elnyomó stratégiához fog kapcsolódni, hiszen egy hétköznapi szokatlan tapasztalat elé állítja a nézőt. Másfelől egy fogyatékossgal élő táncos célja lehet, hogy „felülemelkedjen a fogyatékossgán”, és „ép” esztétikával szemléljék a teljesítményét, így számára gond lehet, ha munkásságába mindenáron alternatív esztétikát szeretnének belelátani.

A koreográfiák számtalan módon befolyásolhatják a stratégiákat. Pippo Delbono *Questo buio feroce (Ez az ordas sötétség)* című darabjában például beteg, látható és láthatatlan fogyatékossgal élő szereplők divatbemutatóra emlékeztető felvonultatását figyeljük, amelyet egy szürreális, groteszk, karneváli rendezői látomás keretez. A testek különlegessége végletesen hangsúlyos, és a nézőt a felvonulás megbámulására készíti. A magyar kritikusoknál nem véletlenül találkozunk a passzív elnyomó stratégiára utaló rácsodálkozással, amely során különböző toposzokkal és hasonlatokkal ragadják meg a performerek testalkatát, például „David Lynch torzói” (Király), „Roncsolt, törekeny, mégis életet mutató korpuszok” (Kovács), „Bizarr szörnygyűjtemény” (Jászay). Ezzel szemben a DanceAbility mozgalom⁵ inspirálta, Magyarországon úttörőnek nevezhető Tánceánia Együttes célja egyfajta lélektani akadálymentesítés, így a terápiás munkán alapuló, befogadóként absztraktnak ható mozdulataik, „az ép és sérült táncosok vitalitása” (Berecz 12) leginkább az aktív tanú és a belemerülés stratégiáihoz vezetnek.

CANDOCO: TRIPLE BILL

Magyarországon több olyan, hivatásos és nem hivatásos társulat, illetve formáció is működik, amelyik fogyatékossgal élő alkotókkal dolgozik, például a Baltazár Színház, a Tánceánia Együttes, a MásSzínház, a Vakrepülés Színjátszó Egyesület és a Gördülő Alapítvány, közülük többen hoztak létre táncelőadásokat is. Emellett meghívott vendégkoreográfusok és rendezők is dolgoztak egy-egy alkalommal fogyatékossgal élő emberekkel, köztük olyan elismert alkotók, mint Bozsik Yvette (*Lélektánc*) vagy Frenák Pál (*W_all*). A fogyatékossgal élő tagokból álló, rendszeres produkciós munkát végző társulatoktól eltérően a vendégrendezői

5 | A mozgalmat Alito Alessi hívta életre a nyolcvanas években. A kifejezés a korlátozottságot sugalló *disability*-vel szembehelyezkedve arra utal, hogy mindenki, aki tud lélegezni, az tud táncolni is, és ezzel képes kifejezni önmagát.

víziókra az jellemző, hogy a másság lesz a produkciók témája. Erre kiváló példa Bozsik *Lélektánca*, amely eszközeiben a kerekesszéktől az audionarráción át a vakvezető kutyáig lényegében áttekintését adja a különböző fogyatékoságoknak. (Mindamellett, habár érdemes elemezni az egyes alkotók sajátosságait, nem szabad szem elől téveszteni, hogy jelentős személyi átfedések vannak az egyes csoportok, illetve alkotások között.⁶) A hazai produkciók mellett külföldi vendégjátékokat is említhetünk, így például Bel két előadását (*Sérült színház* és a fentebb már említett *Gala*) vagy éppen a következőkben elemzett CandoCo társulatot. Az említett társulatok és produkciók magyar recepciója azonban meglehetősen szórványos. Benjamin Wihstutz írja egy tanulmányában Bel *Sérült színház*ának kritikái kapcsán, hogy a színház egyrészt a társadalmi találkozás egy formája, másrészt egy speciális, esztétikailag elemezhető alkotás. A *Sérült színház* kritikusi elsősorban a társadalmi találkozást emelik ki, a szembesülést a fogyatékosággal, a mindennapi élet egy ritkán megélt aspektusát, és kevésbé a tánc esztétikai-művészeti aspektusait (37). Habár a magyar kritikusok ehhez képest nemegyszer színháztudományi szempontból is vizsgálják az adott előadásokat (Muntag), a recepcióban mégis visszatérő és hangsúlyos motívum a fogyatékosággal élő emberekkel való találkozás, a pusztán találkozástól létrejövő „terápiás” vagy „könnyfakasztó” aspektus (Wihstutz 36).

A világ egyik legismertebb integrált társulatának, a CandoCónak szintén meg kellett küzdenie az elfogadásért, a kritikusok eleinte ugyanis nehezen ismerték el „magas” művészetként az alkotásaikat, helyette (pejoratív értelemben vett) freak show-ként, pusztán kukkolásra érdemes látványosságként értelmezték őket, jobb esetben (szintén lealacsonyító értelemben vett) „disability dance”-ként (Owen 80).⁷ Ezzel szemben a társulatot 1991-ben éppen azzal a céllal hívta életre Cheleste Dundeker és Adam Benjamin, hogy produkcióikban az épek ne csupán „körbetáncolják” a fogyatékosággal élő embereket, hanem minden tag egyenrangú, izgalmas szerepet kaphasson, és lenyűgözhesse a nézőket technikai virtuozitásával. A társulat tagjai (ép és fogyatékosággal élő táncosok vegyesen) ezért folyamatosan képzik magukat, előadásaikban a kortárs táncművészet különböző irányzatait ötvözik, és annak neves képviselőit hívják vendégül egy-egy koreográfia elkészítésére (így például az alábbiakban elemzett *Sour Milk* rendezőjét, Javier de Frutost). A későbbi, „szakmaibb” kritika éppen az lett velük szemben, hogy – miközben a közönség mára szinte vitán felül elismeri a virtuóz teljesítményt – előadásaikat az (ép) kortárstánc-alkotók munkásságához lehet leginkább viszo-

6 | Például a Baltazár Színház táncelőadásainak az ArtManban dolgozó Farkas Dorka volt az egyik koreográfusa, míg a már említett *Lélektánc* a Gördülő Alapítvány és az ArtMan művészeivel valósult meg.

7 | Owen gondolatmenetét követve a „fogyatékoságtánc”-ként fordítható kategória egyfajta szegregációt fejez ki: azt sugallja, hogy a fogyatékosággal élő táncosok produkciói nem összehasonlíthatóak a „rendes” táncal. A CandoCo a kortárs táncművészet megújítására törekszik, ez azonban nem lehetséges, ha abból ily módon a társulat tagjai „ki vannak zárva”.

nyítani (Albright 77), tehát azok a passzív konzervatív befogadói stratégia használatára bízatták a nézőt.

A CandoCo hazánkban először nem hagyományos színházi térben, hanem a 2002-es Sziget Fesztiválon lépett fel a Színház és Táncsátorban egy olyan, sokszínűséget képviselő válogatás részeként, amelyben megfért többek között a Compagnie Revolution, a TÁP Színház, a Hólyagcirkusz, a The Forman Brothers vagy a Beregszászi Magyar Nemzeti Színház is (Marik). Ezt követően a társulat 2004-ben tért vissza Budapestre, ezúttal a Trafóba, ahol egy workshopot és két újabb előadást tartottak. Majd 2006-ban újabb workshop és újabb két előadás következett szintén a Trafóban. Az alábbiakban elemzett első vendégszereplés, a *Triple Bill* három különböző koreográfus (Jamie Watton, Javier de Frutos és Fin Walker) körülbelül húszperces koreográfiáit gyűjtötte csokorba. A három alkotás háromféleképpen valósította meg a társulat alapítóinak a célkitűzését. Az alábbiakban a korábbiakban bemutatott módszerekre fókuszálva elemzem a színpadra lépő testek egymáshoz való viszonyát.

A Jamie Watton által koreografált *Phasing* hosszabb és rövidebb elemek ismétlődésére épül, így például a pár hangból álló, folyamatosan újrainduló dallamokra vagy a koreográfia olyan, visszatérő mozzanataira, mint a lassú átvonulás a színpad hátsó részén. Az előadásban két „lábás” táncos, Jurg Koch és Stine Nilsen szerepel, valamint a kerekesszékes David Lock, aki az idő előrehaladtával egyre kevésbé illik bele a koreográfia mozgássorába. A produkció elején a három táncos többnyire egyazon mozgásszekvenciákat táncolja el némi fáziskéséssel. Leginkább csak a felsőtestük mozog, egymással keveset érintkeznek. Amikor igen, akkor éppen csak „mozgásra bírják” a másikat, hasonlóan a Newton-ingához, ahol a sor szélén lengő golyó megüti a mellette levőt, majd az átadja a következőnek a mozgási energiát. Mivel a lábak kevésbé jutnak szerephez a koreográfiában, Lock a színpadon töltött idő és a testrészek használata alapján egyenrangú a másik két táncossal. Kiemeli őt azonban, hogy a feje alacsonyabban van a társainál, ami már a kezdeti horizontális felállásnál feltűnik. És bár a koreográfia ezt nem hangsúlyozza, Koch ideálisnormatív férfiteste és Nilsen szoknyája hangsúlyozza a nemi különbségeket, amitől Lock szükségszerűen harmadikként, aszexualisként jelenik meg (ami gyakori kulturális toposz a fogyatékosággal élő emberekkel kapcsolatban).

Az előadás második felében a különbség még hangsúlyosabbá válik: Koch és Nilsen gyakran elfekszik a földön, majd később Lock hosszú időre kivonul a színpadról. Amikor visszatér, a koreográfiában nagyobb szerepet kapnak a lábak, valamint a légies ugrások, amelyekhez képest Lock mozdulatai – amelyekkel a kerekéket pörgeti – nehézkesnek tűnnek. A kerekesszék ettől kezdve kifejezetten hátránynak, a mozgástartomány leszűkítőjének hat, így a légies könnyedségbe bele nem illés a nézőt leginkább a passzív konzervatív befogadói stratégiára sarkallhatja: annak a vizsgálatára, hogy Lock mennyire tud egyenrangú lenni a „lábasokkal” ebben a koreográfiában. Amennyiben a néző úgy dönt, hogy nem, akkor Lock egy kötelező „integrációs” elemnek hat csupán az egyébként professzionális

és lenyűgöző alkotásban, esztétikai értékelés helyett bámulásra, passzív elnyomó stratégiára „biztatva” a nézőt. Így az előadás a fogyatékossgal élő előadó „körbetáncolására” példa, amit az alapítók éppenséggel el akartak kerülni.

Amennyiben a *Phasing* kapcsán a fogyatékossgára és az aszexualitásra asszociálhatunk, Javier de Frutos *Sour Milk*jének túláradó erotikussága ennek szöges ellentéte. Az előadást intenzív kínai dobzene uralja, a színpadon pedig négy, fehérbe öltözött szereplőt látunk: három elegáns, 19. századi ruhát viselő nő (Suzanne Cowan, Kate Marsh és Welly O'Brien) ül a földön, míg egy férfi „törzsfőnök” (Pedro Machado) áll a „hárem” fölött. A mozdulatok a rituálékat és a közösülést idézik, az előadás – elsősorban a dobzenétől – energikusságot sugároz a néző felé, miközben a mozdulatok aprók és gyorsak. A nézői stratégia tekintetében sok múlik az előzetes tudáson: a három ülő nőtől kettő fogyatékossgal élő személy, nem tud lábra állni. Amennyiben ezt a néző tudja, akkor az, hogy a „hárem” az előadás nagy részében ül, inkább szükségszerű technikai megoldásnak tűnik előtte, és feltehetően kíváncsian figyel, hogy mennyire tud működni így a koreográfia. Amennyiben a néző ezzel nincs tisztában, akkor az előadás nagyobbik része végső soron elrejtje előle a fogyatékossgot, így a posztpasszív befogadói stratégia lehet az uralkodó. Emellett megjelenik az aktív tanú és a belemerülés lehetősége is, amennyiben a hagyományosan passzivitással társított ülés itt egy aktív, energikus és erotikus póz benyomását kelti, amelyet a zenével bevont (szintén ülő) néző átérezni vélhet. A fogyatékossg tehát beleillik a koreográfiába, még a végén is, amikor a nők helyet változtatnak: a fenekükön csúszva haladnak, ami ráerősíthet az álló férfivel kapcsolatos alá-fölé rendeltségi viszonyukra. Ebből a szempontból fontosnak tűnik a meghajlás: a tapsrendnél a fogyatékossgal élő táncosok már másképpen, kerekesszékekben jelennek meg, a csúszkáláshoz képest könnyedén gurulva, „természetesen”. Szemben az autentikus ábrázolásmóddal, amely során a befogadó azt érezheti, hogy a fogyatékossgal élő színészek csupán végtelenen önazonosak lehetnek a színpadon, itt egyfajta távolságtartás válik érzékletessé: a kerekesszék azt a benyomást erősíti, hogy a földön csúszás és az alárendeltség csak egy konstruált szerep része volt, nem következik az előadók fogyatékossgából.

Mind a *Phasingre*, mind a *Sour Milkre* jellemzőek a rövid időre mozdulatlanul kimerevedő testek. A harmadik koreográfiában, a Fin Walker jegyezte *Shadow*-ban ez tulajdonképpen vezérmotívummá válik. A hét különböző alkatú táncos (közülük ketten kerekesszékekben ülnek, míg az egyik táncosnak csak egy lába van) a koreográfiában először kimerevedik, majd megtöri a fotószerű beállítást, folyamatos diszharmoniót keltve. Walker koreográfiájában az előadók főleg párban táncolnak, a felsőtestek és a karok tekergőznek egymás körül. Ellentétben a *Phasinggel*, itt az előadók száma és kavargása változatos forgatagot eredményez – ettől az egyes táncosok testi mássága nem tűnik el, de kevésbé lesz hangsúlyos, mint amikor csak egy kerekesszékes vett részt a táncban. Ebből a szempontból a beleillő/nem beleillő térbeli aspektusa érdekes belátással szolgál. A táncosok látszólag véletlenszerű újrendeződései során megfigyelhető, hogy a két kere-

kesszékes táncos lényegében sosem táncol közösen – feltehetően azért, mert a két kerekesszék túl nagy távolságot teremtene a felsőtestük között, ezzel pedig „kilógnának” a koreográfiából. Az ép táncosok ezzel szemben kerekesszékes társaik ölébe ülnek, illetve kiemelik őket a kerekesszékekből, ezzel létrehozva a felsőtestek közötti kontaktust.

A figyelem azonban leginkább Welly O’Brienre, arra a táncosnőre terelődhet, akinek csak egy lába van. Az, hogy a néző kerekesszék nélkül lát egy – a hétköznapi életben azt használó – személyt (pláne táncolni), határozottan újszerű a mindennapi élet tapasztalataihoz képest. Ez elsőként passzív elnyomó befogadói stratégiára ösztönözheti a nézőt, majd belemerülésre, hiszen O’Brien egyensúlya, valamint a széles és eredeti tartomány, amelyből mozdulatait meríti, a beleélés illúziójával kecsegtetnek.

LEZÁRÁS

A fenti elméleti megközelítések és elemzési módszerek sora természetesen még tovább bővíthető. Mindamellett úgy gondolom, hogy a beleillés elméleti keretezése segítségével bemutatható, hogy a fogyatékosággal élő emberek miért illenek bele jobban egyes táncprodukciókba, illetve azok elemeihez, mint mások. A bemutatott öt nézői stratégia pedig kiindulási alapot adhat a befogadói reakciók és a recenziók elemzéséhez. Habár ebben a tanulmányban csupán a CandoCo három koreográfiáját vizsgáltam, úgy gondolom, sikerült szemléltetnem, hogy majdnem mindegyik stratégiára találhatunk példát.

A jövőben két irányban érdemes továbbgondolni a felvázolt megközelítéseket. Az egyik, hogy a fogyatékoságtudomány főbb belátásait érdemes lenne összevetni a hazánkban már alkalmazott színháztudományi irányzatokkal. Például kiemelhetjük vagy diverzifikálhatjuk az alkalmazott színház ernyőfogalma alatt tárgyalt, fogyatékosággal élő alkotókkal dolgozó társulatokat. Így világossá válhat, hogy a Tánceánia és a Baltazár Színház (amely alapvetően nem alkalmazott színház, jóllehet jobb elméleti keret híján gyakran úgy kezelik) nem csupán munkamódszerükben különböznek, de a befogadói stratégiák felől szemlélve, hatásesztétika tekintetében is eltérnek: a Baltazár a dramatikus és szövegszínházi formák dekonstrukciója felől értelmezhető, ahol a végcél elsősorban egy művészeti produktum, míg a Tánceánia esetében nagyobb súllyal esik latba a táncosok szabadabb önkifejezése és a társadalmi aspektus. (Itt természetesen egy meglehetősen nagy előadáskorpuszról van szó, így a megjegyzések csak általánosságban értenedőek). Szintén gyümölcsöző lehet a kortárs táncelmélet már idézett szövegeinek a felhasználása a fogyatékosággal foglalkozó előadások kapcsán. Amikor a *Sérült színházban* Bel a rendezői utasításait, például azt, hogy a Down-szindrómával élő színész egyszerűen álljon szembe a közönséggel, személyes jelenlét helyett egy tolmácson keresztül közvetíti és hangosítja ki, akkor a színpadon a poszt-spekta-

kuláris színház közvetlenségkritikáját jeleníti meg, amely szerint a fogyatékos-sággal élő személyeket sosem láthatjuk autentikusan vagy természetesen, csak az adott rend(ezés) a valóságot mindig elkerülő konstrukciója által (Eierman).

A másik irány, amelyre Mat Fraser kapcsán már utaltam, egy történeti áttekin-tés lenne a nézői reakciók változatlanóságát vizsgálva. A fentiekben tárgyalt mód-szerekkel nemcsak a kortárs, de a 20. század elején bemutatott, rendhagyó tes-tekkel készült előadásokat és azok recenzióit is érdemes lenne elemezni. Ezt a korszakot általában a passzív elnyomó stratégiával jellemezzük, és sokak lelki szemei előtt börtönszerű körülmények között tengődő, a bábész tekinteteknek kitett freakek jelennek meg. Robert Bogdan, Michael M. Chemers és mások ku-tatásaiból azonban tudhatjuk, hogy a freakek sokkal inkább performereknek te-kinthetők, akik aktívan alakították a róluk alkotott képet, és csupán a medikális modell képviselői állították be őket passzív, pusztán kíváncsian kukkolt Másikként, hogy igazolják saját elméletüket. A századelőn ráadásul rendkívüli figyelem irá-nyult a testiségre, így az előadások nézői a rendhagyó testek révén saját testükkel kapcsolatos benyomásaikat tudták megfogalmazni (Fischer-Lichte 223). Hipoté-zisem szerint a világkiállításokon bemutatott törzsi táncok és a színházakban lát-ható „egzotikus” táncosok hasonló befogadói stratégiákat váltottak ki, mint nap-jainkban a fogyatékos-sággal élő táncosok. Amennyiben sikerülne új perspektívából szemlélni a múlt századi előadásokat, az a kortárs alkotások értelmezésére is gyü-mölcözősen hathatna.

FORRÁSOK

- Albright, Ann Cooper. *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Wesleyan University Press, 2010.
- Antal Zsuzsanna et al. „Kritikai fogyatékoságtudomány.” *Fogyatékos-ság és társadalom*, 9. évf., 2. szám, 2018, pp. 83–87.
- Bass László. „A fogyatékos emberek társadalmi helyzetének elemzése.” *Fogyatékos emberek társadalmi befogadása – a szociális ellátórendszer feladatai, lehetőségei*, szerkesztette Székelyné Kováts Eszter és Szabó Gabriella, Fogyatékos Személyek Esélyegyenlőségéért Közalapítvány, 2009, pp. 7–12.
- Bel, Jérôme. *Gala*. 2018. január 5., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- — —. *Disabled Theater*. Előadta a Theatre HORA, 2013. március 13., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- Berecz Zsuzsa. „Táncképesség: Az ArtMan Egyesület munkájáról.” *Színház*, 50. évf., 4. szám, 2017, pp. 10–13.
- Bogdan, Robert. *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. University of Chicago Press, 1990.
- Bozsik Yvette. *Lélektánc*. Előadta a Bozsik Yvette Társulat, közreműködött a Tánceaónia Együttes és a Gördülő Táncsoport, 2008. március 23., Petőfi Irodalmi Múzeum, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, videótár VIT718 DVD. Bemutató: 2008. március 21., Millenáris Teátrum.
- CandoCo. *Phasing*. Koreografálta Watton Jamie, 2002, Sziget Fesztivál, Trafó Kortárs Művé-szetek Háza gyűjteménye. Videófelvétel.

- . *Sour Milk*. Koreografálta Javier de Frutos, 2002, Sziget Fesztivál, Trafó Kortárs Művészetek Háza gyűjteménye. Videófelvétel.
- . *Shadow*. Koreografálta Fin Walker, 2002, Sziget Fesztivál, Trafó Kortárs Művészetek Háza gyűjteménye. Videófelvétel.
- Chemers, Michael. *Staging Stigma: A Critical Examination of the American Freak Show*. Springer, 2016.
- Cirque Inextremiste. *Extrêmités*. Előadta Yann Ecauvre, Sylvain Briani-Colin/Jérémy Olivier, Rémi Lecocq, 2015. szeptember 24., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- Cleary, Krystal. „Misfitting and Hater Blocking: A Feminist Disability Analysis of the Extraordinary Body on Reality Television.” *Disability Studies Quarterly*, 36. évf., 4. szám, 2016, dsq-sds.org/article/view/5442/4471.
- Delbono, Pippo. *Questo buio feroce*. 2009. november 5., Trafó Kortárs Művészetek Háza gyűjteménye. Videófelvétel.
- Durbach, Nadja. *Spectacle of Deformity: Freak Shows and Modern British Culture*. University of California Press, 2009.
- DV8 Physical Theatre. *The Cost of Living*. Rendezte Lloyd Newson, DV8 Films Ltd. / Channel 4, 2004.
- Eiermann, André. „Posztspektakuláris színház és az előadás alteritása.” Fordította Kerekes Amália. *Kortárs táncelméletek*, szerkesztette Czirák Ádám, Kijárat Kiadó, 2013, pp. 141–171.
- Fischer-Lichte, Erika. „A Másik teste – a Másik tekintete: Exhibicionizmus, látnivágyás és voyeurizmus a 19. és 20. század fordulóján.” Fordította Kurdi Imre. *Határátlépések: Kulturális terek reprezentációi*, szerkesztette Csúri Károly, Mihály Csilla és Szabó Judit, Gondolat Kiadó, 2009, pp. 216–240.
- Frenák Pál. *W_all*. Előadta a Frenák Pál Társulat és a sepsiszentgyörgyi M Stúdió, 2019. február 13., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- Fuchs Lívia. *Száz év tánc: Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. L'Harmattan Kiadó, 2007.
- Garland-Thomson, Rosemarie. „Disability Studies from Theory to Practice: Finding Bioethics in the Frankenstein Ballet.” *YouTube*, feltöltötte Bowdoin College, 2019. február 22., www.youtube.com/watch?v=O5HTS03rmR0.
- . *Staring: How We Look*. Oxford University Press, 2009.
- . „Misfits: A Feminist Materialist Disability Concept.” *Hypatia*, 26. évf., 3. szám, 2011, pp. 591–609.
- Gat, Emanuel. *Sunny*. Előadta az Emanuel Gat Dance társulat, 2019. április 12., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- Glover, Beth. *Abby & Brittany*. TLC, 2012.
- Goodley, Dan. *Fogyatékoságtudomány: Interdiszciplináris bevezető*. ELTE Bárczi Gusztáv Gyógy-pedagógiai Kar, 2019.
- Grue, Jan. „The Problem with Inspiration Porn: A Tentative Definition and a Provisional Critique.” *Disability & Society*, 31. évf., 6. szám, 2016, pp. 838–849.
- Hajnal Márton. „Rendhagyó testek a táncban.” *Színház*, 53. évf., 5–6. szám, 2020, pp. 60–62.
- Hughes, Bill. „The Abject and the Vulnerable: The Twain Shall Meet: Reflections on Disability in the Moral Economy.” *The Sociological Review*, 67. évf., 4. szám, 2019, pp. 829–846.
- Jászay Tamás. „Kifutó életre-halálra.” *Revizor*, 2009. december 3., revizoronline.com/hu/cikk/1978/compagnia-pippo-delbono-ez-az-ordas-sotetseg-trafo-kdf-2009/.
- Király Kinga Júlia. „Mese az ordasról felnőtteknek.” *Critikai Lapok*, 2005, www.criticailapok.hu/23-2005/37769-mese-az-ordasrolfelntteknek.
- Kiss Viktor. „A teljesség politikája: Fogyatékos diskurzusok és a normalitás ideológiája Magyarországon.” *A nemzetközi és hazai fogyatékospolitika a 21. században*, szerkesztette Laki Ildikó, L'Harmattan Kiadó, 2013, pp. 11–38.
- Kovács Dezső. „A nem ismert tartomány.” *nol.hu*, 2010. január 25., nol.hu/kritika/20100125-a_nem_ismerttartomany-520621.

- Könczei György és Hernádi Ilona „FREAK SHOW: »művészet« vagy »pornográfia«?” *Paradigmák örvényében: Fogyatékoságtudomány Magyarországon*, szerkesztette Flamich Mária, Hernádi Ilona, Hoffman Rita és Sándor Anikó, ELTE Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Kar, 2017, pp. 27–34.
- Kuppers, Petra. *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*. Routledge, 2013.
- Lehmann, Hans-Thies. *Poszt-dramatikus színház*. Fordította Berecz Zsuzsa és Kricsfalusi Beatrix, Balassi Kiadó, 2009.
- Marik Noémi. „Ahová érdemes kimenni: Sziget Fesztivál 2002.” *Critical Lapok*, 2002, www.criticallapok.hu/archivum?id=34124.
- McGrath, Eimir. „Dancing with Disability: An Intersubjective Approach.” *Disability and Social Theory*, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 143–158.
- Muntag Vince. „Speciális testek, speciális fogalmazásmódok.” *Színház*, 53. évf., 5–6. szám, 2020, pp. 57–59.
- Quinlan, Margaret M. és Benjamin R. Bates. „Unsmoothing the Cyborg: Technology and the Body in Integrated Dance.” *Disability Studies Quarterly*, 34. évf., 4. szám, 2014, dsq-sds.org/article/view/3783/3792.
- Reeve, Donna. „Cyborgs, Cripples and iCrip: Reflections on the Contribution of Haraway to Disability Studies.” *Disability and Social Theory*, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 91–111.
- Sandahl, Carrie. „The Tyranny of Neutral: Disability and Actor Training.” *Bodies in Commotion: Disability and Performance*, szerkesztette Carrie Sandahl és Philip Auslander, University of Michigan, 2005, pp. 255–267.
- Scarlett, Liam. *Frankenstein*. Előadta The Royal Ballet és a San Francisco Ballet, 2016. május 18., Royal Opera House, London.
- Shildrick, Margrit. „A poszthumanizmus megközelítése: Protézisek, technológiák és megtestesülés.” Fordította Svastics Carmen, Hoffmann Rita és Flamich Mária. *Szabálytalan kontúrok: Fogyatékoságtudomány Magyarországon*, szerkesztette Bányai Borbála, Fazekas Ágnes Sarolta, Sándor Anikó és Hernádi Ilona, ELTE Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Kar, 2019, pp. 20–34.
- Siebers, Tobin. „A fogyatékoság maskarádéja.” Fordította Keserű Júlia. *Cafe Babel*, 53. szám, 2006, pp. 9–20.
- . *Disability Theory*. University of Michigan Press, 2008.
- Skrentny, John David. *The Minority Rights Revolution*. Harvard University Press, 2009.
- Smith, Owen. „Shifting Apollo’s Frame: Challenging the Body Aesthetic in Theater Dance.” *Bodies in Commotion: Disability and Performance*, szerkesztette Carrie Sandahl és Philip Auslander, University of Michigan, 2005, pp. 73–85.
- Snyder, Sharon és David Mitchell. *Narrative Prosthesis: Disabilities and the Dependence of Discourse*. University of Michigan Press, 2001.
- . „Exploitations of Embodiment: *Born Freak* and the Academic Bally Plank.” *Disability Studies Quarterly*, 25. évf., 3. szám, 2005, dsq-sds.org/article/view/575/752.
- Thomas, Helen. *The Body, Dance and Cultural Theory*. Palgrave Macmillan, 2003.
- Tóth Károly. „Színésszé miképp válhatok a színpadon?” *Fogyatékoság és Társadalom*, 9. évf., 2. szám, 2018, pp. 49–59.
- Wendell, Susan. *Az elutasított test: Feminista filozófiai elmélkedés a fogyatékoságról*. Fordította Vándor Judit, ELTE Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Kar, 2010.
- Whatley, Sarah. „Dance and Disability: The Dancer, the Viewer and the Presumption of Difference.” *Research in Dance Education* 8. évf., 1. szám, 2007, pp. 5–25.
- Wihstutz, Benjamin. „»... and I Am an Actor«: On Emancipation in »Disabled Theater«.” *Disabled Theater*, szerkesztette Sandra Umatham és Benjamin Wihstutz, 2015, pp. 35–50.
- Wright, Jack C., Mary Giammarino és Harry W. Parad. „Social Status in Small Groups: Individual–group Similarity and the Social »Misfit.«” *Journal of Personality and Social Psychology*, 50. évf., 3. szám, 1986, pp. 523–536.

SZEMESSY KINGA

Elmosódó test- és énhatárok, kortárs ökokoreográfiai gyakorlatok

A könyv [...] különféle módon megformált anyagokból, teljesen eltérő időkből és gyorsaságokból áll össze. Mihelyt valamely szubjektumnak tulajdonítjuk a könyvet, nem veszünk tudomást ezen anyagok munkájáról. [...] A könyvben, mint minden dologban, vannak artikulációs vagy szegmentációs vonalak, rétegek, összefüggő territóriumok; de vannak szökésvonalak, a territóriumokat szétvető, deterritorializáló és rétegtelenítő mozgások [is]. [...] Mindezek [...] egyfajta „elrendeződést” hoznak létre. [...] Az egyik szöveg behajl(-t)-ása a másikba [...] új dimenziók megjelenését vonja maga után.

(DELEUZE ÉS GUATTARI)

Indításként megkérném az olvasót, hogy e kötet – legalább – azon oldalait, amelyek tanulmányomat tartalmazzák, vegye két marka közé, majd egy jól irányzott pogácsagyűrő vagy szkandermozdulattal gyűrje egymásba. Az így keletkezett új topográfia, a bekezdések átrendezett tektonikus lemezei, a gyűrlemény-hegygerincek lehet, hogy olyan összefüggésekre fognak rámutatni (mindenkinél egyedi módon), amelyek még nekem is elképzelhetetlenek, de amelyekről feltétlenül szeretnék viszonhallani, kedves társszerzőim. Térképezd fel! Olvasd össze azzal a tájjal, amelyet a kötetből felnézve látsz. E „könyv” illetően daraboltságában teljeseedik majd ki. Így lesz „a valóságmező, vagyis a világ, az ábrázolásmező, vagyis a könyv és a szubjektív mező, vagyis a szerző közti hármasszétválás” (Deleuze és Guattari), remélem, érvénytelen.

A FÖLDKÖZELIEK KOZMOLÓGIÁJA

A korábban megtapasztalt angolszász közösségi tánc nagyrészt narratív és reprezentációra építő táncszínházi iskolájából kiábrándulva 2017-ben kezdtem el érdeklődni azután, vajon a dichotómiákban gondolkodó, racionalitásra támaszkodó,

a felvilágosodást idéző eszmerendszertől és a spektakulum társadalmaitól (Debord) valamelyest izolált őslakos közösségek világlátása mennyiben tudja befolyásolni a kortárs táncalkotók részvételisre apelláló munkamódszereit. Ezt a kérdést boncolgatva a Campus Mundi ösztöndíjprogramnak köszönhetően 2017. július és október, illetve 2019. szeptember és december közt két tanulmányúton vettem részt: először Kolumbiában, majd Új-Zélandon, ahol – a kulturális és nyelvi akadályok, valamint a limitált időkeret ellenére – igyekeztem megérteni, vajon a kogik és a maorik hogyan gondolkodnak a test hatáiról, és e mentén az ember ökológiai beágyazottságáról. E szándékom mögött az a hipotézis állt, hogy a világszerte egyre inkább ismert és támogatott részvételi/közösségi/társadalmilag elkötelezett/alkalmazott¹ színház- és táncművészet vagy teljesen negligálja, vagy kimondottan presszionálja a spirituális gyakorlatok eszköztárát, illetve a nem emberivel (tárgyakkal, anyagokkal stb.) történő kapcsolatteremtést. Az alábbiakban olyan közösségekről lesz szó, amelyeket sokan a „természet gyermekeinek” becéznek és bélyegeznek; ők a nem emberivel folytatott kapcsolatteremtést – megfigyeléseim és olvasmányaim szerint –, ha nem is szakadatlanul vagy hagyományörző (jobban mondva hagyományfulasztott) módon, mégis mindmáig magukénak tudják és – a felgyorsult városi és globalizált létformával összhangban, valamint a strukturális elnyomások ellenére – gyakorolják és tanítják is. (A moanai/csendes-óceáni² kontextushoz lásd a kilenc helyi filmrendező által készített, 2019-es *Vai* című filmet.)

Az aotearoi/új-zélandi lakosú maorik nyelvében (te reo Māori) a *whenua* szó egyszerre jelenti a földet (*land* vagy *soil*) és a méhlepényt; valamint a közösségben – sok más őslakos közösséghez hasonlóan – rituális gyakorlat, hogy a méhlepényt a szülés után elássák a földbe, ezzel is megerősítve az örökké tartó kapcsolatot a gyermek és közte (Geoff). A maorik kultúrája szerint „minden mindennel összefüggésben áll. Emberek, madarak, halak, fák és az időjárás jelenségek – mind tagjai egy kiterjesztett, kozmikus családnak [*whānau*]” (Te Ahukaramū). Az emberek az ég és a föld gyermekei, más élőlények unokatestvérei – nem felsőbbrendűek. A maorik genealógiáját és eredettörténetét magába foglaló úgynevezett *whakapapa* számos ponton hangsúlyozza az élőlények közti rokonságot (*kinship*) és azt, hogy a különböző fajok tisztelettel kell egymás felé forduljanak. Így az emberi testnek sem kölcsönöznek kiemelt fontosságot vagy értéket. Erre a nyelvi determináltság (föld = méhlepény) mellett a *ta moko* maori tetoválóművészet látványos példa, ugyanis a testfelszínt ugyanúgy vésik – komoly kínok kíséreté-

1 | E kifejezések mint műfajmegjelölések gyakran egymás szinonimáiként szerepelnek a köznyelvben és a vonatkozó szakirodalomban (Bishop 1; Prentki és Preston 9), habár vannak törekvések az egyedi definíciókra is (Cziboly).

2 | Új-Zélandon – egyfajta tiszteletadásból és gyarmatosító büntudatból fakadóan – számos megnevezést egyszerre használnak angolul és annak a kolonizáció előtti nyelvén. A Pacifikum másik neve így Moana (jelentése nyílt víz), míg Új-Zéland neve Aotearoa, ami hosszú fehér felhőt jelent – a mondák szerint így nevezték el a maorik a szigethármaszt, amikor délről közelítve meglátták azt. Ma az ország hivatalosan is így, két néven szerepel mindenki okmányaiban. Ebben a tanulmányban én is alkalmazom ezt a kétnyelvűséget, amelyet / jellel jelzek.

ben –, mint a fát, az állatcsontokat vagy a zöld jádekövet. Míg mi – az európai kultúrkörben – földtanilag a kőzeteket ugyan mozgásban lévő, ám mégis holt anyagként kategorizáljuk, a maorik nem így gondolkodnak. Hitük szerint a természeti jelenségek – élő mivoltukból fakadóan – ugyanúgy jogokkal rendelkeznek, mint az emberek, így például a Whanganui nevű szent folyót 2017-ben természetes személyé nyilvánították (*Te Awa Tupua*). Egyébként ezzel a gondolattal rokon a brit Polly Higgins kezdeményezte, az ökokórium megfélemezését célul kitűző mozgalom is: a jogász nő egy nap a különböző tájsebeken tanakodva arra jutott, hogy „a Földnek szüksége lenne egy jó ügyvédre”. Célja szerint aztán elérte, hogy a második világháború után meghatározott négy alapvető békeellenes bűncselekmény (emberiség elleni bűnök, agresszió, háborús bűnök, népiirtás) sorába az ENSZ ötödikként felterjessze az ökoszisztémába való ártó beavatkozást is (*ecocide*, az angol „népiirtás” jelentésű *genocide* szó nyomán). Ezt egyelőre tíz ország ratifikálta a nemzeti törvénykezés szintjén.

Visszatérve a Whanganui folyóra, a víz szimbolikus jelentéssel bír az őslakosok számára: „Én vagyok a folyó, és a folyó én” (*Ko au te awa, ko te awa ko au*), állítja egy maori mondás. A moanai/csendes-óceáni lakosok körében elterjedt másik mondás pedig így szól: „Sós vizet sírunk és izzadunk, így emlékeztetve magunkat arra, hogy az óceán az ereinkben folyik” (Hau’ofa 64).³ Andrée Grau táncantropológus az általa évtizedekig tanulmányozott ausztráliai tiwi bennszülöttek táncát és a klasszikus balettet összehasonlító tanulmányában azt írja, hogy az őslakosok tanulmányozásával kérdőre vonhatjuk azt a közkeletű gondolatot, miszerint „minden embernek van egyfajta intuitív tudása testi önmagáról, ami mintegy individuális egységként létezik a többi testtől elválasztva” (Grau 141). Erre bizonyíték, hogy például a tiwik lakóhelye rendszerint vízközeli, ugyanis a vizet tekintik a még meg nem születettek lakhelyének. „Ez voltaképpen a fogantatás helye; amint a még meg nem született gyermek szelleme (*spirit*) kibuggyan az anyaföld testébe, úgy a fizikai szülésnél is vizet fakaszt a gyermek az édesanyjából. Ez a táj és az emberi test elodázhatatlan kapcsolatának újabb példája” (153). Ugyanakkor az őslakosok előtt a szellem (*spirit*) fogalma az idegen kultúrákkal való kapcsolat-teremtés előtt ismeretlen volt: „egy ember nem individuum, hanem diffúz elegyben létezik együtt a többi emberrel és a dolgokkal (*things*), amelyek együtt szociomitikus egésznek alkotnak” (Grau 152). Ezt alátámasztja az is, hogy a tiwiknek nincsen szavuk a testre. „A halál az, ami megteremti a fizikai test határát, hiszen míg azt eltemetik, a szellemek (*ghosts*) tovább vándorolnak az ősi földön. [Ezzel szemben] az élet és elsősorban a tánc pont kiterjeszti a testhatárokat a világ egészére, beleértve természetit és társadalmi is” (153).

A kolumbiai gokik az előbb említett közösségekhez képest kulturálisan érintetlenek maradtak, vagyis életvitelük a prekolumbiánus időszak óta változatlan.

3 | Az idegen nyelvű forrásokból idézett szövegeket a tanulmány szerzőjének fordításában közöljük. (A szerk.)

Ehhez szorosan hozzájárul, hogy a Sierra Nevada de Santa Marta ötezer méter magas hegyén élnek, amely egy, az Andoktól különálló tektonikus lemez, és földrajzi adottsága révén leképezi a világ egészének klímáját. Egy mikrokozmosz, ahova az út a „Poklon” (Ereira, „The Kogi”) át vezet, legalábbis ahogy a helyi sírablók és kokainkészítők hívják az odavezető dzsungelt. A kogi vezetőket (spanyolul Mamos) felnőtté válásukig sötétben nevelik, hogy így zavartalanul kommunikálhassanak *Alunával*. Mivel ők a Föld őrzőinek tartják magukat, így az utóbbi harminc évben dokumentumfilmekben keresztül kétszer is (*From the Heart of the World; Aluna*) szólaltak tékozló „kistestvérükhöz”, vagyis hozzánk, városiasodott emberekhez, hogy „óvjuk a vizeket”. Ezzel persze ugyanarra utaltak, mint a feljebb tárgyalt másik két közösség is: ők nemcsak a Föld őrei, hanem egyik vele, és így a víz gondozása önmaguk iránti gondoskodás is. *Aluna* – Alain Ereira filmrendező szerint – „egy kozmikus tudat, amely minden létező élet és intellektus forrása, vagyis mintegy a Föld elméje. *Aluna* képes a gondolkozásra, de magát is fürkészi. Bár önismerete és elevensége kétségtelen, mégis szüksége van az emberekre, ugyanis ők azok, akik képesek fenntartani a kapcsolatot vele mint kozmikus elmével” (Reddy). Mindezt egyébként leképezi és megtámogatja az amerikai feminista teoretikus és biológus, Donna J. Haraway által is számos alkalommal emlegetett játék, a tenyereket és ujjakat átszövő fonalat tekercselő-adogató macskabölcső koncepciója is. Míg a navahóknál ez *na'atl'o'* (Haraway, *Staying* 14), addig a maoriknál *whai* (Calman), de a világ számos őslakos törzse más-más néven ismeri. Haraway a saját spekulatív fikciója által éltetett félig képzeletbeli, félig mitologikus, tentakuláris, vagyis a világot polipszerű fejlődésével lepatogató *chthulu* lényt is a „felhőkből eredő és oda tartó hálóknak és hálózatoknak szövevényében kószáló létezőnek” (*critter*) látja. „A tentakularitás annyi, mint nem [kezdő- és vég]pontok vagy [körülhatárolható] szférák, hanem [egymásba futó, egymást ölelő] vonalak sokasága közt élni” (*Staying* 31).

Ugyanakkor az ember ökológiai beágyazottsága anélkül is belátható, hogy a déli féltekére utaznánk – például az adaptációs képességükről híres számik (Tisdall), továbbá a székely parasztság világszemléletének tanulmányozása által. Imreh István tanulmányában a falutörvényt tárgyalva kifejti, hogy a parasztnak célja „a természettel békességes, értelmes és hasznos szimbiózisra törekedő faluközösség” megteremtése (122). A falutörvény „a communitas javára és megmaradására, a közjavak oltalmazására gondolva, ökológiai elveket is parancsolattá tesz” (123). A jelenközpontú faluhatározatok „a hagyományok köntösében” (123) szerepelnek, hiszen „az ősiség nagy-nagy legitimizáló ereje az örökkévalóság hitével aranyozza be a szürke hétköznapi józanságot” (124). A normák címzettje mindig az utókor, az utódok. Ezt megerősítve az erdélyi néprajzkutató, Nagy Olga hetvenes és nyolcvanas években tett gyűjtéseiből is kiderül, hogy az

ősztönös paraszti felfogás szerint az egyén csak láncszeme az ősök és utódok végeláthatatlan sorának. De az egyénben és az egyén által élnek az ősök. [...] A közösség tagjai

az életet úgy fogják fel, mint tartozást a múlttal szemben, melyet átörökítenek. Másfelől a jövővel szemben, mely általuk és bennük folytatódik. Ez mérhetetlen felelősséget jelent, olyat, amely nem is engedi meg, hogy az életet megkérdőjelezzék. (248)

A fentiek értelmében így például az öngyilkosság közösségre érthetetlen, mivel az ősök és utódok felé érzett felelősségérzet mindenkit megóv az individuális szomorúságtól. „Ez a tartozás előre és hátrafelé egyben megkapaszkodás a létben, teljesen kizár mindenféle [...] egzisztenciális szorongást, amely viszont a városi embernek napjainkban úgyszólván második természetévé vált” (248).

Ugyanakkor ebben az időben Magyarországon a városi emberek közt is terjedt a paraszti kultúra felélesztésének vágya, és 1972-ben megalakult a „nomád nemzedék”. Ez a közösség elsősorban a Fiatalok Népművészeti Stúdiójának és a táncházmozgalomnak „főiskolákra be nem került, de művészi ambíciójú” (Makovecz 99) fiataljait jelentette, akik szellemi vezetőjük, Csoóri Sándor *Nomád napló* című kötete után választották a nevet, s többek közt abban a Pap Gábor művészettörténész által megfogalmazott gondolatban is hittek, hogy „a magyar népművészetben prehistorikus kultúrák kozmológiai összefüggései őrződtek meg” (Zelnik 14), habár tőlük a „totemkodás, sámánkodás távol állt, és elsősorban az esztétikai erőt tisztelték” (Nagy Rita 11:23). A „Kádárkádía” – ahogy a Kádár-kort ironikusan nevezte a szerző (Zelnik 11) – megfigyelése alatt tartott, elszigeteltnek ismert közösség nyári táboraiban (pl. a híres tokajiban) tánccal, zenéléssel, népi játékok rekonstrukciójával, festőnövények használatával, állatgondozással, önellátó életmóddal, valamint természetes anyagokból készülő tárgyformáló kísérletekkel (nemezéléssel, kosárfonással stb.) és hajléképítéssel próbálta meg elkerülni egyrészt a „huszonegyedik óra” átlépését, vagyis a népi tudás eliminálódását, valamint a „néma tavasz” beköszöntét, ami egy olyan tavaszra utal, amikor a mezőgazdasági vegyszerhasználat következtében már nem fognak dalolni a madarak (Zelnik 66). Hitték, hogy „az ökológia a jövő tudománya [és] [...] a természettel való megromlott kapcsolatunkat [valamint a múlttal való folytonosságot (134)] a hagyományok újrafelhasználásával [...] állíthatjuk helyre” (Tarján 136).

Ahogy az „utópizmus mérge és állandóan csábító kísértete” jelen volt a „nomádoknál” (Zelnik 6), úgy a paraszti (és őslakos) létforma romantizálásának és idealizálásának csapdájába is könnyű beleesni, amint azt például a szintén Nagy Olga gyűjtéseiből inspirálódó Trapp Dominika 2020 elején a Trafó Kortárs Művészetek Házában bemutatott *Ne tegyétek reám...* című kiállítása is tematizálja. Trapp a kortárs ökológiai válságelméletek szempontjából vizsgálja a paraszti kultúrát mint egy fenntarthatóság utáni scenáriót, „a jövő eltérítése érdekében tér vissza a múltba” (Bajusz és Trapp 1). Képzőművészeti és tudományos kutatásával rámutat, hogy „a népi kultúra elemei egyszerre diszkurzívak, szimbolikusak, és szomatikusan rögzülnek”, de kultúrája válogatja, hogy a test adott materialitása „hol kezdődik és végződik, mennyi mozgásteret kap” (1). Így a tematizált paraszti közösségeket sem a maradéktalanul utópisztikus egyenrangúság jellemzi: a va-

lóságot a nők például rendszerint máshogy élik meg, mint a férfiak, s így ezek a szerepek nem is konfliktusmentesen léteznek egymás mellett. „A férfiakat születésüktől fogva a hatalom akarására és legális gyakorlására nevelik”, és e patriarchális berendezkedésben „a nők a férfi tulajdonát képezik” (Bajusz és Trapp 2).

Mivel mind a paraszti, mind az őslakos kultúra fontos eleme a nemzeti identitás megkonstruálásának, az uralkodó politikai rendszerek sokszor kritikai vizsgálat nélkül szorgalmazzák azok megőrzését, illetve újraélesztését, mint ahogy azt a *Nomád nemzedék* című kötet egy-egy szövege is példázza: „a napjainkban sokat emlegetett közösségi ember típusának neveléséhez, formálásához nagymértékben hozzájárulhat, s ezt éppen a hagyományok kohéziós erejével tudja biztosítani” (Koltay 34), valamint „új közösségi művészet természetesen csak olyan társadalomban lehetséges, amely maga is közösségi, tehát a szocialista és különösképpen a kommunista társadalomban” (Vitányi 45). Egy másik példával élve, bár Új-Zélandon már 1840-ben megkötötték a maorik és britek közti békítő megoldásnak szánt Waitangi Egyezményt, mégis rengeteg hektár földet tulajdonítottak el az őslakosoktól, sőt csak a hatvanas-hetvenes évek, vagyis a „maori reneszánsz” revival mozgalom óta terjedt el széles körben a maorik nyelve és kultúrája, és arra még 2022-ig továbbra is várni kell, hogy Új-Zéland történelmét minden brit közoktatási intézmény tantervébe beemeljék. A maorik közmegítélése és saját identitáskonstrukciója tele van ellentmondásokkal, erről az Alan Duff regényén alapuló *Once Were Warriors* című filmből érdemes tájékozódni, illetve Andrew Eruera Vercoe *Educating Jake* című könyvéből, amelyben a szerző problematizálja a filmben az áldozati szerep lobogtatását, a maorikról való bináris gondolkodást (vidéki, ősoket tisztelő ártatlanság a buja, erőszakos, gengszterháborúban elzüllött vademberséggel szemben), és ezzel azt is, ahogy az elnyomott önkéntelenül elnyomóvá válik. Az, hogy a maori őslakosok kultúrája kelendő turisztikai exportcikk lett (pl. a vésett jádekö, a bálnacsontból és paua kagylóból készült nyakékek), és részint kommercializálódott (pl. az All Blacks nemzeti rögbicsapat népszerű haka tánca és Whakarewarewa, az „élő maori falu”) – bár engem ottlétem alatt bosszantott és értetlenséggel töltött el –, a maorik számára nem áldozat, hanem fontos lépés a láthatóság és a teljes egyenrangúság felé (Teves 132). Így, e komplex és ambivalens társadalmi látképpel együtt, a planetáris felelősségtudat szemszögéből közelítve a felsorolt kultúrák tudásanyaga és világlátása – néhány esetben tudom, máshol hiszem, hogy – időtlen, és segíthet a bennünk rögzült kategóriák felülvizsgálatában még akkor is, ha természetesen a kortárs ökotudatos paradigma pont azokat az interpretációkat keresi és építi be, amelyekben azonosítani tudja az általa hirdetett ökotudatos szemlélet meglétét.

POSZTHUMANIZMUS ÉS NYELVILEG MEGHATÁROZOTT GONDOLKODÁS

Az ókori görögök az életre két külön szót is használtak.

A biosz az élet/szervesség antropomorf oldalát képviseli, vagyis azt a dimenziót, mely az ember kollektív és individuális életvitelének formaegységeit strukturálja. A zoé ezzel szemben az élet/szervesség nem-emberi oldala, az a nem-antropomorf dimenzió, mely határközegként a biosz elkülönülését segíti, ugyanakkor folyamatos intervencióval fenyegeti. (Nemes 388)

Míg a humanista diskurzus antropológiája e kétféle életfelfogás, illetve a természet és kultúra elkülönítésén, sőt oppozícióján dolgozott és dolgozik, addig a kontinentális filozófiát kb. 1980 óta meghatározó poszthumanizmus igyekszik elmosni ezen határokat, és ezzel is csökkenteni az emberek kivételességtudatát. „A poszthumanizmus utal arra 1) az ontológiai állapotra, ahogy sok ember él jelenleg [...] kémiai, műtéti vagy technológiai úton módosított, átformált testekkel vagy közeli, hálózatos kapcsolatban gépekkel és más organikus formákkal”; 2) az „ember új konceptualizációj[ára]” (Nemes 376). Ez az új koncepció, avagy az ember deidentifikációja pedig azt jelenti, hogy „a bioszt el kell mozdítani a képzelt hierarchia csúcjáról, az emberi életet pedig vissza kell helyezni egy komplex, hálózatos racionalitásba. [...] A poszthumán gyakorlat egy radikális elmozdulás a racionalitástól a relationalitás felé” (Nemes 389).

A reprezentacionalizmus valóságállítása

A poszthumanizmust tápláló posztmodern gondolkodás törekszik az emberre vonatkozó humanisztikus koncepciók meghaladására, ugyanakkor ez a folyamat az értékvilág és az értelmezések szétszóródásával jár. Nem véletlen tehát, hogy könnyen ébred bennünk vonzalom, mondjuk, az őslakosok stabil hitvilága iránt. Nyugtalanságot és szorongást keltő lehet a tudat, hogy konstruált létünkben nem tisztán körvonalazható, hol kezdődünk (mint emberiség és mint egyén), és mindig is tartunk, ugyanakkor feloldást jelenthet rádöbbenni olyan apróságokra, mint hogy a maorik házleírása nem áll végtelen távolságra a mienktől. A *marae*, vagyis tradicionális fogadóház tagolása így néz ki:

ez nem csupán egy találkozóhely, hanem a *tipuna*, vagyis az őszünk teste is egyben. Ott a feje a bejárat fölött – ennek neve *koruru*. A kezei a *maihi*, vagyis az oldalfalak, amelyek a tetőről alámerülnek. Hogy mi lenne az a hosszú gerenda, amelyik végigfut a tető alatt? A hátgerince. A tetőgerendák, vagyis *heke* pedig a bordái. És lám, itt állunk a ház szívében. Halod a dobogását? (Ihimaera 159)

A ház mintegy a testünk meghosszabbítása, annak protézise, hiszen úgy alakítja személyiségünket, mint ahogy mi őt, vagyis kölcsönhatásban állunk vele. Vajon ugyanezt a gondolkodást őrzik a „homlokzat” és a „tetőgerinc” kifejezéseink, vagy itt csupán az épület antropomorfizálásról lenne szó? Annyi bizonyos, hogy a korábban említett „nomád nemzedék” is hasonlóan tekintett az általuk épített tokaji (majd veleimi, etyeki, szepezdi stb.) házra: „A ház ott áll a félszigeten. Az [...] épület nem nosztalgikus népi ház, és nem is happening-dokumentum. Élőlényhez inkább hasonlít” (Makovecz 101).

Az emberi testrészek a működésük révén válnak az építészeti elemek, terek metaforáivá, például a homlokzatnak valójában nincs szeme, orra, szája, de arcként működik, amely megkülönböztető és leginkább felismerhető jegyév válik az épületnek. Ha a metaforákat gyakran használják, megszokottá és elfogadottá válnak, de egyben lehetőséget kínálnak arra is, hogy speciális aspektusuk előtérbe kerüljön. Már [az 1400-as években élő] Leon Battista Alberti is beszél az épület bőréről, mégis a bőr elsősorban az 1990-es évek kiemelkedő metaforikus forrása. (Virág 15)

Például akkor, amikor az építészek a használatával arra igyekeznek választ találni, „hogyan lehet határvonalat húzni a privát és a nyilvános, a kint és a bent közé” (16). Ez persze aztán visszahat az emberről való gondolkodásra is: meddig tart a megmáshíthatatlan énem, és hol kezdődik a viselkedő, szerepjátékos, sőt konform énem? Van-e egyáltalán ilyen mag, vagy – utalva a Peer Gynt-monológra – üres a hagyma közepe? És ha van mag, akkor az vajon univerzálisan emberi, vagy pont egyénre szabott?

„Az ember igazságát nem valami eredet és/vagy lényegiség alkotja, hanem az a képessége, hogy jelentéscserék nyitott médiumává tud válni egy nyelvi ökonómiában”, mondja Michael Foucault Kant *Antropológiájához* írt bevezetőjében (idézi Nemes 379). Érdemes ezt összekapcsolni Foucault azon meglátásával, amelyet az amerikai nyelvész, Noam Chomskyval az emberi természetről folytatott, a televízióban is közvetített, 1971-es vitájában kifejtett: a 17. és 18. században (a biológusok körében) még közel sem volt elterjedt az élet fogalma („Debate”). A hierarchikus kategorizálás nem vette figyelembe, mi élő és mi nem. Csak később, a különböző, mikroszkóp által felderített belső, mondhatnánk, bőr alatti szerveződések problémája indukálta e kifejezés térnyerését. Így azt mondhatjuk, az *élet* szó egyfajta episztemológiai indikátorként funkcionált: jelzett egy még felderítésre váró terepet.

Ezzel analóg módon tehát feltehetjük a kérdést, mire (volt) jó a *természet* szó. A reneszánsz idején, Kopernikusz és Galilei radikális felfedezései előtt a természetet lényegében a keresztény egyház dogmái szerint értelmezték, illetve a természet értelmezése az egyház hatáskörébe tartozott. Ezt váltotta fel az ok-okozatiság képlete, amelyben Istennek, illetve bármilyen felsőbb, átfogóbb végső akaratnak vagy célelvűségnek már nem maradt hely. Az ebből fakadó feszültsé-

geket aztán René Descartes diplomatikus „Cogito ergo sum” kijelentése és eszmeanyag dualizmusa oldotta: az elme, az ész, az eszmeiség, mondhatni, az ideák tartománya újra Istentől származó lett, vagyis az ő beláthatatlan, magasztos szándékaival fűszerezett, míg a megfogható, tapasztalható világ (így a test materialitása is), mint egy jó gépezet, az empirikus tudományok játszóterévé válhatott. Az emberek ezzel lehetőséget kaptak arra, hogy saját pszichéjüket romantikus fantáziák formájában rávetítsék az egyébként élet és értelem nélküli természetre. A Másik megerősödését segítette tehát, hogy az ismereteink, a tudásrendek (foucault-i episztemé) elkezdtek nem hasonlósági elvek mentén rendeződni, hanem a különbözőség és identitás alapján, ami szükségszerűen kitermelte önmagából például az irracionális mint hibás, eltorzult, diszfunkciós, elmebeteg kategóriáját. Az úgymond irracionális élményekre (így pl. az eksztatikus táncélményre is) rendszerint a normalizálás, a diagnosztikus beskatulyázás és átnevelés (volt?) a kúra. Nem lehetséges, hogy az kétségtelenül hatalmas orvosi és technológia fejlődés, így az elme és a természet drasztikus különválasztása végérvényesen zsugorította mai pszichénk mozgásterét? A természet és környezet szavakat manapság határozottan kerülik az ökológiai gondolkodás ismert írói (így például Haraway, Timothy Morton, Karen Barad), ezzel is segítve azt, hogy ne egy, a bőrünk által határolt, lelket és elmémunkát tároló konténerben, valamint az egyéb, azon kívüli dolgok kettéválasztásában gondolkodjunk.

Az amerikai, többek között a kvantumfizikából inspirálódó feminista teoretikus, Karen Barad szerint „a nyelv túl sok hatalmat kapott. A lingvisztikai, szemiotikai, interpretatív és kulturális fordulatok jól mutatják, hogy minden »dolog«, még a materialitás is nyelvivé vált” (Barad, „Posthumanist Performativity” 801). A reprezentacionalizmus szerint „adott két, egymástól különálló és független entitás: az egyik a reprezentáció, a másik a reprezentált entitás. Viszont ez a magától értetődő ontológiai rés már önmagában is kérdéseket vet fel az akkurátus reprezentáció kapcsán” (804). A tudományos tudás, a nyelv és egy politikai képviselő vajon mindig pontosan fedi a valóságot és a közösség akarátát?

A tudományosság korában élni annyit jelent, mint felhagyni az autoritatív igazságban való hittel. [...] Tudomány ide vagy oda, lehet, hogy nincs is igazunk és csak kapaszkodunk néhány fura feltételezésbe, amiknek semmi értelme, ugyanakkor ez még mindig jobb, mint azt hinni, kétségtelenül igazunk van, hiszen a Pápa is megerősítette, hogy higgyünk benne. Az ökológiai tudatosság felrázza azon antropocentrikus hitünket, hogy egy áll mind fölött – az ember. (Morton 21–22)

Az amerikai filozófus Timothy Morton *Being Ecological* című könyvében azt írja, hogy a tudás megszerzéséhez két elemre van szükségünk: adatra és az adat interpretációjára. Viszont ez az adat (*data*, ami hiába a latin *dare*, vagyis „adni” igéből származik) nem adott, avagy nem adja magát. A közbeszédben a tudás magától értődőként terjedt el, ugyanakkor, ahogy Morton kifejti, ez csak a hamis

tényekre, ténytörzsekre (*factoid*) igaz, hiszen a tudományos tényeket (*fact*) pont folyton kísérletek alá vetik és elbizonytalanítják a kicsikarható új eredmények érdekében (xxviii). Egy tárgy (*object*), például egy alma, sosem lesz egyenlő azzal, ahogy almaként megjelenik (*apple-data*), mint ahogy a globális felmelegedés (mint *hyperobject*) sem csak annyi, mint ami belőle hírként elér hozzánk. Elviekben az előbbi ugyanannyira komplex, mint az utóbbi: sosem tudunk rámutatni egy tárgyra, illetve az, hogy használjuk, még nem jelenti azt, hogy teljes igazságában találkoztunk vele – mindig marad egy ún. transzcendentális rés (xxx). Morton az angol „környezet” (*en-vir-onment*) és „pervezió” (*per-ver-sion*) szavakban kihangsúlyozza a „sodródni” jelentésű részt (*to veer*), ezzel is utalva arra, hogy egy másik entitással való kapcsolatteremtésünk nem feltétlenül szándékolt és kizárólagosan általunk irányított, hanem lehet, hogy az a másik húz, örvényeltet bennünket maga felé (115). A környezet megkönyékez minket, térül-fordul körülöttünk és velünk. Intim egymásra hangolódásban (*attunement*) vagyunk vele. Persze a másik illetően elérhetetlensége, makulátlan felfoghatatlansága és ezáltal bekebelezhetetlensége gerjeszthet bennünk egyfajta szorongást, amelyet sokszor normarendekkel (*attunement-systems*) vagy szimplifikált valóságállításal írunk felül, mindezt annak érdekében, hogy a (túlértékelt) szabad akarattal befogjuk, és beláthatóságba, tervekbe ágyazzuk a világot. „Az ökológiai [módon felfogott és kezelt] tények sokkal inkább azt igénylik, hogy ne tudjuk azonnal, mit is fogunk kezdeni velük” (xxv). Az ökológiai társadalom ezért is kicsit „véletlenszerű, törött, béna, kicsavart, ironikus, buta és szomorú kell, hogy legyen” (12). Viszont ez szomorkásság egyben csodaszép is, mint ahogy minden, amit képtelenség megragadni.

Morton írása határozottan arra buzdítja olvasóit, hogy az idáig tárgyalt hiányt ne akarnok módon, hanem játékosan fogjuk fel; sokszor tanárként vagy szülőként is azon küzdünk, hogy azzá legyünk, megérjünk a feladatra, pedig már rég benne vagyunk.

Szimbiotikus lény vagy, elvegyülve más szimbiotikus lények közt. [...] Lélegzel, bakteriális mikróbaid [vagyis a téged alkotó nem emberi részek] veled dúdolnak, az evolúció csöndben dolgozik a háttérben. Egy madár csicsereg, egy felhő pedig elúszik feletted. [...] Nem kell ökológiaivá válnod, hisz már rég az vagy. (157)

Ez utóbbi mondat szólhatna egy kogi szájából is, ugyanakkor esetükben az egyik legnagyobb félelem pont az, hogy a közvetítő spanyol nyelv elsajátításával a saját nyelvükbe ágyazott gondolkodásukat is hátrahagyják majd – mint ahogy tette ezt számos maorival az angol nyelv elsajátítása. Gondolati struktúráink nyelvi kódoltságára Miklósvölgyi Zsolt filozófus a Hangover Reading Club 2020. január 25-i eseményén is rámutatott (Heidegger *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez* című szövegére utalva): a görögök *phülosz* szava is teljesen máshogy ragadta meg a természetet, mint a rómaiak használta latin *natura*. Az előbbi etimológiája szerint a növekedést és megjelenést jelentő igéből ered, és így

a phüsziszre az „önmagát kibontakoztató működés” jellemző; ebben az összefüggésben tehát élő, eleven, nem azonos a mai fizika kutatási tárgyául szolgáló „élettelen”, „holt” természettel. [...] Az eredeti görög felfogás szerint a tűzhányó ugyanúgy „működött”, mint a hajtásokat hozó növény vagy az ivadékokat világra hozó állat. [...] [Sőt,] az embert is e phüszisztől áthatottnak tekinti; vagyis nem „helyezi el” az embert ebben a közegben, mégpedig azért nem, mert soha nem is vette ki abból. Az, hogy az ember a phüszisztől „áthatott”, azt jelenti, hogy áthatja őt annak „működése” – ritmusa, taktusa, lüktetése. (Csejtei és Juhász 86–87)

Azaz visszavezetve: a phüszisz olyan kompakt egység, totalitás, amely megbont-hatatlan, és amiellyel – fordítás nélkül – nyelviileg nem tudunk ellenfogalmat szembeállítani. De vajon mindez arra enged következtetni, hogy a mi nyelvünk átgyúrásával a természetről alkotott gondolkodásunk is újrarahuzalozható? A következő utáni, *Poétikus mondatok* című alfejezet ezt tárgyalja.

Lábjegyzet az atomelméleten túlról – a relationalitástól az intra-akciókig

A poszthumanizmus szemlélete mentén gondolkodók tehát az emberi és állati, szerves és szervetlen, fizikai és nem fizikai közti határokat elmosását, illetve a határlépéseket szorgalmazzák, amely szándékukat a kortárs biotudományok fejlődése is megerősíti. Ezért is fontos részletesebben is megemlíteni az elméleti fizikából doktorált feminista teoretikust, Karen Baradot, aki a démokritoszi atomelmélet és Niels Bohr kvantumfizikus munkásságának vizsgálatával jut ugyanerre a fenti következtetésre.

Adottak „szavak” és „dolgok” (utalva Foucault *Szavak és dolgok* című művére), amelyek leírják a világunkat; a karteziánus örökség pályájára állított gondolkodásunknak hála néha „a reprezentációkat már igazabbnak véljük, mint azt, amire rámutatnak” (Barad, „Posthumanist Performativity” 806). De miért hisszük egyáltalán, hogy ez a „dologosítás” (*thingification*) szükséges, és minden kapcsolódást, élményt egy dologba, entitásba, *relátumba*⁴ kell átültetni? Vajon a természetbe, anyagiségbe és testbe vetett hit hiánya az, ami miatt minden túlteoretizálódik (812)? Marad valami a testből, ha kivesszük annak biológiai és történeti olvasatát (809)? Mi az, ami emlékezik, ami archivál? Barad ajánlata az, hogy a testről alkotott diszkurzív gyakorlatokra a kortárs kultúratudományban sokszor idézett Judith Butler performativitás-, röviden a transzgresszió, a folyton valamivé válás elméletén keresztül nézzünk rá. Ahogy Butlernél a női, férfi stb. társadalmi nemek a valamivé válás (*becoming*), testet öltés (*embodiment*) eredményei, vagyis egymásba fordulni képesek, és nem eleve adottak, úgy a poszthumán elméletben az emberi és nem emberi is a valamivé válás eredménye lehet annak függvényében, milyen iskola felől olvassuk.

4 | Barad e kifejezés többes számát, a relatát használja az eredeti szövegben. A relatum „a szövegen kívüli jelöltet konstituáló tényállás-konfiguráció” (Vass 104).

A klasszikus fizikában a bármilyen anyagot alkotó atomok oszthatatlan egységek, mintegy azt sugallva nekünk, hogy „a világot olyan individuumok alkotják, akik határozottan elkülöníthető tulajdonságokkal rendelkeznek” (Barad, „Posthumanist Performativity” 813). Bohr viszont azt állítja, hogy „a *dolgoknak* nincsenek természetüknél fogva adott határaik vagy jellegzetességeik, a *szavaknak* pedig ugyanígy nincs határozott jelentésük. [...] Ez az episztemológiai keret tehát elutasítja azt a feltételezést, hogy a nyelv bármilyen közvetítő funkciót látna el” (Barad, „Posthumanist Performativity” 813). Erre példaként a „pozíció” szót hozza, amely értelmét csak abban a kontextusban nyeri el, ahogy a vonalzó fixen oda van illesztve a laboratóriumi asztalhoz. A pozíció kifejezés értelmetlen lenne egy függetlenül létező absztrakt tárgy esetében; szüksége van egy jelenségre (*phenomenon*), amely elválaszthatatlanná teszi a megfigyelt tárgyat a megfigyelés cselekedetétől. Ennek a fordítottja pedig: „minden könyv csak a külvilág által, odakint létezik. A könyv piciny gépezet: miféle mérhető kapcsolatban áll ez az irodalomgép a háború, a szerelem, a forradalom stb. gépezetével – valamint azzal az »Absztrakt gépezettel«, mely ez utóbbiakat mozgásban tartja” (Deleuze és Guattari). Emiatt is alapvető egységnek sokkal inkább a jelenséget vagy fenomént célszerű tekinteni. Az új materializmus képviselői, mint Barad is, tehát

nem választják külön a nyelviséget és az anyagot: a biológia éppen annyira kulturálisan közvetített, mint amennyire a kultúra materialisztikusan konstruált. [...] Az anyag nem tekinthető statikus, rögzített, passzív valaminek, ami formálásra vár egy külső erő által, sokkal inkább materializációs folyamatként írható le. Ez a folyamat dinamikus, változó, eredendően összefonódott, elhajló és performatív. (Ferrando 402)

Ahhoz, hogy megértsük, Barad ezt miként fűzte tovább az intraakció és a cselekvő realizmus (*agential realism*) általa bevezetett fogalmi felé (*Meeting*), tegyük egymásba a két tenyerünket (mintha szkandereznénk). Egyik kéz fogja a másikat? Mint egyszerre érintő és érintett, én fogom magam, vagy fogva vagyok? Egy klasszikus fizikus számára ez az érintés egy elektromágneses interakció, sőt, igazából meg sem történik, hanem csak a kezünket alkotó atomok szélén ülő elektronburkok egymás felé kifejtett taszítását érzékeljük (Barad, „On Touching” 209). Barad viszont Jakov Iljics Frenkel orosz fizikus felvetéseire hivatkozva azt állítja, hogy az atomot belül ne vákuumszerű űrként képzeljük el, amelyben úszik a jól lehatárolt részecskék, hanem egy önmagával is reakcióba lépő, végtelen virtuális lehetőséget magába foglaló élő, lélegző létezőként. Ez az előző elmülethez képest azt implikálja, hogy már „az érintés is érinti önmagát” (212), és minden mindig a végeláthatatlan kapcsolatteremtések által van, nem pedig azok előtt. Barad ezért is az interakció helyett az intraakció kifejezést használja, arra utalva, hogy ez nem dolgok között (inter), hanem egy dologon belül (intra) történik, de persze az elgondolhatóság és a dinamika végett mindig van egy átmenetileg elválasztó, „cselekvő vágás” (*agential cut*, a kevésbé episztemológiai, inkább onto-

lógiai karteziánus vágással ellentétben) az intraakcióba lépő ön-elemek közt. Ezzel az ötlettel rokonítható Deleuze és Guattari rizómákhoz kapcsolódó „nem-jelentő szakadás elve” is, de hogy egy végtelenül leegyszerűsítő példával éljek, attól még, hogy a cukkiniből kivájjuk a közepét, majd azt egyéb hozzávalókkal és fűszerekkel önmagába visszarakható töltelékké gyúrjuk, bár határozottan más kvalitatív élményt nyújt, mindkét rész ugyanaz a cukkini marad. Ugyanakkor egy ilyen

megszakítás, a törésvonal meghúzása mindig azzal a veszéllyel jár, hogy az egészet újrarétegző szerveződésekkel találjuk szembe magunkat, olyan formációkkal, melyek bizonyos jelölőnek hatalmat adnak, olyan hatáskörökkel, melyek újra szubjektumot hoznak létre – amit csak akarunk, ödipuszi új életre keltéstől fasiszta konkretizálásokig, bármit (Deleuze és Guattari).

Mégis, ahogy a pépesség gyúrt cukkinibél, úgy „a tarack is rizóma” (Deleuze és Guattari). (A rizóma kifejtését lásd később a *Plateau* elemzésénél.)

A cselekvő realizmus elméletével Barad arra törekszik, hogy az ontológiai egységként működő dolgokat felcserélje a jelenségekkel, a szavakat mint szemantikai egységeket pedig az anyagi-diszkurzív gyakorlatokkal, ami által – például a saját testünk megfoghatóságához, elképzelhetőségéhez szükséges – határok képződnek („Posthumanist Performativity” 818). A jelen tanulmány szempontjából összefoglalva ennek a megközelítésnek (is) az a határozott hozadéka, hogy felveti, nem kell annyira igyekeznünk tenni, hatást elérni és kapcsolódni, mert az akarva-akaratlan folyton történik.

Poétikus gondolatok

Az objektorientált ontológiát megalapozó fenomenológia szerint „nincs olyan hozzáférési mód, ami megfelelően működne – nem létezik prominens hozzáférési mód”, mint például a gondolkodás. „Talán több információhoz juthatunk az ökológiával kapcsolatban, hogyha elkezdjük ezt a homályos tartományt vizsgálni, mintsem hogy a feltörésén dolgoznánk” (Morton xli). Timothy Morton sötét ökológiája (*dark ecology*) – amely a félúton létre, a közöttiségre, a tibeti buddhista „bardószerű álmra” utal – hisz a félhomályban keresésben. Meglátásom szerint ezzel rokon a Haraway által leírt és vágyott korszak, vagyis a Chthulucén, amely a görög *kthôn* és *kainos* tövek összeolvasztásával olyan téridőre akar rámutatni, ahol a zárvánnyal gondolkodunk (*stay with the trouble*), s amikor felelősen felelünk (*response-ability*) a Földet ért károkról és károkért. „E kor lakói, a kthonikusok a legjobb értelemben vett szörnyek [avagy körvonalatlan elegy-lények lesznek, amik] [...] tesznek és tönkre is tesznek, készülnek és szét is esnek”⁵ (Haraway, *Staying 2*).

5 | „They make and unmake; they are made and unmade.”

Mind Deleuze és Guattari, mind Haraway, mind Morton olyan szerzők, akiknek itt hivatkozott munkáit a bejáratott bölcsész- vagy művészettudós-üzemmódban nehéz olvasni és jegyzetelni. Egyszer fikciókon keresztül, „spekulatív fabulákban” (Haraway, *Staying* 3), jelzőhalmazos módszerrel, körkörösén, költőien, a hátterben munkáló hallucinációkra gyanakodva, máskor pedig csupasz tömondatos, szlogenes formában fogalmaznak: rizomatikusan. Feszégetik mind az (elmélet)írói, mind a befogadói elvárásokat. Az ilyenfajta „sokféleséghez módszerre van szükség, mely ténylegesen a sokfélélt teremti; semmiféle tipografikus fortély, lexikai ügyesség, szóalkotás vagy keverékszó, semmiféle szintaktikai ravsaszág nem tudja helyettesíteni azt” (Deleuze és Guattari).

Mi a sötét ökológiai félhomály leképezése az irodalomban? A metaforák. És mi a tudományosságban? A személyesség, ami – főleg a tánctudományban – félúton van a test által közölt legitim adat és a felülbírálnakatlan állítás között. Alison East, a talán legismertebb új-zélandi posztmodern pakeha (vagyis európai felmenőkkel rendelkező) koreográfus és táncpedagógus *Teaching Dance As If The World Matters: Eco-Choreography: A Design for Teaching Dance-Making in the 21st Century* (*Táncot tanítani, s közben a világgal gondolni: Öko-koreográfia: A 21. századi táncoktatás designja*) című könyvében pont ezen elvek miatt él egyrészt az autoetnográfia⁶ módszerével, másrészt pedig a metaforákon és színészféziákon keresztüli tudásátadással. A metafora, „mint a gerinc, komoly terheket cipel, mégis a mozgás eredője; a felszín alatt bújjik meg, funkcionális egységgé összetartva a különböző részeket. [...] Esszenciája abban ragadható meg, hogy egy dolgot mindig egy másikon keresztül értelmez” (East, *Teaching* 32). A maorikkal foglalkozó szakszövegekben rendszerint visszatérő metaforikus elem a *harakeke* (len; növényrendszertani nevén phormium tenax) fonása (*raranga*, 1. ábra) (Bishop és Glynn 175), így East könyvének fejezetei is *keték* (fonott kosarak) köré szerveződnek.

A látszólag oda nem illő metaforikus kép, valamint a más diszciplínából merítő tudás beemelése újraszervezi és árnyalja a gondolkodást, mint ahogy a korábbi Foucault-idézet is mutatta azzal, ahogyan az „élet” kifejezést beemelték a biológiába. Megjegyzem, East könyvének olvasása kapcsán és miatt a Toitū Otago Settlers Museumban magam is megtanultam a *harakeke*-fonás alapjait, ami nemcsak virágok (*putiputi*) és karkötők (*kōmore*) formázását jelentette, hanem a szedés előtti imát (*karakia*) is, valamint annak kötelességét, hogy a *harakeke* mellett ne egyek, menstruáció idején ne dolgozzak (hiszen az szent és önmagában is koncentrációigényes állapot), valamint a megmaradó anyagot visszavigyem a(z anya)növényhez. Ez is a tanulás hálózatosságát mutatja meg: nemcsak iparos készséget kaptam, hanem egyben betekintést is egy komplex szokásrendbe (*tikanga*).

6 | Az antropológiai terepmunka olyan kutatási módszere, ahol pl. egy más kultúrával való találkozás során a kutató saját magát, így saját élményeit, érzeit és benyomásait használja kutatása eszközeként, s így ő maga is adatközlővé válik.



1. ábra | Lenfonás | A fotót Szemessy Kinga készítette, 2019, Kuirau Park, Rotorua, Új-Zéland

Az – egyébként Barad multidiszciplináris szövegeiben is burjánzó – költőiség rendszerint mélyebb értelmezési tartományok felé mutat: „kezeim segítségével ugyan, de a kete magát fonja”, mondja East (*Teaching* 24), és ezzel a kijelentéssel máris rámutat a bábesztétika és a tárgyszínház egyik alapvetésére is, miszerint a báb, a tárgy, az anyag él, és viszontmozgatja mozgatóját. Ugyanezt East a norvég filozófus, Arne Næss mélyökológia- (*deep ecology*) és az amerikai pszichológus, Lous Heshusius „részvételi tudatosság” (*participatory consciousness*) elméletével magyarázza, ami egy olyan tudatállapot, ahol az egót egy globális figyelem váltja fel, és amiben „egy holisztikus episztemológia lép az igazság és az értelmezés közti tradicionális viszonyrend helyébe” (*Teaching* 31).

Mindehhez persze „észleleti szerveink” (*organs of perception*) (65) tréninget igényelnek. Miként ivódhat be az énközpontú helyett az ököközpontú tudományos és filozófiai gondolkodás a táncalkotók, majd rajtuk keresztül a nézők gyakorlatába? A részvételi előadások lennének azok, amelyek nemcsak közvetítendő üzenetükben, elmozgott témájukban, hanem inherens formanyelvi logikájuk szerint is ökológikusak? Az ember és ember közti kapcsolatteremtés hangsúlyozása nem csak erősíti az emberiség különállóságát és felsőbbrendűségét a környezettel szemben? Valóban az improvizáció és az érintés azok a mozgásnyelvi gyakorlatok, amelyek a leghatékonyabbak az én elbizonytalanításában és feloldásában? Morton szerint „a művészet talán az egyetlen olyan szeglete a tudatosan felépített és felettébb célélvű társadalmi terünknek, ahol megengedjük, hogy a dolgok velünk történjenek” (78), ne pedig csináljuk azokat. Példaként én a részvételi táncelőadások alkotóit, Morton pedig az izlandi képzőművész, Olafur Eliasson *Ice Watch* című installációját hozza, amelyben nyolc tonna grönlandi jeget állítottak ki Párizsban a 2015-ös klímakonferencia idejében. A jégtömbök odavonzották a látogatókat, akik megérintették azokat, rájuk ültek, fotózkodtak velük, vagyis a jég mintegy „megközelítette az embereket. [...] Ez nem csak egy egyirányú emberi beszélgetés [...] [volt, annál is inkább, mert] ezt a fajta beszélgetést folytatjuk már évezredek óta. [...] Az ökológiai művészet a szolidaritásé, előterében a nemhumánnal” (73). Tanulmányom következő része majd ezen kérdésekben és felvetésekben kíván elmerülni.

Lehet, hogy valakinek az eddigi, sűrű idézeterdős nyelvezet adta meg a félhomályban tapogatózás és a bizalommal teli „nem tudom” érzését, másoknak pedig az ez utáni fogja. Mi egyáltalán az a műfaj vagy mód, ami az itt átadásra kerülő információk tipikus nyelve és közege? És mit kéne változtatni azon, hogy ezt a berögzült információátadási formát és az erre adott jellegzetes reakciót kicsit megborzoljuk? „A műfaj ingoványos talaj” (*genre is a slippery animal*, Morton xv), s világát ahhoz képest strukturáljuk, hogy mások mit gondolnak róla, mások milyen rigid kritériumokkal illetik. Igazi énje megragadhatatlan, sőt „dolga, hogy eltűnjön, mikor ránézel, de körbeöleljen, amikor nem” (xvi). Volt már itt szó Descartes-ról, kogiról, elektronokról és cukkiniről. Nyakig úszom a hivatkozott olvasmányokban, kortárs táncművész társaim szófordulataiban, az eddigi kutatásaimból fakadó szenvedély adta kiáltványírós hangulatban, a magyar és angol (de kicsit maori) nyelvek koktéjában. Ez, azt hiszem, jó ugródeszka ahhoz, hogy a tudományos „jól megmondás” helyett – amitől Haraway is óva int: „univerzális, totalizáló elméletet gyártani, amely a valóság legnagyobb részéhez nem fér hozzá, nagy hiba. [...] nem közös nyelv, hanem hathatós, hitetlen heteroglosszia” kell („Kiborg-kiáltvány” 135) – a végére se az olvasó, se én ne tudjuk, ki akartam-e lyukadni valamire, vagy csak nomád idegenvezetőként bandukoltam végig a monódramezőkön. Ebben támogat Deleuze és Guattari is: „az írásnak semmi köze nincs a jelentéshez, inkább csak a jövendő tájékok fölméréséhez, térképének megrajzolásához”?

NONANTROPOCENTRIKUS RÉSZVÉTELI TÁNCSEMÉNYEK?

„Annak érdekében, hogy egy kutató tudja, mi történik az adott kulturális eseményen vagy kontextusban, nemcsak bizonyos készségekre és kompetenciákra van szüksége, de arra is, hogy részt vegyen az esemény értelmének megkonstruálásában. A[z antropológiából ismert] kutató mint résztvevő” (Bishop és Glynn 178) koncepció a részvételi táncelőadásoknál magától értődik, de igazából a nem narratív, affektusokra és multiszenzoriális befogadásra építő kortárs táncdarabok legtöbbször is igaz, hiszen esetükben a dramaturgia része, hogy a nézőnek tere (és kénytelensége) maradjon összeállítani saját „membránját” (mert az olvasat és a látószavak egyike sem megfelelő ide). Ilyen tekintetben zsigeri-intellektuális részvételiség történik; s bár az előadó és a néző dichotómiája nem borul fel, az alkotóé és a befogadóé részint igen.

Amennyiben az ökozófiát vesszük a részvételi előadások alapköveként, akkor nem a közösségek teremtése és megerősítése, hanem pont azok leépítése (*undoing*) lesz a cél. Ez a szemlélet olyan eseményeket eredményezhet, ahol figyeljük az emberekkel és minden nem emberrel való egymásra hangolódás (*attunement*) alkotta rokoni (*kinship*) viszonyainkat, de nem döngetjük a mellkasunkat – se boldogan, se büszkén –, hogy ide vagy oda tartozunk, mert az a kirekesztés előszobája. Kezdetben kicsit össze leszünk zavarodva, kellemetlenül fogjuk érezni magunkat, mert nem lesz semmilyen bevált viselkedésmód vagy homogén csoport, amihez alkalmazkodhatunk. „Egyiknek lenni annyit tesz, mint autonómnak lenni, hatalmasnak lenni, Istennek lenni. [...] Másiknak lenni viszont annyit tesz, mint többszörösnek lenni, világos határok nélkül valónak, szétfeszítettnek, lényeg nélkülinek” (Haraway, „Kiborg-kiáltvány” 132). Nem fogjuk elhinni, hogy a biztonsághoz ez utóbbi bizonytalan összevisszaságon, zárványon, vagyis a jóleső sóhajhoz az ajjajon kell áthaladni – angolul így mondanám: *no de-stress without distress*. Haraway után szabadon, talán érzékelhető, hogy „ez [a tanulmány is] a határok összezavarásában rejlt élvezetért és megalkotásuk felelősségéért száll síkra” (Haraway, „Kiborg-kiáltvány” 108).

Tárgyak és állatok – embertelen esztétika

Szerencsés véletlen (nekem, de persze szerencsétlen a be nem válogatott vagy meg nem tekintett alkotóknak), hogy e tanulmány leadása idején három napon át reggeltől estig adásban volt az Aerowaves táncfesztivál.⁷ Viktor Černický *PLI* című darabjában kitartó szteppelése mellett huszonkét széket pakolászik külön-

7 | 1996-ban Londonban alapított nemzetközi szakmai hálózat, amely *Spring Forward* néven minden évben fesztivált is szervez, amelyen Európa húsz, a kurátorok által legjobbnak ítélt kortárstánc előadása mutatkozhat be. Ebben az évben 2020. április 24–26. között, a pandémiás helyzet miatt előzetes regisztrációt követően Zoomon.

böző konstellációkba: csigavonal, sorminta, falanx stb. Végül tornyot épít, amely súlyából és struktúrájából fakadóan előre hajlik, fenyegetően az amúgy is átlagon felüli magasságú előadó fölé. A székek vajon mindig engedelmessé válnak a forgatókönyvben megálmodott, és aszerint kivitelezett akcióknak? Sohase döntenek úgy, hogy az egyensúlyozás helyett inkább vad robajjal elnyújtóznak a földön? Černický jelenléte, tárgyrajongása és aprólékos építőmunkássága arra enged következtetni, hogy a színpadon nem szóló, hanem egyenlő rangú és hatalmú tagokból álló ensemble van. „A holtak világával való játék a tárgyszínház sajátja [...], [ahol a] performatív tárgyak automatikusan furák: a racionális szemszögből nézve kísértetiesek (*uncanny* vagy *unheimlich*, utalva Sigmund Freud fogalmára), míg az irracionális szemszögből mágikusak” (Bell 6). Bár ezeken a székeken nem rajzolódik ki egy gúnyosan mosolygó antropomorf arc, mint például a korábban említett ház homlokzatán, az ülőalkalmatosságok mégis egyértelműen kötözködnek, keckeckednek az előadóval.

A Collective Dope, azaz Jenna Jalonen és Jonas Garrido Verwerft által előadott *BEAT 'I just wish to feel you'* című előadás mindezek fordítottja: a két táncos felváltva úgy pakolja és lódítja egymást, mint egy teli krumplis zsákot. Habár nézőként bizakodva azt feltételezzük, Jalonen teste továbbra is funkcionál, lüktet, az anyaganyag dobálhatósága és az előadói tekintet negligálása elkezdik őt (=azt) holtak láttatni. A tetszhalott test így megközelíthetőnek, hatónak és a mozgás-együttesben részt vevőnek tudható be, sőt lényegében kikezdi az élettelen fogalmát: az ernyedttónustalan test többé nem tekinthető ignoránsnak, illetve cselekvőképtelennek. Az anyag nem hallgat (vö. *matter matters* – Barad visszatérő aforizmája).

Ahogy a fenti alkotásokban feloldódni látszik élő és holt dichotómiája, úgy számos produkció az ember/állat kettéválasztás ellen indít „határháborút” (Haraway, „Kiborg-kiáltvány” 108).

Krööt Juurak és Alex Bailey – a fesztiváltól független – *Performances for pets* című sorozatában mindig egy-egy házi kedvencnek készítenek előadást abból kiindulva, hogy az állatok elég ideig voltak már minket mulattató performerek – on- és offline egyaránt –, szóval ideje megfordítani ezt a viszonyt. Ezen túl amiatt is rokonszenveztek az „ölebtársakkal”, mert ahogy ők a gazdik idejét mulatják, úgy szórakoztatták a 19. században a művészek a burzsoáziát, ma pedig mind a szellemi vagy affektív munkások (*immaterial or affective labour*) táborába tartoznak. Dupla csavar, hogy bár a produkciók az állatoknak szólnak, ők rendszerint furcsállják azokat, míg gazdáik kiváltképp élvezik, hogy nézhetik szeretett négy-lábújuk reakcióit. Vajon percepció és értelmezői szabadságot, vagy inkább egy szolgáltatást igénybe vevő néző határozott elvárásait indukálja, ha közlik, hogy egy előadás nem nekünk szól?

Egy másik, de máshonnan közelítő állattanulmány Rózsavölgyi Zsuzsa *Medúza* című előadása is, ahol a színpadon mozgó huszonegy test nemcsak egy medúza-masszává érik, nemcsak leképezi a mélytengeri élővilág homeosztázisát, hanem



2. ábra | Rózsavölgyi Zsuzsa: *Medúza* | A fotót készítette Kóvágó Nagy Imre, 2016. június 2.,
Trafó Kortárs Művészetek Háza

a nézők tanúsága előtt meg is éli azt. A táncosok káoszoknak és koreografikusnak egyszerre ható gurulásaikkal, forgásaikkal, vetődéseikkel megállás nélkül formát öltenek, majd formát bontanak, így öndestruktívan és „önmegtermékenyítően” egy folytonos „medúzává leendés[ben]” vannak (Horváth és Lovász 104, 2. ábra).

Kék és narancssárga ruhájuknak köszönhetően majdnem homogének; az anyag egyikükön néha megcsillan, míg egy másikat láthatatlanná tesz, amire rásegít a darabot kísérő, hőerejében tompa, de mondandójában éles színházi világítás: „a szinte teljes sötétség és a láthatatlanság rendje [ez]. Egy olyan rend, amelynek szabályai a sötétségből eredően felfedezhetetlenek, megfigyelhetetlenek” (105), s ez úgynevezett tiszta látványt eredményez. „A tiszta látvány mentes a ráakódásoktól, a meghatározottságoktól, és kizárólag az átmenetiség potencialitását hordozza magában. A mélységből eredő nyomás arra készíti mind a táncosokat, mind a művet befogadó közönséget, [...] hogy átérezzék a szüntelen önmegújítás és adaptáció vágytermelő folyamatait” (Horváth és Lovász 106). Brian Massumi megidézve ugyanakkor a szereplők rögvest el is távolodnak ezektől a vágyaktól, illetve „saját lényüktől, lényegüktől [is el]csábítanak bennünket. Összeolvadások, találkozások és különválások; [...] minden találkozás egyben keveredés is, valamint folyamatosan átalakuló elkülönülés, evolúció és involúció, radikális kívüliség és bakteriális bensőségesség” (Horváth és Lovász 108). A koreográfia így

szüntelenül úsztat a meditatív köztesség fény- és víz hullámaiban. Nemcsak medúzát mond, de medúzát is hat: a kígyóhajú Medúza, az egyedüli halandó Gorgon hatalommal teljes, nemtelen, félkész, és származását számon nem tartó szörnyeteg szövvényességével igazi *khthonikus* entitás (Haraway, *Staying* 52).

Az eddigi állatos felsorolásba könnyen beillik a Daoud Dániel, Kliment János, Somló Dávid és Szabó Veronika négyes által alkotott *Animal City* is, amely inkább az emberies ember és állatias ember közti határborításra sarkall. A közönség *Animal City* gyűlésén találja magát, ahol varjú-, csimpánz-, tigris-, ló-, farkas-, páva-bőrbe és maszka bújva élheti hétköznapjait: gyűjtheti a mag-elemózsiát, kémlelheti a (tükör-fényvisszaverődések alkotta) csillagos eget, majd bevackolhat egy szalmabála alá az orkán idejére. Az éjjeli viharban viszont elvadulnak a kedélyek, és a dörgés közepette morgós-csapkodósba kapcsolnak az alkotó-résztevők. Az ő vehemenciájukon felbuzdulva a nézőben is nagy lehet a csábítás a bestiális vérengzésre, s csak az a rövid távú emlékezete tartja vissza karmait, hogy fél órája egy színháznak nevezett épület ajtaján jött át. Olyan nüanszok teremtik meg a civilizált-domesztikált ember-állat és a vérszomjas állat-ember közti liminalitást, mint a félmaszk: a néző bár belesodródik az átalakulás élményébe, hajának és állkapcsának vonásaiban még felfedezi ismertnek vélt önmagát. A zsebtükör is – méretéből adódóan – csak részszigazságokat mutat: a nézői képzeleten és vágyakon múlik, milyen lényel egészíti ki a rá visszanéző szemgödröt. „Onnan ki néz vissza ránk? Milyen a szeme, szomorú vagy vidám? Milyen hangot ad ki? Mitől fél?” – hangzottak el a kérdések. Az „ő”, az „az” és az „én” találkozott, egybeolvadt, oszcillált. Kivonultunk a társadalmi emberismeret udvarából. Összességében a felsorolt alkotások által generált helyzetek és mozgásanyagok folyton leleplezték és feltárták, majd újra megalkották azt, mit is értünk – embertől függetlenül, vagy emberhez képest – állat alatt.

Nomadizmus, aktivizmus – emberkritikus esztétika

Személyes beszélgetéseim alapján az új-zélandi kortárs táncosok azt mondják, külföldön általában zsigerinek és jól földeltnek gondolják őket. Ez valamelyest eltér a saját maguk által vallott pszicho-geográfiai identitásuktól: ők elsősorban a szigetet és az óceánt érzik magukban, így a gazdagság és az elszigeteltség, valamint a szűk és tág tér ambivalenciáját (East, „Dancing” 102). Miriam Marler táncos-koreográfus szerint „az, hogy a test milyen környezetbe van ágyazva, milyen növény- és állatvilág veszi körül, szomatikus szinten rögzül. [...] Egy helyet csakis a testen keresztül lehet megérteni” (Marler 31), s ez a megértés a hely „az avantgárd zenei kottáéhoz hasonló [vagyis az egyéni interpretációra és értelmet nem feltétlenül kereső intuícióra alapozó] olvasatával” (East, „Dancing” 102) lehetséges. Ugyanakkor mint pakeha alkotók magukat mindketten rendszerint csak látogatónak érzik hazájukban – hiszen a maorikat szokás *tangata whenuá*nak, vagyis a Föld népének hívni. Az új-zélandi születésű, de Ausztráliában élő táncos-kore-

ográfus-tánckutató, Carol Brown ehhez kapcsolódva azt állítja, „kulturális identitásának egyik alapvetése, hogy nem kötődik egyetlen helyhez sem; egy pakeha se ide, se oda nem tartozik” (Marler 32), hanem mindig a köztességben él.

Kerry Perl Klein *Dancing into the Chthulucene* című doktori disszertációjában Rosi Braidotti poszthumán teoretikus írásai alapján az utazásban, a zarándoklatban és a pakehákéval rokon nomadizmusban látja az énhatárok feloldásának legnagyobb potenciálját. Dolgozatában erre egyrészt a washingtoni Dance Exchange szervezet *How to Lose a Mountain* című produkciójának előkészítő terepmunkáját említi, illetve a *Burning Man* fesztivált. Az előbbihez kapcsolódó bemutatót a koreográfus kéthónapos terepmunkája előzte meg: Cassie Meador kb. 800 kilométert gyalogolt Maryland államtól Nyugat-Virginiáig, lekövetve az áram útját saját házától annak forrásáig. Túrája alatt csatlakoztak hozzá táncosok és ökológusok, akik az átszelt közösségekkel is kapcsolatot teremtettek, hogy így minden megtett mérföldre összegyűjtsenek egy-egy történetet, amelyekből aztán előadást alkothattak – nagyjából ugyanazon térérzékeny (*site-responsive*) módon, mint amire a *LungSong*, az *Activisms* és az *Anima* kapcsán később kitérek. A *Burning Man* egy 1986-ban alapított, a nevadai Black Rock sivatagban évente megrendezésre kerülő fesztivál, ahova eljutni már önmagában zarándoklat. „A nomád teste a transzformációk küszöbe; folyton nyitott arra, hogy a találkozásai által megváltozzon. Így a nomádok intim, birtoklási vágytól mentes módon kapcsolódnak a meglátogatott helyekkel” (Rosi Braidottit idézi Klein 290). A nomád vagy zarándok életvitele egy alternatív társas létforma, ugyanis észleleti térképei, sőt saját éppen csak megszokott utazó identitása is folytonos elpuhításon, destabilizáción megy keresztül. Maga a *Burning Man* eseménysorozata egy „liminális pedagógiai tér”, ahol a fesztiválózókat a 2004-ben írt és évről évre revizionált *Tízparancsolat* („The 10 Principles”) mint „aktivista társadalmi koreográfiai *score*” (instrukcióláncolat, partitúra) mozgatja (278). Klein a fesztivált Haraway Chthulucene-jével azonosítja, hiszen az is egy olyan (remélhetőleg eljövő, de feltétlenül vágyott) kort jelöl meg, amely „a sokfajúságé és a folyamat-lété, elismerve ember és nem emberi összefonódását és kölcsönös sebezhetőségét. Ennek realizációs terepe lehet egy parti, ahol a számtalan testnedv és kapcsolódás, valamint az önzetlen *énség* nyer teret” (Klein 4). Pedagógia és aktivizmus alatt Klein nem didaktikát és ökohöbörgést ért, hanem *khthonikus* szemlélet szerinti testfejlesztést – a test mint politikai cselekvő (*agent*) hiperérzékivé és hiperérzékennyé kell hogy váljon (7). A fesztivál programkínálatában szereplő kontakt improvizáció és eksztatikus tánc is e „vágy nevelésére” (Klein 300) hivatott, illetve arra, hogy a megszokott üzemmódunkból kibillentett, euforikus állapot megismertessen a totális jelenlét élményével (beleértve annak minden veszélyét és morális rizikófaktorát).

A nomadizmushoz visszakanyarodva ugyanakkor az ide-oda mozgásra való igény egy politikai aspektust is beemel: az eddig ismertetett szándékok milyen alkotói-pedagógiai intézményrendszerbe tudnak beágyazódni? Ha a Föld és a test között analógiát húzunk, ez a geo- és biopolitika között is szükségszerű, hiszen

mindkettő kiaknázható bevételi forrás. Ki az, aki megengedheti magának, hogy pl. a turnézás feladása árán legyen ökológus? Kricsfalusi Beatrix *Ökoreográfia* című cikkében Jérôme Bel francia koreográfus döntéséről ír, aki felfüggesztette azon darabjai turnéit, amelyek akár csak egy próbavezető utaztatásához is a légi közlekedést igénylik. Ezenfelül a 2020 nyarára meghirdetett – de végül nem megtartott – ImpulsTanz Fesztivál alatti kutatómunkája is hetekkel előre elküldött, önállóan kidolgozandó *score*-okat ígér az interpretáció, a tudásátadás és a fenntarthatóság alternatív lehetőségeinek jegyében.⁸ Bel esetében „a kérdés tehát nem az, hogy miként lehet a környezetvédelem és a fenntarthatóság kétségkívül aktuális témaköréről a művészet nyelvén beszélni, hanem sokkal inkább az, hogy a művészek hogyan tudják saját alkotótevékenységüket fenntarthatóvá tenni (már amennyiben a küszöbön álló klímakatasztrófával kapcsolatos aggodalmaik nem pusztán hangzatos önreklámnak tekinthetők)” (Kricsfalusi). Ehhez képest én legalább három alkotói kategóriát javaslok: 1) aki a táncvilág-ökológiát kritizálja vagy kezdi ki, 2) aki az ökológia témaköréről beszél, és politikai előadást alkot, 3) aki az ökológia témakörében létezik, mellesleg művészeti alkotással foglalkozik, és így előadásai menthetetlenül politikusak lesznek.

Karen Barbour *Activisms* és *Whenua* című koreográfiái, valamint Carol Brown *LungSong* és Alison East *Anima* című táncfilmjei szerintem mind a második kategóriába sorolhatók: térérzékeny alkotások, amelyekben a mozgásanyagot a választott helyszínek⁹ „belélegzése” kényszerítette ki improvizatív módon a táncosokból, mintha csak ez lenne emberi szén-dioxid kibocsátásuk mellékterméke. E helyszín-belélegzéshez kapcsolódva tanakodik East is, és megidézi az amerikai konceptualista happeningművészt, Allan Kaprowot: „nem lehet, hogy a művészet csupán abból áll, hogy figyelünk” (*Teaching* 81). Az *Anima* című rövid táncfilm forgatásán készített munkanaplójában azt írja, hogy hagyni akarta a természetet, beszéljen a maga nevében (82), míg ő csak mellé rendelte a tájhoz hasonlónak vélt emberi testet. Egyezőségek, kontrasztok és spontán kapcsolatok akartak filmvászonra kerülni, viszont ezeket nem a néző veszi észre, hanem az egymásra vetülő, többretegű filmanyag számára határozottan megmutatja és egyértelműsíti. A film médiuma miként képes az „anima mundi”, vagyis az emberi és világpsziché összefonottságának (80) megtapasztaltatására? „Amit kihordott a dagály, el is fogja mosni. Ez örökös, meg nem álló, érzelmektől mentes ciklus” (East, *Teaching* 81), a filmen viszont egy ciklust sem látni végigmenni. A videoklip tempójú vágás és a közelikkel kiemelt kéz-láb simítások miatt, bevallom, én hódítást, erotikát, és egy „Vissza a természetbe!” naiv líraiságot látok benne. Erős potenciál

8 | „A »score« kifejezést – a változó értelmezések függvényében – lehet kottának vagy partitúrának, [leírásnak vagy] előírásnak, (narratív) váznak, keretnek, (játék)szabálynak, eszköztárnak, struktúrának és szubstruktúrának is fordítani.” (Szemessy, „Játék” 32)

9 | *Activisms* – Hamilton Kertek, Hamilton, Új-Zéland; *LungSong* – Lauder Nemzetközi Víz és Atmoszféra Kutatóintézet, Lauder, Új-Zéland; *Anima* – Doktor-fok bioszféra rezervátum, Waitati, Új-Zéland.

inkább az 01:55-nél megjelenő képkockához hasonlóban van, ahol nem tiszta, melyik felület mozdul, merre van a fent és lent, valamint és egyáltalán kihez vagy mihez tartozik a két érintkező felszín.

Barbour darabjai résztvevőit – saját leírása alapján – rendszerint különböző, a térre érzékenyítő improvizációs feladatokkal látja el, hogy ezáltal úgy érezzék, hozzátartoznak, sőt felelősséggel is vannak érte – ez teszi munkáját „aktivizmussá” („Place-responsive Choreography” 127). Ezek nem szimbolikus, olvasható mozgásszövetek, hanem a benyomások által dinamizált mozdulatsorok, amelyekben talán nincs elég bizalma a koreográfusnak. „Mit jelent az, hogy megtestesítjük a fenntarthatóságot, a karbonsemlegességet és a kommodifikációt? Mindezt aztán hogyan lehet a mozdulaton keresztül a néző számára reprezentálni?” (137) Mondanám, hogy sehogy, illetve hogy szükségtelen, de a félreértések elkerülése végett például 2017-es, *Activisms* című koreográfiájába Barbour beemeli a slam poetry műfaját: „A personal resistance, with much more persistence / A return towards some local subsistence. / Maybe slow food is a viable choice. / And in this our bellies will rejoice!”¹⁰ („Backyard” 118) Ez a szellemes, ámbár kategorikus stílus mintha ellentmondana annak a korábbi kijelentésének, hogy szeretné próbára tenni azokat a kutatókat, akik csak textuális reprezentációkban képesek gondolkodni („Place-responsive Choreography” 142). Hasonló az érzetem Brown *Lung-Song* című előadása és rövidfilmje kapcsán is, ahol a szél már önmagában elég lenne ahhoz, hogy lássuk, annak ereje és mozgása mindenhova eljut, minden emberit és nem emberit egyaránt koreografál. A részvételiség szempontjából talán hatékonyabb lett volna csak hosszan állni a süvítésben, frizuraborzolódni és libabőrössé válni, mintsem olyan tipikusan haragos aktivista feliratokat írni a táncosok hasára és a légballonra mint „Klímaigazságosság” („Climate Justice”), „A mi bolygónk, a mi jövőnk” („Our Planet Our Future”), és „A levegő élet” („Air is Life”).

Szövet, rezgés, elegyülés – ember utáni esztétika

A következőkben tárgyalt koreográfiák a fentebb említett harmadik kategória képviselői, s ők a Klein-féle *khthonikus* aktivizmust, avagy a politikusságától sosem szabaduló test hiperérzékennyé tételét célozzák meg nemcsak az előadók, de a nézők szintjén is.

csöködt csonk / pakol a Pacman / huzat húz / redő eredő / plectsni placcsan ponty / fény visszaveri arcom / felirat; te is az ipar / mérhető véges út alagút / iránya van / tölja és ig-ja / a testnek is / de benne kontaktpontja is / kis kétség / a préda célja / álmódója / fullaszt s / melegít / leg-ít / érte felette / felszáll a füstje az igenre / tok / maradtok / mestere, mesterke / látol-e, hatol-e / láthatásod áthatol / s a tüdő füstje / eltemetve

10 | „Egyéni ellenállás és stabil kitartás. / Kell hozzá a hazaihoz, helyihez húzás. / Lassú evés lesz az, ami majd fenntart. / Vele a hasunk se észlel semmi nyamvadt bajt!”



3. ábra | Kelemen Patrik: *Plateau* | Képernyőfotó Szabó János felvételéből, 2020. január 25., Nemzeti Táncszínház

Ezeket jegyeztem fel 2020. január 25-én Kelemen Patrik *Plateau* című előadása közben. „Előadás”, de talán ez rá a legrosszabb szó, mert nem is adták, nem is élénk, hanem minden csak (és ez nem lekicsinylő csak) történt a textíliák ölén. Egymásba gabalyodtak a táncosok, majd birkóztak. Elkeveredtek egymástól, aztán egy megrántott-kihúzott drapéria újra összerendezte a testeket. A táncosok bebugyolálásának, majd anyag-bábba bújtatott reptetésének, szakítószilárdságuk tesztelésének szekvenciális, ritualizált rendje előtt lehettünk tanúk. Karok és ruhafoszlányok, erek és varrások mosódtak el egymásban – közös halmuk egynek látszott, de soknak hatott. Mindezt a nézők párnákra, paplanokba, plédekbe fészkelődöttsége egy bár tökéletlen, de tágabb közös immerzióvá növelte (3. ábra).

A folyamat – az alkotó-előadó szerint is – „kínzó” két és fél órát ölelt fel (Szemessy), így a nézőben széles befogadói spektrum lépett működésbe. Mikor lesz vége? Legyen már vége! Ennek sose lesz vége?! „Bár sose lenne vége... Hol volt egyáltalán az eleje? Megterhelődött az észlelésünk. „Miért [volt] olyan nehéz? Nem könnyű középen észrevenni a dolgokat, és nem fentről lefelé haladva vagy fordítva, balról jobbra vagy fordítva: próbálják ki, meglátják, minden megváltozik” (Deleuze és Guattari) – ahogy nekem sem szokásom minden táncfogyasztás közben verset írni.

Kelemen Patrik koreográfus a vele készített interjúm alkalmával elmondta, hogy szerinte a *Plateau* egy „eszköz” arra, hogy lássuk és esetleg gyakoroljuk, amint „a tánc nemcsak episztemológiai, hanem ontológiai szinten változtat meg” minket. Maga a *plateau* mint fensík Deleuze és Guattari *Ezer fensík* című írására utal, amelyben „a fensík jellemzője, hogy mindig középen van, nem kezdet, nem

vég. Ilyen fennsíkok alkotják a rizómát. [...] A rizóma [...] köztes-lény, intermezzo. [Vele szembeállítva] a fa leszármazás, a rizóma viszont szövetség. [...] A fa ki-kényszeríti a létezés igéjét, a rizóma szövete az »és... és... és...« kötőszó. Elég erő van ebben a kötőszóban, hogy megrázza és gyökerestől kiirtsa a létigét” (Deleuze és Guattari). Ez azt jelenti, hogy az alkotókban nem volt szándék üzenetet vagy egy körülhatárolható érzetet közvetíteni, hanem elsődleges módszertanként arra támaszkodtak, amit a legkevésbé ismerhettek: ránk és a (szemfedőikből fakadó) láthatatlan, az ismerőség és delírium félútján lévő világra. „Ez a darab a figyelem irányainak szintjén működik”, állítja Kelemen, és nem egy megérkezés, hanem egy folyton önmagát újraíró sorozat (amelynek elemei még a *Plateau*-t megelőző *Állatok ideje* és az azt követő *MetaSurge*). „A tabula rasa, a nulláról való kezdés, újrakezdés, a kezdet vagy az alap keresése az utazásról és a (módszertani, pedagógiai, beavató, szimbolikus...) mozgásról hamis képet implikálnak.” Deleuze és Guattari gondolkodása véka alá nem rejtetten van jelen Kelemen gondolkodásában. Rizómaként ez a darab úgy működik, mint a térkép vagy az internet: mindig bele lehet lépni máshonnan, és mindig új rétegekbe hatoltathat. Nem képe a világnak, hanem azzal együtt éled meg – egyik biztosítja a másik szétesését, majd újraszerveződését. Teszik ezt az álmaink ugyanígy, s nemhiába a *Plateau* tartalmaz egy húszperces alvásjelenetet. Nézzük, amint csendben emelkedik a táncosok mellkasa, szuszognak, s közben harcol bennünk a lenyugvó nap alvásra hívása és az élénk „itt és most” színházi imperatívusza.

Dömötör Judit *CHNGNG* című darabját zenei bourdonként végigkíséri a rezonancia jelensége. Az előadó izgó-rezgő mozgása – jó partnerségben tükörneuronjainkkal – fél óra után már minket, székünkben ülő nézőket is vibrálásra, zsiszégésre készítet. Ennek nemcsak az ismételt, valamint akkumulatív esztétikai elem az oka, hanem az is, hogy Dömötör célmentes kereső-kutató attitűddel utaztatja testrengése epicentrumát, pont úgy, ahogy mi, nézők keressük a sajátunk eredőjét. A táncos mintha nem is indítványozója, hanem örömteli elszenvedője lenne a rezgés-eseménynek: mint egy szeizmikus mérő, ő csupán kíváncsi derűvel kihangsúlyozza azt, ami mindannyiunk talpa alatt történik. Egy jelenet ugyanakkor meg is támogatja ezt az észlelést: Dömötör saját kezének önkívületi rázkódásában elmerülve egyszer csak megközelíti a nézőket, és jobbot nyújt. Aki belebátorkodott a „zizegő” kézfogásba, megérezhette, hogy az immáron közösen táplált rezgés képtelen a csukló, könyök vagy netán váll pontján véget érni, s helyette, tompultabb formában ugyan, de lábujjig, s azon túl vissza a Föld magjáig hatol. Az én kibillentése a gondoskodás (v)eleje, ahogy Barad is mondja („On Touching” 216), és így, ahogy a másikat érintjük, érintjük magunkat is, sőt magunkban az ismeretlent, valamint minden létező aktuális és virtuális, emberi és nem emberi másikat is. A rezgőrendszert tovább erősíti a darab második felében látható duett Dömötör és Stampy, vagyis egy erősítőre kötött sztetoszkóp között. Dömötör Stampyra fekszik, és szívverése, majd gyomrának bugyborékolása bezengi a színháztermet. „Poszthumánnak lenni egyfelől annyi, mint az emberi létezést emberen túli folya-



3. ábra | Dömötör Judit: *CHNGNG* | A fotót készítette Kővágó Nagy Imre, 2019. december 19., MU Színház

matba ágyazni úgy, hogy magát az emberi állapotot tágabb evolúciós összefüggérendszer függvényeként értelmezzük. Másfelől a poszthumanizmus az emberben lévő embertelent, nem-emberit szabadítja fel és hozza a felszínre” (Horváth és Lovász 104). Így a duett előrehaladottabb részében Dömötör szájába veszi Stampyt, csók és előemésztés történik egyszerre, majd hörögni kezd, és Stampy reakciói nyomán felébreszti magában az alhasból, sőt netán gátizomból bögő oroszlánt és egyéb artikulálhatatlan lényeket (4. ábra).

Végül Stampy megpihen a színház ablakán, és válogatás nélkül kihangosítja a külvilág térzenéjét: az elhaladó autók zaját, a szigetelő támaszát vesztő üveglap kilengését, a kinti cseverészést, egy kósza galamb burukkolását.

A határozottan határozatlan, széteső-keletkező identitások (Barad, „On Touching” 214) sorát palettázza a darab díszletelemeként szolgáló négyosztatú tükör is: Dömötör szépelgőtől hörgősig variálódó tánca segít, hogy „elismerjük mindazokat a [bennünk és rajtunk kívül élő] kísérteteket, mindazokat az emberi másokat, amelyek el voltak nyomva a humanizáció által: állatok, istenek, démonok, mindenféle szörnyek” (Horváth és Lovász 104). Ezt később egy rövid verbális szekvencia is megtámogatja: a feljebb leírt rezgéses-ugrálós táncba hívott néző kihangosítja a – Dömötör által – fülébe súgott mozgalmi szavakat: „Drága polgártársak! Ma ünnepnap van. Ma a demokrácia, az egyenlőség és a sokféleség

napját ünnepeljük.” Persze abban a pillanatban, amikor didaktikusnak ítélnék meg a szituációt, el is bizonytalanodunk. „A demokrácia ünnep. És öröm. [?] Öröm. A demokrácia kiút. A demokrácia merevség. [?] Minőség. [?] Merészség. És ma a merészséget ünnepeljük.” Minden kérdőjel arra utal, amint a néző kérdően visszanéz Dömötörre, és újrakéri az előző, talán félrehallott mondandót. A megcsúszó jelzők utalnak rá, hogy maga a demokrácia sem csak egyféle módon olvasható és olvasott, megélt és élhető rendszer.

A *Plateau*-t és a *CHNGNG*-et (amely címekeket melleleg oly könnyű elgépelni és így állandó szét/összerakásban tartani) a korábbi példákhoz képest a nemtudás artvizmusának (művészeti aktivizmusának) hívom. Ami nem tetszik nekik, azt nem kivégzik, hanem körbeszimatozzák. Ismert lehet az a kísérlet, amikor valaki a hangjával, pontosabban a rezonanciafrekvencia tökéletes eltalálásával széttör egy borospoharat: ez először rendkívül nagy figyelmet és gyakorlást, mondhatni intim összehangolódást igényel. Ahogy a *CHNGNG*-hez kötődő reklámanyagok is írják, szükséges hozzá, hogy „az ember képes [legyen] magát beleérezni a másik helyzetébe, legyen az ember, növény vagy állat” (*MU Színház műsorfüzete*). Így lesz a „*CHNGNG* [valóban] a csendes forradalmak partizánja: a test mint kis társadalom változásán keresztül biztat a társadalmi-ökológiai fordulat lehetőségeinek kifürkészésére” (*MU Színház műsorfüzete*).

Világjárvány-koreográfia

E fejezet összefoglalójaként adhatnák egy poszthumán vagy nonantropocentrikus részvételi táncelőadások gyártását leíró receptet, amelynek hozzávalói az alábbiak lennének: rezgő testek/talaj/oldalfalak, végtelenített ruhák és textíliák, félhomály, tükör (minél komplexebb buktatású és torzítású, annál jobb), dekódolhatatlan szöveg beszédes szavakból, egy se kint, se bent játszótér, egy se éjjeli, se nappali időpont, egy villámszerű akció fényévnyi időtartamba nyújtva. Mégis, az írás során már számtalanszor említett nem csinálás vagy nem csináltatás gesztusával élnék, és arra terelném a figyelmet, amiben már benne vagyunk, de amire még nem aggattunk lexikonszócikket.

A tanulmány megírásának idején érvényes koronavírus-elleni védekezés egyik alapszabálya a kétféle távolságtartás volt, amelynek köszönhetően szomszédaimmal sosem várt térbeli koordinációs és propriocepciós készségekre tettünk szert. *Score*-alapú szabad improvizációs mozgásunkat az dinamizálta, hogy minduntalan arra koncentráltunk, ne hagyjuk hátra magunkat – azaz a vírust –, és ne ütközzünk a másikkal, aki egyébként körülöttünk lég-lebeg, sőt lehet, hogy már rég ott ül a felületeken. A fertőzéstől félve, még ha csak a pillanat töredékéig is, de néha csukott szemmel közlekedtünk; a látható tól-ig híján összezavarodtunk, ki a préda és ki a predátor, illetve ki meddig tart és ki hol kezdődik. „Miközben az emberi kapcsolatok zárójeleződnek, újfajta, amúgy is végbemenő technológiai változások és kiborgizáció lehetőségét megnyitó technointimitások törhetnek

elő, amelyekről nem feledkezhetünk meg” (Sirbik). A Covid-19 megkövetelte, hogy pozícionáljuk magunkat – ahogy fizikailag, úgy etikailag is – a többi test, anyag és felület viszonylatában. Ez alól nem volt kivétel, teszteredmények ide vagy oda, tehát az is kérdéssé vált, ki (világjárványjelenség-)megbetegedő, és ki nem az – illetve ha ez egy planetáris részvételi táncelőadás volt, akkor benne ki volt résztvevő, és ki nem.

A karantén-létformát nem lehetett egyszerű fekete-fehér állítások, így pl. a magányból és elszegényedésből adódó sopánkodás és az áldott belassulásos vakációhangulat mentén értelmezni. „A félelem és az otthonosság, a bezárkózás és a megnyílás binaritását dekonstruáló megközelítésekre van szükség itt is, és [...] az emberi állapot zártságába való transzgresszív megnyílásokat hozó művészeti gesztusokra és kísérletekre. A fantáziánk vírus általi átfertőződöttségének [önkéntelen] spekulatív kitörései[t]” (Sirbik) magamon is tapasztaltam: hatodik emeleti, háromszelvényes ablakomon kibámulva alkonyatifelhő-moziztam, illetve környékbeli egészségügyi sétáim során „kukucskaszólóztam” a lakásokból kifelé leselkedő macskáknak, kutyáknak és nyulaknak. „A járvány előli visszahúzóadás megmutatja, hogy a valóságot mennyi más dolog tölti meg, és bizonyos állatok visszatéréséről szóló valódi vagy akár hamis beszámolók egyértelműen arra mutatnak rá, hogy az ember nélkül is izgalmas és nyüzsgő a valóság” (Sirbik). Ezenfelül elhanyagolhatatlan tény, hogy a sokféleség nem csak metaszínten életmentő: a biodiverzitás tönkretételével szaporítható a jelenlegi járványhoz hasonló zoológikus (állatról emberre terjedő) kórok megjelenése. Például az erdőirtásokkal romlik az állatok minőségi élőhelye, fogékonyabbak lesznek újabb betegségekre, az emberek pedig megeszik őket – meséli az amazóniai őserdő és az azt ért bántalmazások miatt terjedő malária.

Vissza hozzám: a káposztásmegyeri Farkas-erdő lankáin biciklimmel krossz-motorost játszva felfigyeltem néhány hozzám hasonló virgonc, máskor nem normatívnak mondható tevékenységre, például ahogy a fertőtlenítő gélben rituális, nyílt színen történő, teljes testes mosdás után családtagok egymást bokapacsival üdvözlnek. „Nagyon élvezzük ezt a maszkabált” – gondoltam. A járványszabályok egy olyan poszthumán performanszba helyeztek minket, amelyet áthat az a létélmény, amelyet a színháztudományos közeg a turneri rituális küszöbállapot vagy a bahtyini karnevál sajátjaként ismer. E szerint a(z önkéntes?) kijárási és egyéb tilalmak hatására világunkkal párhuzamos világba kerültünk, habár az elméletekhez képest a virtuális világ hevületében szerzett tapasztalatok és meglépett akciók nem egy antistruktúra eredményei, és nem is biztos, hogy hosszabb távú következményekkel járnak majd. A liminalitás, vagyis köztiség akár bágyadt, akár heves révülete viszont teret adhatott a vizionálásnak. Horváth Márk a járvány kapcsán „metakrízisről beszélt, azaz az ökológiaválságról mint egy olyan átalakulásról, ami radikális bizonytalanságra kárhóztat bennünket, és beárnyékolja a valóság megannyi aspektusát. [...] [A Covid-19 jelenség rövid távú bénításával] a gyors és leegyszerűsítő válaszkísérletek helyett a kérdések fokozását, a bizonytalanság

növelését, [valamint egy] »elképzелhetetlen eljövételére« való felkészülést szolgált” (Sirbik).

Egy interakcióban minden résztvevő megtart valamennyit a maga körülhatároltságából és így függetlenségéből, míg a Barad által leírt intraakció esetében az egyén vagy jelenség csakis a találkozó elemek által materializálódik és lesz cselekvőképes. Például hiába nem kerül valaki direkt interakcióba a vírussal, a Covid-19-hez kapcsolódó világjárvány jelensége a vírus és az emberek, nem emberek, a koronavírus tárgyaló (érzelmekhez, politikához, technológiához, médiához stb. kapcsolódó) diskurzusok intraakciójából adódik össze, vagyis nélkülü(n)k nem létezik. Ez azt indukálja, hogy a jelenséghez kapcsolódó felelősségünk osztott, sőt tenni és tanakodni sem tudunk egymás nélkül.

Természetesen nem beszél[hetünk] a vírus diktatúrájáról, de érdemes emlékeztetni magunkat, hogy nem csak az ember cselekszik, és a legtöbb hálózatban nem az ember a legerőteljesebb szereplő. Akkor is igaz ez, ha a különböző antropocén elméletek éppen az ember geológiai tényezővé való alakulását mutatják be. Nem gondolhatjuk azt, hogy a cselekvés kizárólag emberi privilégium, és nem feltételezhetjük azt, hogy az ember minden más tényező, élő vagy élettelen dolog felett képes lehet uralkodni. (Sirbik)

ZÁRADÉK

Kötőjeles identitásom, féltáncosságom, félfilozófusságom és félköltőségem (lám, így lettem másfél!) mind azzal a hátsó szándékkal dobtam e, mondjuk, táncudományi boszorkánykondérba, hogy a részvételi táncelőadások egyre jobban márkajelzéssé formálódó műfaját és intézményét kicsit kipukkasszam, illetve hogy e vandalizmushoz cinkosokat leljek. Stratégiám nincs, inkább kísérletezési kedvem és spekulációim voltak és vannak. Csatlakozva Deleuze-höz és Guattarihoz: „nem arról [volt] szó, hogy eljussunk addig a pontig, amikor az ember már nem mondja: én – odáig kellene eljutni, ahol már nincs fontossága annak, hogy mondjuk-e vagy sem”. Ezért az írás alatt nagyon hittem abban, hogy hümmögéssel hozzájárulhatok valamiféle nonhumán fordulathoz, vagyis a valóság megközelíthetlenségébe való mámor belenyugváshoz és a nem tudás megszeretéséhez, valamint hogy „töredékes gondolkodás[om tényleg] együttjár[hat] a túlzottan leegyszerűsítő jövőképekkel szembeni szkeptikussággal” (Sirbik).

FORRÁSOK

- Bahtyin, Mihail. *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz nép kultúrája*. Fordította Könczöl Csaba és Ranicsák Réka, Osiris Kiadó, 2002.
- Bajusz Orsolya és Trapp Dominika. *Programfüzet a Ne tegyétek reám... című kiállításához*. Trafó Kortárs Művészetek Háza, 2020.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, 2007.
- . „On Touching: The Inhuman That Therefore I am.” *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 25. évf., 3. szám, 2012, pp. 206–223.
- . „Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter.” *Signs*, 28. évf., 3. szám, 2003, pp. 801–831.
- Barbour, Karen. *Activisms*. 2017. február 21–23., Hamilton Gardens Arts Festival, Sustainable Backyard Garden, Hamilton Gardens.
- . „Backyard Activisms: Site Dance, Permaculture and Sustainability.” *Choreographic Practices*, 10. évf., 1. szám, 2019, 113–125.
- . „Place-responsive Choreography and Activism.” *Global South Ethnographies: Minding the Senses*, szerkesztette Elke Emerald, Robert E. Rinehart és Antonio Garcia, Sense Publishers, 2016, pp. 127–115.
- . *Whenua*. 2015. Hamilton Gardens Arts Festival, The Beach, Hamilton Gardens.
- Bell, John. *American Puppet Modernism: Essays on the Material World in Performance*. Palgrave Macmillan, 2008.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso, 2012.
- Bishop, Russel és Ted Glynn. „Researching in Maori Contexts: An Interpretation of Participatory Consciousness.” *Journal of Intercultural Studies*, 20. évf., 2. szám, 1999, pp. 167–182.
- Brown, Carol. *LungSong*. 2019. április 13., EcoWest Festival Lopdell House, Auckland, Új Zéland.
- . rendező. *LungSong*. 2019. *Carol Brown: Dances & Collaboration*, carolbrown dances.com/projects/lungsong/.
- Calman, Ross. „Traditional Māori Games – ngā tākaro – Stick Games, String Games, poi and haka.” *Te Ara: The Encyclopedia of New Zealand*, 2013, www.TeAra.govt.nz/en/traditional-maori-games-nga-takaro/page-5.
- Černický, Viktor. *PLI*. Előadta Viktor Černický, 2018. november 11., Ponec, Prága.
- Collective Dope. *BEAT 'I just wish to feel you'*. Zenéjét élőben játszotta Adrian Newgent, előadta Jenna Jalonen és Jonas Garrido Verwerft, 2019. október 4., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- Csejtei Dezső és Juhász Anikó. „Martin Heidegger gondolkodása mint egy lehetséges tájfilozófia alapja.” *Magyar Filozófiai Szemle*, 56. évf., 3. szám, 2012, pp. 82–114. *Elektronikus Periodika Adatbázis*, epa.oszk.hu/00100/00186/00031/pdf/EPA00186_magyar_filozofiai_szemle_2012_3_082-114.pdf
- Csoóri Sándor. *Nomád Napló*. Magvető, 1979. konyvtar.dia.hu/xhtml/csoori_sandor/Csoori_Sandor-Nomad_naplo.xhtml.
- Cziboly Ádám, szerkesztő. *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. InSite Drama, 2017.
- Daoud Dániel, Kliment János, Somló Dávid és Szabó Veronika. *Animal City*. 2018. november 20., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- Dance Exchange. *How to Lose a Mountain*. 2012, Maryland – Virginia – West Virginia.
- „Debate Noam Chomsky & Michel Foucault – On human nature [Subtitled].” *YouTube*, feltöltötte withDefiance, 2013. március 13., www.youtube.com/watch?v=3wfnI2LOGf8.
- Debord, Guy. *A spektákulum társadalma*. Fordította Erhard Miklós, Balassi Kiadó, Budapest, 2006.
- Deleuze, Gilles és Félix Guattari. „Rizóma.” Fordította Gyimesi Tímea. *Ex-Symposion*, 15–16. szám, 1996, exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=rizoma_259.

- Dömötör Judit. *CHNGNG*. Hang: Bolcsó Bálint, előadta Dömötör Judit és Stampy, 2019. december 20., MU Színház.
- Duff, Alan. *One Were Warriors*. Tandem, Auckland, 1990.
- East, Alison, rendező. *Anima*. Pringle of Biped Productions, 2005. *YouTube*, feltöltötte Biped26, 2009. május 18., www.youtube.com/watch?v=xbSs4vsh9BA.
- . „Dancing Aotearoa: Connections with Land, Identity and Ecology.” *Dance Research Aotearoa*, 2. évf., 2014, pp. 101–124, dra.ac.nz/index.php/DRA/article/view/24/22.
- . *Teaching Dance as if the World Matters: Eco-choreography: A Design for Teaching Dance-making in the 21st Century*. Lambert Academic Publishing, 2011.
- Ereira, Alan, rendező. *Aluna*. Aluna The Movie Ltd., 2012.
- , rendező. *From the Heart of the World*. British Broadcasting Corporation, 1990.
- . „The Kogi.” *Aluna The Movie*, 2010–2014, www.alunathemovie.com/the-kogi/.
- Ferrando, Francesca. „Poszthumanizmus, transzhumanizmus, antihumanizmus, metahumanizmus és az új materializmusok: Különbségek és viszonylatok.” *Helikon*, 64. évf., 4. szám, 2018, pp. 394–404. *Elektronikus Periodika Adatbázis*, epa.oszk.hu/03500/03580/00012/pdf/EPA03580_helikon_2018_4_394-404.pdf.
- Geoff, Steven. „Te Matakite o Aotearoa – The Māori Land March.” *NZ On Screen*, 1975, www.nzonscreen.com/title/te-matakite-o-aotearoa-1975.
- Grau, Andrée. „When the Landscape becomes Flesh: An Investigation into Body Boundaries with Special Reference to Tiwi Dance and Western Classical Ballet.” *Body & Society*, 11. évf., 4. szám, SAGE Publications, 2005, pp. 141–163.
- Haraway, Donna J. „Kiborg-kiáltvány: Tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években.” Fordította Kovács Ágnes. *Replika*, 51–52. szám, 2005. november, pp. 107–139.
- . *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.
- Hau'ofa, Epeli. *We are the Ocean: Selected Works*. University of Hawai'i Press, 2008.
- Higgins, Polly. „Ecocide, The 5th Crime Against Peace: Polly Higgins at TEDxExeter.” *YouTube*, feltöltötte TEDx Talks, 2012. május 2., www.youtube.com/watch?v=8EuxYzQ65H4
- Horváth Márk és Lovász Ádám. „Medúza-morfológiák és metamorfózis: Rózsavölgyi Zsuzsa poszthumán táncművészete.” *Táncművészet és Intellektualitás: VI. Nemzetközi Tánctudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Egyetemen*, szerkesztette Bolvári-Takács Gábor, Németh András és Perger Gábor, Magyar Táncművészeti Egyetem, 2018, pp. 103–109.
- Imreh István. „A természeti környezet oltalmazása a székely rendtartásokban.” *Európa híres kertje: Történeti ökológiai tanulmányok Magyarországról*, szerkesztette R. Várkonyi Ágnes és Kósa László, Orpheusz Kiadó, 1993, pp. 122–140.
- Ihimaera, Witi. *Pounamu Pounamu*. Raupo, 2008.
- Juurak, Krööt és Alex Bailey. *Performances for pets*. 2014, www.performancesforpets.net.
- Kelemen Patrik. *Állatok ideje*. Előadta Bakó Tamás, Gál Eszter és Kelemen Patrik, 2019. május 15., SÍN Kulturális Központ.
- . *MetaSurge*. Előadta Yelena Arakelow, Bakó Tamás, Dömötör Judit, Gál Eszter, Grélinger Ágnes, Kelemen Patrik, Koncz Judit, Makkai Dániel, Mózes Zoltán, Nagy Zoltán, Raubinek Lili, Sebők Cintia, Szemessy Kinga, Szűcs Dóra Ida és Vass Imre, 2020. február 8., SÍN Kulturális Központ.
- . *Plateau*. Zenéjét szerezte Porteleki Áron, előadta Bakó Tamás, Gál Eszter, Kelemen Patrik, Szeri Viktor és Porteleki Áron, 2020. január 25., Nemzeti Táncszínház.
- Klein, Kerry Perl. *Dancing into the Chthulucene: Sensuous Ecological Activism in the 21st Century*. The Ohio State University, 2019. PhD-disszertáció.
- Koltay Péter. „Beszélgetés Martin Györggyel.” *Nomád nemzedék*, szerkesztette Bodor Ferenc, Népművelési Intézet, 1981, pp. 33–36.
- Kricsfalusi Beatrix. „Ökoreográfia: Jérôme Bel bécsi és berlini fesztiválszerepléséről.” *Színház*, 52. évf., 11. szám, 2019, pp. 46–48. *SZÍNHÁZ.NET*, szinhaz.net/2020/01/05/kricsfalusi-beatrix-okoreografia/.
- Makovecz Imre. „A tokaji ház.” *Nomád nemzedék*, szerkesztette Bodor Ferenc, Népművelési Intézet, 1981, pp. 91–101.

- Marler, Miriam. „Dance and Place: Body Weather, Globalisation and Aotearoa.” *Dance Research Aotearoa*, 3. évf., 2015, pp. 28–41. www.dra.ac.nz/index.php/DRA/article/view/32/24.
- Miklós-völgyi Zsolt és Trapp Dominika. „Szembenézni a feltételezhetően elkülönítetlennel a klímaváltozás korában.” *Hangover Reading Club #5*, Trafó Galéria, 2020. január 25. Szakmai olvasókör.
- Morton, Timothy. *Being Ecological*. MIT Press, 2018.
- MU Színház műsorfüzete, 2019. december.
- Nagy Olga. *A törvény szorításában*. Gondolat Kiadó, 1989.
- Nagy Rita. „Interjú Zelnik Józseffel, a Nomád nemzedék egyik alapítójával.” *YouTube*, feltöltötte a Magyar Művészeti Akadémia, 2012. április 18., www.youtube.com/watch?v=NDRByTZ60ao&t=266s.
- Nemes Z. Márió. „Ember, embertelen és ember utáni: A poszthumanizmus változatai.” *Helikon*, 64. évf., 4. szám, 2018, pp. 375–393. *Elektronikus Periodika Archivum*, epa.oszk.hu/03500/03580/00012/pdf/EPA03580_helikon_2018_4_375-393.pdf.
- Once Were Warriors*. Rendezte Lee Tamahori, Communicado Productions / New Zealand Film Commissions, 1994.
- Prentki, Tim és Sheila Preston, szerkesztők. *The Applied Theatre Reader*. Routledge, 2009.
- Reddy, Jini. „What Colombia’s Kogi People Can Teach Us about the Environment.” *The Guardian*, 2013. október 29., www.theguardian.com/sustainable-business/colombia-kogi-environment-destruction.
- Rózsavölgyi Zsuzsa. *Medúza*. Zenéjét szerezte Sáry Bánk, előadta Alessio Scandale, Àngel Duran Muntada, Anna Bárbara Bonatto, Beno Novak, Delphine Hertsens et al., 2016. június 3., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- Sirbik Attila. „Felkészülés az elképzelhetetlen eljövételére: A dolgok önmagukba való visszahúzódása: Hiperkapitalista átalakulás.” *Új Művészet Online*, 2020. április 21., www.ujmuveszet.hu/2020/04/felkeszules-az-elkepzelhetetlen-eljovetelere/?fbclid=IwAR3U4cCMWkxaA8YsVhYfFX1Ez6ncq9ozomk1Tea5fBYilzbzYcMBkjelXgY. Interjú Horváth Márkkal.
- Szemessy Kinga. Interjú Kelemen Patrikkal. 2020. április 29., a felvételkedészítő tulajdonában.
- . „Játék és uniszónó – táncelőadások a részvételiség jegyében”. *Tánc tudományi Közlemények*, 11. évf., 1. szám, 2019, 31–37.
- Tarján Gábor. „Hagyomány – Közösség – Kézművesség: A magyarlukafai kísérlet.” *Nomád nemzedék*, szerkesztette Bodor Ferenc, Népművelési Intézet, 1981, pp. 129–136.
- Te Ahukaramū Charles Royal. „Te Ao Mārama – The Natural World – An Interconnected World.” *Te Ara – the Encyclopedia of New Zealand*, 2007. szeptember 24., www.teara.govt.nz/en/te-ao-marama-the-natural-world/page-2.
- Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Act*, 2017. március 20., www.legislation.govt.nz/act/public/2017/0007/latest/whole.html.
- Teves, Stephanie Nohelani. „The Theorist and the Theorized – Indigenous Critiques of Performance Studies.” *The Drama Review*, 62. évf., 4. szám, 2018, 131–140.
- „The 10 Principles of Burning Man”. *Burning Man: The Culture of Philosophical Center*, burningman.org/culture/philosophical-center/10-principles/.
- Tisdall, Simon. „What the Sami People Can Teach Us about Adapting to Climate Change.” *The Guardian*, 2020. március 10., www.theguardian.com/environment/2010/mar/10/sami-finland-climate-change.
- Trapp Dominika. *Ne tegyétek reám...* 2020. január 18. – március 8., Trafó Galéria.
- Turner, Victor. „Liminalitás és communitas.” *A rituális folyamat: Struktúra és antistruktúra*, fordította Orosz István, Osiris Kiadó, 2002, 107–145.
- Vai. Rendezte Becs Arahanga et al., Vendetta Films, 2019. *NZ Film*, ondemand.nzfilm.co.nz/film/vai/.
- Vass László. „Terminológiai szótár (a szemiotikai szöveg tan tanulmányozásához)”. *Szemiotikai szöveg tan 1.*, SZTE Egyetemi Kiadványok, 1990, 85–115. *Szegedi Egyetemi Kiadványok*, acta.bibl.u-szeged.hu/357101/szemiotikai_001_085-115.pdf.

- Vitányi Iván. „A népművészet szerepe ma.” *Nomád nemzedék*, szerkesztette Bodor Ferenc, Népművelési Intézet, 1981, pp. 45–49.
- Vercoe, Andrew Eruera. *Educating Jake*. Harper Collins Publishers, 1998.
- Virág Ágnes. „Antropomorfizmus az építészetben I–III.” 2008. *REAL*, real.mtak.hu/79196/1/VA_Antropomorfizmus_az_epiteszetben_u.pdf.
- „Whenua.” Írta John C. Moorfield. *Te Aka Online Māori Dictionary*, 2003–2020, maoridictionary.co.nz/search?idiom=&phrase=&proverb=&loan=&histLoanWords=&keywords=whenua.
- Zelnik József. *Negyven én után*. Magyar Művészeti Akadémia, Budapest, 2012.

táncantropológia
és táncfolklorisztika

VARGA SÁNDOR

A közép-erdélyi botos táncok 20. századi változásai

BEVEZETÉS

A tánc és a politika kapcsolatára a nyugati táncantropológia már az 1970-es években felfigyelt, de – ahogy ezt Susan A. Reed részletesen összefoglalja – az ilyen jellegű kutatások igazán csak az 1980-as évektől kezdve élénkültek meg (503–532). Miként a *Yearbook for Traditional Music* 2001-ben kiadott száma mutatja, az érdeklődés később sem csökkent, az évkönyv tizenöt táncos tanulmánya közül hat is a tánc politikai vonatkozásaival foglalkozik (Buckland; Giurchescu, „The power of dance”; Ilieva; Loutzaki; Öztürkmen; Quigley).

A magyar táncutatásban csak a 2000-es években jelentek meg olyan vizsgálatok, amelyek a tánc- és zenekultúra jelenségeinek politikai hátterét is figyelembe veszik (A. Gergely; Kavacsánszki, „A táncantropológiai módszer”, „Tánc”; Könczei).¹ A megkésettég egyik oka, hogy a 20. század közepén induló magyar táncfolklorisztika elsősorban a táncok és kísérezeneik formai-szerkezeti jellemzőire fókuszált. Martin György tanulmányaiban rendre megjelenik ugyan az európai, illetve a magyar tánc-kultúra változásainak társadalmi, művelődéstörténeti háttere is, de ezek politikai aspektusa általában hiányzik.² Az 1950-es évek társadalmának és gazdaságának szocialista átalakulása nagyban érintette a magyar parasztság kultúráját, így tánc-kultúráját is, de az akkori jelenkutatás elé a kommunista hatalom akadályokat gördített.³

1 | A nemzetközi és a magyar érdeklődés e témában való közeledését mutatja az ICTM Study Group on Ethnochoreology 2018 nyarán Szegeden rendezett szimpóziuma, amelynek az egyik fő témája a tánc és a politika kapcsolata volt. A jelen írás alapjául szolgáló előadásom itt hangzott el először.

2 | Martin az európai és az abba beágyazódó magyar tánc-történetet társadalmi, kulturális változások tükrében értelmező vizsgálódásainak eredményeit Hofer Tamás foglalta össze „A magyar népi kultúra történeti rétegei és európai helyzete Martin György kutatásainak fényében” című tanulmányában. Az 1950-es évek magyar tánc-kutatói közül Gábor Anna hívta fel a figyelmet arra, hogy a néptáncokat nem lehet elválasztani attól a társadalmi és politikai közegtől, amely az adott falura, vidékre jellemző (366), de példákat csak a szocialista korszakot megelőző időkből hoz (369).

3 | A politikai változásokra érzékeny, új kultúrakutatási paradigmákat a regnáló politika szocialista ideológiája az 1950-es évekre már száműzte a tudományos életből (Varga, „Scientific legacy” 88). Az ideológiai akadályok mellett azonban meg kell említeni azt is, hogy a magyar táncfolklorisztika a jelen kulturális mikrofolyamataira kevésbé koncentrááló kutatói kérdésfeltevésai megfeleltek a 20. század közepi kelet-európai néprajzi kutatás még érvényben lévő, archaizáló, etnicizáló, a nemzeti horizontról nehezen elmozduló szemléletének is.

Mindez persze nem jelenti azt, hogy a magyar táncfolklorisztika egyáltalán nem érintette volna a politikum területét. A táncnak a nemzeti identitás megteremtésében játszott szerepét értelmezhetjük politikai kérdésként is, ahogy erre magyar kutatók részéről már történtek próbálkozások.⁴ Több kutató említi az 1970-es években induló táncházmozgalom politikai szerepét is,⁵ és a szocialista kultúrpolitika táncra irányuló figyelméről is olvashattunk már részlegesen Kavecsánszki Máté „Tánc és politika” című írásában (81–84).

Úgy vélem, a tradicionális táncművelésben végbemenő történeti változások, illetve a hagyományvilághoz szorosan kapcsolódó revival közegek működésmechanizmusai és hatásai sem igazán érthetők a politikai kontextus ismerete nélkül. A következőkben ezek figyelembevételével a magyar és a román táncos revival mozgalomban is kedvelt közép-erdélyi táncfajta, a botos táncok 20. századi változásainak, a tradicionális falusi kultúrából való eltűnésének mögöttes, gazdaságpolitikai-társadalmi okait vizsgálom. Az említett típusba tartozó táncok közül néhány csak a román színpadi revival hatására él tovább. Elemzésem végén igyekszem rámutatni arra, hogy a változások a kultúrpolitika akaratképzését is tükrözik.

A vizsgálathoz felhasznált információk a közép-erdélyi terepmunkáimból, a magyar és a román revival közegekben végzett közel húszéves résztvevő megfigyeléseimből és a szakirodalomból származnak.⁶

BOTOS TÁNCOK KÖZÉP-ERDÉLYBEN

A botos táncok már az 1900-as évek legelején felkeltették a tánc iránt érdeklődő magyar értelmiség figyelmét,⁷ de a tényleges forrásfeltárás és elemzés csak az 1950-es évektől indult meg. Ezekben a táncokban kutatóink a középkori hajdútánc és azon keresztül a még régebbi – akár az ókorig visszavezethető – fegyvertáncok maradványait vélték felfedezni (Andrásfalvy „Párbajszerű táncok” 109; Martin „Eszközös pásztortáncok” 295).⁸

4 | A téma összefoglalását lásd Kavecsánszki „A táncantropológiai módszer alkalmazásának lehetőségei a nemzeti-etnikai identitás vizsgálatában” (93), valamint „Tánc és politika” (79–81) című írásaiban. Pávai István „A népi és nemzeti kultúra viszonyának néhány zenei vetülete Erdélyben” című tanulmányában az erdélyi zene- és táncfolklór, illetve annak egyes részeinek magyar, valamint román részről történő nemzeti kisajátításáról is ír, azt is megemlítve, hogy ezen jelenség mögött gyakran politikai nyomásgyakorlás is állt (143, 154, 155).

5 | Ezek felsorolását lásd Kavecsánszki „A táncantropológiai módszer” című tanulmányában (94, 22. lábjegyzet).

6 | A Közép-Erdélyben végzett terepmunkámról és annak módszertanáról a *Változások egy mezőiségi falu XX. századi táncművelésében* című disszertációmban írtam bővebben (6–11). A közép-erdélyi eszközös táncok kutatásával kapcsolatos terepmunkám adatait lásd a „Szöveggyűjtemény az erdélyi eszközös táncok vizsgálatához” című írásomban.

7 | Ehhez bővebben lásd Hanusz Zsuzsanna „A hajdani hajdútánc nyomában” című írását.

8 | A fegyvertáncok és az eszközös pásztortáncok közvetlen történeti kapcsolatát rajtam kívül („Botos táncok” 684) Kürti László is kérdésesnek tartja. A téma felülvizsgálatához az eddiginél részletesebb forrásfeltáráson alapuló vizsgálatra van szükségünk.

Az erdélyi botos táncokkal kapcsolatos lokális terminusok közül a történetiség szempontjából a haidău a leginkább figyelemreméltó.⁹ Martin György „Az erdélyi román hajdútánc” című tanulmányában vélhetően az elnevezés etimológiájából indult ki, amikor a haidăut a hajdútánc változatának tekintette (169). Martin szerint:

A haidău eszközhasználata eltér más botos pásztortáncokétól, azoknál egysíkúbb. A botra csupán támaszkodnak tánc közben, mindig függőlegesen – többnyire jobb kézben – földre támasztva tartják, néha ritmikusan földhöz ütögetik, vagy megcserélik egyik kézből a másikba, átvetik láb alatt. E táncnál nem a botmozgás dominál. (173)

Dél-Erdélyben a haidău többféle változatban élt még az 1960-as években is, Martin kötetlenebb egyéni, szabályozott csoportos, bottal, illetve páros, nővel járt formáit is említi (173). Megállapítása szerint a formai jegyek, a passzív bothasználat, a páros táncokkal való szerves kapcsolat, a gazdag motívumkincs, a „nemesveretű előadásmód”, valamint a lassú tempó miatt az erdélyi román botos táncok a 18. század előtti kelet-európai eszközös pásztortáncok „egyik, sajátos irányba fejlődött regionális-etnikus típusát” képviselik (177).

Anca Giurchescu az erdélyi călușer és a Duna-síkság căluș rituáléit összehasonlító tanulmányában írja: a táncosok legfőbb szerepe, hogy megvédjék közösségüket a különböző, ártó szándékú, nőnemű mitikus lények ellen („A Comparative Analysis” 34). Giurchescu szerint az említett lények elleni küzdelemnek már a távoli történelmi korokban is lényegi eleme volt a bot, illetve a különböző eszközök.¹⁰ Giurchescu a kaluserek által járt táncot más botos táncokkal (a de botăval és a haidăuval) együtt Erdély férfitáncainak legrégebbi rétegéhez sorolja (35–36).

A román kutatók közül Constantin Costea is írt a botos férfitáncok két nagy csoportjának (a rituális és a botos legényes táncok) egymáshoz való viszonyáról. Szerinte a 18. század végén a világi, szórakozó-szórakoztató funkciójú botos legényesek csoportja is a călușer táncból szakadt ki. Ennek oka a călușer hagyományának fokozatos eltűnése Erdély különböző területeiről, Szászrégen és Vajdahunyad környékének kivételével (94–95).¹¹ Erdély román közösségeinek tánc kultúrájában a botos táncok, köztük a haidău szerepe is fokozatosan megcsappant, a kutató szerint ezek a két világháború között már csak a Maros középső folyásának men-

9 | A közép-erdélyi eszközös táncokkal kapcsolatos helyi terminusokra vonatkozóan a „Botos táncok az erdélyi Mezőségen” című tanulmányomban hoztam példákat.

10 | „A román căluș lényege abban rejlik, hogy a távoli történelmi múltban az iele mítosztát összekapcsolták a férfiak botos táncaival. Az összehasonlító kutatások bebizonyították, hogy a călușer táncok az európai etnokulturális térben széles körben elterjedt, eszközzel (botokkal, kardokkal, seprűkkel, zsebkendőkkel stb.) járt férfitáncok típusához tartoznak” (35). E részletet, valamint a további, eredetileg angol nyelven megjelent szövegekből származó idézeteket a jelen tanulmány szerzője fordította.

11 | A rituális călușer és az erdélyi botos táncok közötti lehetséges kapcsolatra más szerzők is felhívják a figyelmet (Karsai és Martin 19; Dejeu 174).

tén és a Küküllő fennsíkján maradtak meg, valamint nyomokban a dél-erdélyi Hortobágy völgyében. A tánc eltűnését a különböző folklórfesztiválok és versenyek lassították a 20. század végén, írja Costea (95). A haidăura vonatkozó történeti adatok közül a tánc akrobatikus mozdulatai mellett az eszközhasználatra (botra támaszkodás, a bot átugrálása) és a küzdelmet imitáló előadásmódra hívja fel a figyelmet (94).

A magyar táncfolklorisztikai kutatások a dél-erdélyi területek mellett a Felső-Tisza vidékén találtak jelentős számban botos táncokra vonatkozó adatokat (Varga, „Eszközös táncok”, I. fejezet). A közbeeső területek, mint például Kalotaszeg és a Mezőség, sokáig fehér foltnak számítottak ebből a szempontból. Az 1990-es évek eleje óta folytatott kutatásaim azonban rámutattak arra, hogy a 19–20. század fordulóján még ezeken a területeken is divatosak voltak a különböző eszközös táncok („Botos táncok”; „Eszközös táncok”). Főleg a bottal járt táncváltozatokra vonatkozóan gyűjtöttem jelentős mennyiségű adatot a közép-erdélyi cigányok, magyarok és románok körében. Az infrastrukturális értelemben elzárt területeken, mint például a belső- és dél-mezőségi falvakban, településeken az eszközös pásztortáncokra jellemző eszközhasználat (Martin és Pesovár, „Tánc” 550–553) szinte minden formájának emlékét megtaláltam. Adatközlőim említették a bot láb alatt való átkapkodását, a letámasztott bot átugrálását, a földre keresztbe lefektetett botok fölött táncolást, a botok levegőbe dobását és elkapását. Ezek mellett emlékeztek küzdő karakterű mozzanatokra is ezen a vidéken, mint a botforgatás, egymás fenyegetése a bottal, de vágó, szűrő mozdulatokra is említettek példákat („Botos táncok” 681–683; „Eszközös táncok”, IV. fejezet). A kizárólag szóbeli visszaemlékezések alapján természetesen lehetetlen pontosan rekonstruálni az egykori közép-erdélyi botos táncokat, azonban bizonyos formai és funkcionális jegyek a fent említett kutatásaim alapján mégis körvonalazhatóak.

A) A bot passzív használatára utaló jegyek:

- támaszkodás közben figurázás, ugrások, magasra nyújtott rúgások és lábütések (hasonlóan a haidău Maros–Küküllő-vidéki változataihoz);
- a botok földhöz koppantása.

B) A bot aktív használatára utaló jegyek (ezek tűnnek régiesebbnek):

- botolóra vagy fegyvertáncra jellemző mozdulatok, mint a bot forgatása (akár egymással szemben is) vagy a botok összeütése;
- kanásztáncra jellemző mozdulatok: földre helyezett bot, vagy egymáson keresztbe fektetett botok feletti tánc (Martin és Pesovár, „Tánc” 552);
- ügyességi táncokra jellemző mozdulatok: a bot láb alatti átkapkodása, a letámasztott bot átugrálása, a botok egymásnak dobálása, a botok összeütése a test előttmögött (Pesovár, „Ügyességi táncok”).

Az eddig rendelkezésre álló adatok alapján a „Botos táncok az erdélyi Mezőségen” és az „Eszközös táncok Közép-Erdélyben” című tanulmányaimban hozzávetőle-

gesen meg tudtam határozni a botos táncok közép-erdélyi elterjedését, formai és funkcionális átváltozásait, illetve eltűnésük folyamatát. A vizsgált területeken a 19. század második felében még rendkívül gazdag formakincsű eszközöstánc-kultúra élt. A botos táncok az erdélyi magyar falvak táncrepertoárjából az 1920-as évek táján tűntek el, a románokéba csupán a két világháború között. Szerepük Közép-Erdélyben az 1950–1970-es években már elenyésző volt. Feltehetőleg ennek köszönhető, hogy Martin és munkatársai a kalotaszegi és mezőségi terepmunkáik során nem találtak recens anyagot a botos táncokkal kapcsolatban, sőt a szóbeli visszaemlékezésekben is csak elszórt közlésekkel találkoztak. Ezért vélhette úgy Martin, hogy a reneszánsz és a barokk korban „a rituális férfitáncok a mulatsági táncrendet megnyitó legénytáncokká, a középkori fegyvertáncok (hajdútánc) virtuosus bemutató, majd páros táncokká szelídültek” („Magyar táncdialektusok” 430). Ezen vélekedés alapján – valamint az erdélyi levéltári kutatások hiánya miatt – született az a tévhit, hogy a botos táncok Erdély bizonyos területein már nem voltak jellemzők a 19–20. században (Martin, „Az erdélyi román hajdútánc” 169–170).

A kutatásaim során talált adatok magyarázhatják, árnyalhatják Martin az erdélyi tánckultúra egy sajátos jelenségének változására vonatkozó fenti kijelentését. Véleményem szerint ugyanis az erdélyi botostánc-kultúra visszaszorulásának, fokozatos eltűnésének gyökerei a 19. század végi, 20. század eleji gazdaságpolitikai átalakulásokban keresendők.

A VÁLTOZÁSOK GAZDASÁGPOLITIKAI HÁTTERÉRŐL

A változások közösségi tulajdont érintő hátterét Kós Károly kutatásai alapján foglalom össze (2. kötet 14–15). A 19. században a mezőségi települések határának nagyjából 40–60%-a a faluközösség birtokában volt, a magánbirtok ebben a korszakban a mainál lényegesen kisebb területet érintett.¹² A faluközösség tulajdonában lévő határrészek használatának módjáról az erre a célra létrehozott falusi intézmények (a falu bírója, utca kapitányság stb.) döntött. A kétnyomásos rendszerben a művelt földekkel felváltva használt legelőket bérelhették ugyan magángazdák is, de ezek bizonyos időközönként „visszaszálltak” a faluközösségre. Az erdők jelentős része szintén közös birtoknak számított, amelyből a falu társadalmának minden tagja bizonyos szabályrendszer szerint részesülhetett.

Kós Károly, Andrásfalvy Bertalan és Balaton Petra vizsgálataiból tudjuk, hogy 1849 után a jobbágyi szolgáltatásoktól elesett, így saját gazdálkodásra kényszerült arisztokrácia a saját magánbirtokai növelésével próbálta gyarapítani vagyonát (Andrásfalvy, „Hagyomány” 131–136; Kós 1. kötet 144; Balaton 22). Újabb termő-

12 | A 19. század végi tagosítás előtt Szék 12 000 holdas határából csak mintegy 40% volt magántulajdonban, a többi köztulajdont képezett (Kós, 2. kötet 327).

földeket Közép-Erdélyben – a lecsapolások és az erdőirtás mellett – a faluközösségek birtokába tartozó erdők és legelők kisajátításától remélhetett, amit az 1871-es arányosítási és tagosítási törvény biztosított is számára (Kós 1. kötet 65, 144; „1871. évi LV. törvénycikk”). A törvény a fent említett közösségi területeket a magánszemélyek között a már tulajdonukban lévő birtokok arányában osztotta fel. Következésképpen az eleve nagy magánbirtokkal rendelkező földesúr és a tehetősebb gazdák nagy darabokat szakíthattak ki a közösből, a szegényebbek viszont az addig szociális hálóként működő közösségi területekről szinte teljesen kiszorultak.¹³ A mezőségi arányosítás hatásait Kós mutatja be a legszemléletesebben:

A korábbi nagy közterületek felosztása az egyesek közti eddigi földbirtok arányában – egyrészt megszüntette a falu szegényebb lakóinak végső menedékét, a bárki által használható közlegelőket, másrészt pedig kihangsúlyozódott az úri nagybirtok és a kis parasztbirtok, valamint utóbbiakon belül is a földtulajdon alapú rétegződés. [...] A tagosítással kialakított önálló családi birtokokon való, ún. szabadgazdálkodás [...] érvényesülési lehetőséget biztosított [...] a nagyobb tőkével való indulás kihasználásának s mindenféle spekulációnak, ami [...] a szegényebbek munkaerejének [...] kihasználásához s kis javaikból való kiforgatásához vezetett. (1. kötet 140)

Az intézkedés eredményeképpen a 20. század elején a mezőségi földesúri birtok a falu egész határának már kb. felét-harmadát tette ki, annyit, mint az összes parasztbirtok együttvéve (1. kötet 145).

Az 1882 és 1912 között végrehajtott arányosítási és tagosítási törvények az állattenyésztésben is komoly változásokat hoztak. A tagosítás során összevont földterületeken a közép- és nagybirtokos réteg önálló juhászatot folytathatott. A kisbirtokosok ugyanakkor egymással összefogva is csak nagy nehézségek árán tudtak legelőhöz jutni. A tagosítás után ugyanis Közép-Erdélyben mindenhol áttértek a háromnyomásos gazdálkodásra, ami miatt az arányosítással felosztott, korábban kizárólag legelőnek használt ugar területe még tovább csökkent (K. Kovács, *A Borsa-völgyi juhászat* 118–119). A század végén a magántulajdont előtérbe helyező jogalkotás következtében rengeteg erdélyi falu maradt számottevő legelő nélkül (Tárkány Szücs 4–5). Mivel az erdőterületek korábbi, a 17–18. század során történt nagyfokú irtása megbontotta a tájökológiai egyensúlyt, az amúgy is nehéz gazdasági helyzetben lévő, egyébként is rossz minőségű földeken gazdálkodó mezőségi falvakat ez a változás kiváltképp sújtotta (Makkai et al. 4–5). Az önálló nyájat fenntartani képtelen kiscsászák szegénysége miatt alakult ki ekkor a közös nyájba adott juhok tavaszi próbafejesének szokása, helyi nevén *juhmérés*, illetve *összeadás* (K. Kovács, *A Borsa-völgyi juhászat* 119).

13 | Az ily módon sérült faluközösségek gyakran hosszú ideig pereskedtek a területükre bebirtokló földesurak ellen, mindhiába (Kós, 2. kötet 332–33). Az erdélyi arányosítás társadalmi, kulturális és ökológiai hatásaihoz lásd még: Andrásfalvy, „Hagyomány és környezet”; Varga, „Gondolatok”, „Adatok”.

K. Kovács László nyomán állapíthatjuk meg, hogy ugyanígy az arányosítási, tagosítási rendelkezéseknek köszönhető, hogy a Közép-Erdélyre egészen a 19. század végéig jellemző, nagy létszámú pásztorréteget foglalkoztató külterjes állattartás szinte teljesen eltűnt erről a vidékről, nyomait a 20. század közepétől már csak a juhnyájak kosarazó legeltetésében lehetett tetten érni (*A Borsa-völgyi juhászat* 40–41). Az erdők felosztása miatt az addig jórészt ott legeltetett nagyállatok is kiszorultak az ugarra (118–119). E terület nem tudott kellő mennyiségű takarmányt biztosítani a ridegen tartott szarvasmarhákknak, így a mezősegi gazdák a takarmánytermelést igénylő belterjes tartást, illetve azokat az állatfajtákat kezdték előtérbe helyezni, amelyeknek ez megfelelt (Kós, 1. kötet 63).

Az új rendelkezések a mezősegi falvak településszerkezetén is változtattak. Az arányosítási törvénnyel együtt járó tagosítás során sokan a falutól távol eső területeken kaptak földet, ahová egy idő után egyszerűbbnek látták kiköltözni. Kós kutatásai szerint így a nagyobb határú mezősegi falvak közelében valóságos tanya-rendszer alakult ki (1. kötet 145). A fentiek következtében az addigi falusi társadalmi és kulturális élet alapjául szolgáló gazdálkodási rendszer a 20. század első harmadára szinte teljesen átalakult. Ezzel párhuzamosan a szoros közösségi együttműködést megkívánó gazdasági élettel kapcsolatos községi intézmények (például a falubírói jogkör, fertilitykapitányság, utcakapitányság stb.) is átalakultak, illetve eltűntek (1. kötet 156–157; 2. kötet 335–340, 343–351). A társadalmi-gazdasági átalakulás következtében pedig a mindennapi életmód és a kultúra is változott. Ahogy Kós írja, a művelhető földbirtok jelentőségének növekedésével Mezőségen is megjelent a 20. századra jellemző paraszti földéhség tünete, ami a paraszti társadalmak szociális egységét, kulturális szokásrendjét sok helyütt megbontotta, illetve átalakította (1. kötet 140). Míg korábban a kevés magánbirtokkal rendelkezők is lehettek nagygazdák (nagy állatállomány esetén), ezután már a föld mennyisége lett a vagyon alapja (1. kötet 64–65, 88). Kós szerint így született meg a saját anyagi hasznát néző, mindig rohanó, tőkés mezőgazdasági vállalkozó típusa a korábbi *tempós* (értsd: a maga dolgát nyugodt tempóban intéző) paraszttal szemben (2. kötet 334). A bálványosváraljai kutatások tapasztalatai alapján állítja K. Kovács, hogy az elkülönített, tagosított birtokon gazdálkodó parasztember a „községi élet hagyományos szabályait helyezi lassan-lassan hatályon kívül”, életszemlélete megváltozik („Adatok” 47). „A tagosítás olyan határkövé vált, amelynél otffejejtette a bálványosváraljai nép régi szokásai nagy részét, *dalai javát, táncai régi módját*”,¹⁴ írja ugyanitt a kutató. A bálványosváraljai folyamatokhoz hasonlóak az egész Mezőségen lejátszódtak. Kós Székkal kapcsolatban állapította meg például, hogy az arányosítás a vagyoni különbségek kiéleződéséhez, illetve a korábban pezsgő községi élet meggyengüléséhez vezetett (2. kötet 334).

A fent leírt gazdasági változások hatására a 20. század elején a mezősegi falvakban is kialakult egy kisebb nagygazda- és egy nagyobb szegényparaszti réteg

(Kós 1. kötet 140). A köztük előforduló feszültségekről a legidősebb adatközlők még be tudtak számolni a 20. század közepén induló terepmunkák során. A táncéletet vizsgálva néhány jelenség, például a táncos közösségek kettéválása, illetve bizonyos büntető-kirekesztő rítusok (például kimuzsikáltatás) intenzívebbé válása mögött az arányosítás és tagosítás hatásait sejtem („Zenészfogadás” 254–255).¹⁵

A néprajzi párhuzamok alapján (Martin „Eszközös pásztortáncok” 296, Varga „Eszközös táncok”, III. fejezet) úgy vélem, hogy Közép-Erdély 19. századi gazdag, változatos formakincsű botostánc-kultúrájának egyik éltetője az akkor még meg lehetőséges népes és mobilis pásztorréteg lehetett, amely a rá jellemző migráció során távolabbi (például alföldi, felső-Tisza-vidéki) területeken is megfordult.¹⁶ Ahogy azt fentebb leírtam, a 19. század végi arányosítás és tagosítás a külterjes állattartást, így az addig rendkívül jelentős juhászatot is korlátozta, illetve helyhez kötötte.¹⁷ Az esztenaközösségekben végzett állattartás ekkortól már csak helybeli juhászokat igényelt, akik elsősorban a románság köréből kerültek ki.¹⁸ A fokozatosan háttérbe szoruló külterjes állattartás miatt a botos táncokat vélhetően leginkább ismerő pásztorréteg pedig jelentősen megcsappant, illetve a legelőkről kiszorulva beköltözött a falvakba. A Kárpát-medence más területein tapasztaltakhoz hasonló funkcionális és formai változások mehetek végbe tehát a mezőségi táncok kultúrában, amikor is a pásztorkultúra bizonyos elemei – például a botos táncok – bekerültek a falvakba, ahol korábbi küzdő jellegüket levetkőzve, a kapcsolódó bothasználatot passzívva szelidítve épültek be a helyi táncok kultúrába.¹⁹ Abban egyetérték Martinnal, hogy az erdélyi parasztságra valóban nagy hatással

15 | Az egyébként csak egy hétvégi táncalkalmat fenntartani tudó kicsi faluban, Visában a 20. század elején rövid ideig külön „táncot” szerveztek maguknak a „gazdák” és az önálló gazdaságot fenntartani képtelen „szeginyek” („Zenészfogadás” 258).

16 | K. Kovács az 1940-es években a Borsa-völgyi juhászatot vizsgálva ír arról, hogy az 1800-as években a környékbeli pásztorok távol eső területekre is elvándoroltak (227–228), illetve, hogy az 1850-es évektől, az ugartartó gazdálkodás megszűnése miatt sok „magatarti” juhász érkezett az Alföldről Erdélybe. Jelenlétük a Borsa-völgyi falvakban a 19. század közepétől igazolható (36, 229).

17 | Erre utal a helyhez kötött részes juhászat, illetve az esztenaközösségek megerősödése a Borsa völgyében (K. Kovács, *A Borsa-völgyi juhászat* 34–44, 229).

18 | A belső-mezőségi falvak legtöbbjében emberemlékezet óta csak helybeli vagy környékbeli pásztorokat alkalmaznak. K. Kovács 1947-es, Bálványosváralja juhászatáról szóló tanulmányában leírja, hogy a rengeteg rá háruló feladat miatt a pásztor csak falubeli lehet (196). Hasonló volt a helyzet a Borsa völgyében is. (*A Borsa-völgyi juhászat* 233–234).

19 | A dél-dunántúli táncdialektus jellemzésénél Martin például a következőket írja: „A korábbi eszközös pásztortáncra vonatkozó adatainkat [...] kitűnően egészítik ki a dél-dunántúli falvak öregjeinek visszaemlékezései a hajdani kanászok táncaira. Eszerint a múlt századig élő kanásztánc gazdag eszközkézeltéssel, párbajszerű mozdulatokkal átszótt virtuóz táncnak mutatkozik. [...] A pásztorkultúra fokozatos felőrlődésével, a legeltető pásztorkodás felszámolásával, a pásztorok faluba költözésével ez a szilaj táncforma egyre inkább megszelídülve, lekopva, funkciójában és formakincsében megváltozva, fokozatosan átcsúszik a parasztság használatába. Ily módon egy szűkebb társadalmi réteg táncja az egész dél-dunántúli parasztság általános táncformájává válik, mely hozzáilleszkedik a földművelő lakosság táncízléséhez” („Magyar táncdialektusok” 405). Az itt leírt jelenségre Martin és Pesovár Ernő vélhetően a *Somogyi táncok* című kötet anyagának összeállításánál figyelt fel először (68–69), később Baranyából (Pesovár, „Kanásztánc, ugrós” 95), a Mezőföldről (Pesovár, „A juhait kereső pásztor” 44), illetve a Rábaközéből is hoztak párhuzamokat („Magyar tánc- ➤

lehettek a reneszánsz, a barokk és az újabb táncdivatok, aminek következtében a „középkori fegyvertáncok (hajdútánc) virtuosus bemutató, majd páros táncokká szelídültek” („Magyar táncdialektusok” 430),²⁰ de véleményem szerint a botos táncokat e divatok csak az első világháború környékén, közvetlenül az arányosítást követő időszakban tudták kiszorítani a táncrepertoárból.

A BOTOS TÁNCOK FENNMARADÁSA REVIVAL KÖRNYEZETBEN

Néprajzi kutatások mutatják, hogy a Mezőséggel szomszédos Maros–Küküllővidék román lakossága még a 20. század közepén is használt botos táncokat (Costea 94–95; Martin „Eszközös pásztortáncok” 169). A megmaradás okait vizsgálva úgy vélem, hogy ebben jelentős szerepet játszhatott a román kultúrpolitika, illetve az ezzel szorosan összefonódó színpadi revival. Martin ír arról, hogy a kelet-európai nemzetek identitásképzési tevékenységével teljes összhangban, a 19. század közepén a román értelmiségi elit is igyekezett a néphagyomány bizonyos reprezentatív elemeiből nemzeti szimbólumokat teremteni („Népi táncgyógyomány” 355). Erre a célra a legmegfelelőbbnek a călușerul bizonyult.²¹ Giurchescu szerint a táncot Erdélyben már 1851-ben stilizált formában alkalmazták különböző látványosságokon. Ennek következtében különböző variánsai városi kontextusba is eljutva továbbéltek, majd pedig újból folklorizálódtak (Giurchescu, „A Comparative Analysis” 37). A călușer tradicionális, falusi szintéren való gyakorlását eleinte tiltotta a romániai kommunista rezsim, részben a hagyomány erős kötődése miatt a hiedelemvilághoz, részben pedig túlságosan erős nacionalista konnotációja miatt (Giurchescu, „The Power” 112, 116). A rendszer az 1960-as években azonban a keményvonalas nacionalizmus irányába fordult, ettől kezdve támogatta a călușer²² és egyéb hagyományos táncok színpadi előadásait, és a színpadi néptánc

» dialektusok” 402). Ugyanezt a változásfolyamatot írta le a vele készített interjú során Lengyel Mihály kapuvári adatközlő, aki egy egykori ridegpásztor botos táncát utánozva tanult meg a sóprúvel táncolni.

20 | „Az erdélyi román hajdútánc” című tanulmányban leírtak szerint Martin a haidaut a 18. század előtti „kelet-európai botos pásztortáncok egyik sajátos irányba fejlődött regionális-etnikus típusának” tartja (177). Véleménye szerint „a régi kelet-európai pásztortáncok primitív jegyei Erdélyben teljesen feloldódtak, s fokozatosan beilleszkedtek az erdélyi parasztság fejlettebb tánc kultúrájába; a középkori és a reneszánsz tradíció szervesen fejlődött a formailag is tökéletesen kicsiszolt táncalkotásokig, asszimilálva a régi udvari tánc kultúra elemeit is” (180).

21 | „A tizenkilencedik század közepén az erdélyi román forradalmi értelmiség a călușerul (táncot is magában foglaló gyógyító és termékenységi rituálét) az antik római kultúrában gyökerezőnek tartotta, így a románok latin eredetének és hosszú folytonosságának jelképeként értelmezték. 1850 óta Erdély-szerzte ünnepi alkalmakkor a rituális călușból származó stilizált táncokat adtak elő.” (Giurchescu, „The Power” 116, 14. lábjegyzet)

22 | „A romániai kommunista rezsim »forradalmi« időszakában a călușer táncot száműzték, mivel a túlságosan erős nacionalista konnotáció hordozójának tekintették. Az 1960-as évek közepén éledt újjá és vált a hivatalos színpadi előadások szinte kötelező részévé, amikor a kommunista rezsim erősen nacionalista irányt vett fel.” (Giurchescu, „The Power” 116, 14. lábjegyzet)

esztétikai hatásait használta arra, hogy az ideológiájának megfelelő üzenetek eljussanak a nézőkhöz (Giurchescu, „The Power” 114). Így a călușer, valamint a román kutatók szerint belőle származó botos táncok (például a fentebb tárgyalt haidău, illetve a de botă) is bekerültek a román politikai akaratképzés eszköztárába, ami biztosította azok továbbélését, akár a városi, akár a falusi környezetet vizsgáljuk (Giurchescu, „A Comparative Analysis” 40–43; lásd még Firică).

Alább hivatkozott terepmunkaadataim alapján úgy vélem, hogy a botos táncok „visszafolklorizálódási” folyamatából a Mezőség belső részén fekvő falvak kimaradtak. Ennek okait a városoktól való nagy távolságban látom, illetve abban, hogy a Mezőség a Maros–Küküllő-vidékhez képest infrastrukturális, gazdasági és kulturális értelemben egyaránt elzártabb. Azt is meg kell említeni, hogy a belső-mezőségi falvak nagy részében egyáltalán nem, vagy csak nagyon rövid ideig működtek tánc csoportok a 20. század folyamán.²³ Ezzel szemben a Maros–Küküllő-vidéken, illetve a Dél-Mezőségen az intézményes román táncoktatás már az első világháború után megindult az iskolákban (Varga, Interjú Császár Lajossal; Interjú Farkas Annával). Információim szerint közvetlenül a második világháború után a városokhoz közeli településeken sok falusi tánc csoport szerveződött, sőt arra is találtunk utalást, hogy a területen falusi román tánc csoportok már a két világháború között is léteztek. A téma még további kutatást igényel, de eddigi adatink alapján megállapítható, hogy az intézményes román táncoktatás közel száz éve működik a Maros–Küküllő-vidéken, valamint a Mezőség déli részén.²⁴ Itt tehát a román kultúrpolitika által támogatott és befolyásolt revival közeg élte tovább a botos táncokat egészen a 20. század végéig.

ÖSSZEFOGLALÁS

A magyar néptánc kutatásban a tánc kultúra változásai mögött álló lokális gazdasági, társadalmi és politikai háttérrel is értelmezni tudó kontextuális szemlélet egyetlen korszakban sem vált meghatározóvá, illetve a magyar anyagra „átdolgozott” teóriává.²⁵ Az 1940-es évek törekvései ebbe az irányba is mutattak,²⁶ de később ez az irányzat – ahogy arra már a bevezetőben utaltam – háttérbe szorult.

23 | Terepmunkám eddigi eredményei szerint hosszabb ideig csak Kötelenben volt román tánc csoport, a két világháború között. Ezen kívül rövidebb ideig Gyulatelkén, valamint Magyarpalatkán működtek tánc együttesek. E két utóbbi a második világháború után alakult, és néhány évig élt csupán (Interjú Juhos Máriával; Interjú Nădăsănu Mihajjal; Interjú Pop Vasiléval).

24 | Magyarfrátáról már az 1930-as évekből vannak adataink iskolai és falusi zenés-táncos ünnepekre vonatkozóan, amelyeket napjainkig folyamatosan megrendeznek (Lăcrămioara 11–15).

25 | Pedig a nemzetközi példákra korán, már 1939-ben történik magyar részről reflexió (Varga Sándor Frigyes).

26 | Itt elsősorban Belényesy Mártának a bukovinai székelyek tánc kultúrájának változásaival kapcsolatos vizsgálataira gondolok. Erre vonatkozó, szinte programadó felhívást is ismerünk a kommunista hatalomátvételt megelőző korból (Kaposi 24–25).

Felföldi László a funkcionalista szemlélet megjelenését jelzi ugyan azokban a táncos kismonográfiákban,²⁷ amelyekben a szerzők külön fejezetben foglalkoznak a vizsgált település vagy terület általános kulturális, gazdaságföldrajzi, esetlegesen politikai jellemzőivel (Felföldi 103). A szerzők ezeket azonban csak ritka esetben, és csupán az említés szintjén kapcsolják össze a tánc kultúrával, soha nem jelenítik meg olyan módon a kulturális, esetleg a társadalmi-politikai kontextust, hogy a táncos jelenségeket ebbe behelyezve funkcionális értelmezést lehetne elvégezni. Általában etnográfiai leírásokról van tehát szó, ahol a vizsgált táncanyag, táncos egyéniség vagy falusi táncélet, illetve az ezek mellett külön fejezetben felvázolt kulturális-társadalmi háttér közötti kapcsolatok „megsejtését” az olvasóra bízják. Funkcionalista, illetve kontextualista szemléletről – mivel ez önálló értelmezési és módszertani keretet, eszme- és eszközrendszert jelent – ezért ezekben az esetekben nem beszélhetünk.

Tanulmányomban igyekeztem a közép-erdélyi botos táncok változásainak okaira magyarázatot adni a vonatkozó gazdaság- és kultúrpolitikai kontextus sarokpontjainak ismertetésével. Kós Károlyhoz hasonlóan azt gondolom, hogy a népélet és a népi műveltség vagy ezek egyes jelenségeinek változását nem lehet a történeti és politikai folyamatok megismerése nélkül felvázolni (1. kötet 137). Ezzel összhangban úgy vélem, hogy a közép-erdélyi botos táncok eltűnése csak a helyi történeti, gazdaságpolitikai események ismeretében érthető meg. Összefoglalva elmondhatjuk, hogy a 19. század végi, 20. század eleji jogi és gazdasági változások nyomán a gazdálkodás ésszerűbbé, hatékonyabbá vált, de ennek szociokulturális következményeivel a korszak jogalkotói és a törvényt kijáró, nagy lobbierővel rendelkező földbirtokosok vélhetően nem törődtek. Mindezekre a néprajzi kutatások világítottak rá, jóval később, a 20. század közepén. A korábban rituális funkcióban is előforduló botos táncok egy része, a román kultúrpolitikai akaratképzésnek megfelelően átalakulva, fontos szerepet töltött és tölt be ma is a román revival szintéren.

Kutatásom egyik tanúsága ma már tudományos közhelynek számít: a korábbi közegükből kimozduló kulturális jelenségek más keretbe kerülve teljesen más szerephez és jelentéshez jutnak, amely szerepet az új kulturális miliő sajátos szabályrendszere nagyban befolyásolja. Esetünkben látható, hogy egy rituális funkciókkal is bíró táncfajta hogyan profanizálódik, és válik szinte kizárólag bemutató jellegű táncáccá úgy, hogy mindeközben a revival szintereken különböző nemzeti és etnikus képzetek kapcsolódnak hozzá. Hozzátehetjük, hogy az átalakulást jelzik a fenti táncok formai változásai is, tehát a formai-szerkezeti vizsgálatokat – bizonyító erejük miatt – fontosnak tartom az antropológiai jellegű kutatások esetén is.

27 | Lásd például Martin György *Bag táncai és táncélete* és Pesovár Ferenc „Tyukod táncai és táncélete” című írásait.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönöm Adorjányi-Szabó Nórának, Barabási-Mocsári Erikának, Both Józsefnek, Karácsony Zoltánnak és Pávai Istvánnak a tanulmány megírásához nyújtott segítségét.

A tanulmány a K 124270 számú projekt keretében a Nemzeti Kutatási Fejlesztési és Innovációs Alapból biztosított támogatással, a K_17 kutatási pályázati program finanszírozásában készült.

FORRÁSOK

- „1871. évi LV. törvénycikk az arányosításról és a tagosításról.” *Netjogtár*, net.jogtar.hu/getpdf?docid=87100055.IV&targetdate=&printTitle=1871.+%C3%A9vi+LV.+%C3%B6rv%C3%A9ny+cikk&referer=1000ev.
- A. Gergely András, szerkesztő. *Zene és/vagy politika: Zeneantropológiai megközelítések*. MTA PTI Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont, 2010. Munkafüzetek 112.
- Andrásfalvy Bertalan. „Hagyomány és környezet.” *Az idő rostjában: Tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára*, szerkesztette Andrásfalvy Bertalan et al., 3. kötet, L'Harmattan Kiadó, 2004, pp. 117–138.
- . „Párbajszerű táncok az európai és a magyar hagyományban.” *Magyar néptánchagyományok*, szerkesztette Lelkes Lajos, Zeneműkiadó, 1980, pp. 109–124.
- Balaton Petra. *A székely akció története, 1902–1914: Állami szerepvállalás Székelyföld felzárkóztatására*. 2006. Debreceni Egyetem, PhD-disszertáció.
- Belényesy Márta. *Kultúra és tánc a bukovinai székelyeknél*. Akadémiai Kiadó, 1958.
- Buckland, Theresa. „Dance, Authenticity and Cultural Memory: The Politics of Embodiment.” *Yearbook for Traditional Music*, 33. szám, 2001, pp. 1–16.
- Costea, Constantin. „Az erdélyi román botostáncok.” *Martin György emlékezete*, szerkesztette Felföldi László, Magyar Művelődési Intézet, 1993, pp. 93–97.
- Dejeu, Zamfir. *Dansuri tradiționale din Transilvania*. Clusium, 2000.
- Felföldi László. „A funkció vizsgálata a magyar néptánckutatásban.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1996–1997*, szerkesztette Kővágó Zsuzsa, Magyar Tánc tudományi Társaság, 1997, pp. 100–108.
- Firică, Camelia. „The Romanian Căluș: Symbol of National Identity.” *Journal of Ethnology and Folkloristics*, 4. évf., 2. szám, 2011, pp. 3–18.
- Gábor Anna. „Társadalmi jelenségek a néptánckultúrában.” *Táncművészet*, 6. évf., 8. szám, 1956, pp. 366–370.
- Giurchescu, Anca. „A Comparative Analysis between the »Căluș« of the Danube Plain and »Călușerul« of Transylvania (Romania).” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 34. évf., 12. szám, 1992, pp. 31–44.
- . „The Power of Dance and Its Social and Political Uses.” *Yearbook for Traditional Music*, 33. szám, 2001, pp. 109–121.
- Hanusz Zsuzsanna. „A hajdani hajdútánc nyomában.” *Újkor.hu: A velünk élő történelem*, 2015. 06. 14., ujkor.hu/content/a-hajdani-hajdutanc-nyomaban.
- Ilieva, Anna. „Bulgarian Folk Dance During the Socialist Era, 1944–1989.” *Yearbook for Traditional Music*, 33. szám, 2001, pp. 123–126.
- Kaposi Edit. „A néptánckutatás újabb feladatai.” *Ethnographia*, 58. évf., 3–4. szám, 1947, pp. 242–246.
- Karsai Zsigmond és Martin György. *Lőrincréve táncélete és táncai*. MTA Zenetudományi Intézet, 1989.

- Kavecsánszki Máté. „A táncantropológiai módszer alkalmazásának lehetőségei a nemzeti-etnikai identitás vizsgálatában.” *Tanulmányok az emberi gondolkodás tárgykörében*, szerkesztette Karlovitz János Tibor, International Research Institute, 2013, pp. 89–97.
- . „Tánc és politika: Szempontok a tánc kultúra és a politikai akaratképzés közötti kapcsolat értelmezéséhez.” *Híd*, 3. szám, 2014, pp. 74–89.
- K. Kovács László. „Adatok a bálványosváraljai fejős juhászathoz II.” *Ethnographia*, 58. évf., 3–4. szám, 1947, pp. 191–210.
- . *A Borsa-völgyi juhászat*. Gondolat / Európai Folklor Intézet, 2008.
- Kós Károly. *A Mezőség néprajza*. Mentor Kiadó, 2000. 2 kötet.
- Könczei Csilla. „A hagyományos zene reprezentációi a kommunista és posztkommunista Romániában.” *Táncelméleti írások – Writings in Dance Theory: 1987–2004*, szerkesztette Könczei Csilla, Editura Fundației pentru Studii Europene, 2007–2009, pp. 87–94.
- Kürti László. „Tánc történeti mítoszok: A hajdútánc forráskritikai megközelítése.” *Aranyhíd: Tanulmányok Keszeg Vilmos tiszteletére*, szerkesztette Jakab Albert Zsolt és Vajda András, Kriza János Néprajzi Társaság / BBTE Magyar Néprajzi és Antropológiai Intézet / Erdélyi Múzeum Egyesület, 2017, pp. 1029–1041.
- Lăcrămioara, Florentina Pop. *Frata – vatră de cultură, tradiții și spiritualitate*. Editura Tradiții Clujene, 2016.
- Loutzaki, Irene. „Folk Dance in Political Rhythms.” *Yearbook for Traditional Music*, 33. szám, 2001, pp. 127–137.
- Makkai Gergely, Fazakas Csaba és Kovrig Zoltán. „Az erdő szerepe az Erdélyi-Mezőség tájékológiai egyensúlyvesztésében.” *II. Magyar Földrajzi Konferencia tudományos közleményei. Szeged, 2004. szeptember 2–4. Geográfus Hírlevél*, geography.hu/mfk2004/mfk2004/cikkek/makkai_fazakas_kovrig.pdf.
- Martin György. „Az erdélyi román hajdútánc.” *Magyar néptáncgyűjtemények*, szerkesztette Lelkes Lajos, Zeneműkiadó, 1980, pp. 169–183.
- . *Bag táncai és táncélete*. Művelt Nép Könyvkiadó, 1955. Néptáncosok kiskönyvtára 16–18.
- . „Eszközös pásztortáncok.” *Népzene, néptánc, népi játék*, szerkesztette Hoppál Mihály, pp. 295–319. *Magyar Néprajz*, főszerkesztő Dömötör Tekla, 6. kötet, Akadémiai Kiadó, 1990.
- . „Magyar táncdialektusok.” *Népzene, néptánc, népi játék*, szerkesztette Hoppál Mihály, pp. 390–451. *Magyar Néprajz*, főszerkesztő Dömötör Tekla, 6. kötet, Akadémiai Kiadó, 1990.
- . „Népi táncgyűjtemény és nemzeti tánc típusok Kelet-Közép Európában, a XVI–XIX. században.” *Ethnographia*, 95. évf., 3. szám, 1984, pp. 353–361.
- Martin György és Pesovár Ernő. „A kanásztánc.” *Somogyi táncok*, szerkesztette Morvay Péter és Pesovár Ernő, Művelt Nép Könyvkiadó, 1954, pp. 58–77.
- Martin György és Pesovár Ernő. „Tánc.” *A magyar folklór*; szerkesztette Voigt Vilmos, Osiris Könyvkiadó, 1998, pp. 540–602.
- Öztürkmen, Arzu. „Politics of National Dance in Turkey: A Historical Reappraisal.” *Yearbook for Traditional Music*, 33. szám, 2001, pp. 139–143.
- Pávai István. „A népi és nemzeti kultúra viszonyának néhány zenei vetülete Erdélyben.” *Népzenei tanulmányok: A népi és nemzeti kultúra viszonyának néhány zenei vetülete Erdélyben*, szerkesztette Pozsony Ferenc, Kriza János Néprajzi Társaság, 1999, pp. 142–160. Kriza Könyvek 3.
- Pesovár Ferenc. „A juhait kereső pásztor”: *Fejér megyei néptáncok*. István Király Múzeum, 1983. Az István király Múzeum Közleményei, A sorozat 26.
- . „Kanásztánc, ugrós.” *Tánc kutatás és táncgyűjtemény Dél-Dunántúlon*, szerkesztette Bodai József, Népművelési Propaganda Iroda, [1981], pp. 94–98.
- . „Tyukod táncai és táncélete.” *Szatmári táncok*, szerkesztette Szentpál Mária, Művelt Nép Könyvkiadó, 1954, pp. 5–18.
- . „Ügyességi táncok.” *Magyar Néprajzi Lexikon*, szerkesztette Ortutay Gyula, 5. kötet, Akadémiai Kiadó, 1982, pp. 437–438.

- Quigley, Colin. „Reflections on the Hearing to »Designate the Square Dance as the American Folk Dance of the United States«: Cultural Politics and an American Vernacular Dance Form.” *Yearbook for Traditional Music*, 33. szám, 2001, pp. 145–157.
- Reed, Susan A. „The Politics and Poetics of Dance.” *Annual Review of Anthropology*, 27. szám, 1998, pp. 503–532.
- Tárkány Szűcs Ernő. „A juhtartás népi jogszabályai Bálványosváraán.” *Erdélyi Múzeum*, 44. évf., 3–4. szám, 1944, pp. 464–475.
- Varga Sándor. „Adatok a dualizmus kori, székelyföldi arányosítás és kivándorlás kérdéséhez.” *Belvedere Meridionale*, 20. évf., 3–4. szám, 2008, pp. 73–87. www.belvedere-meridionale.hu/lapszamok/archive/2008_2.pdf.
- . „Botos táncok az erdélyi Mezőségen.” *Olvasó: Tanulmányok a 60 esztendő Barna Gábor tiszteletére*, szerkesztette Mód László és Simon András, Gál Ferenc Hittudományi Főiskola / SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 2010, pp. 678–687. *REAL*, real.mtak.hu/20551/1/Botos_tancok_az_erdelyi_Mezosegen_u_223949.525888.pdf.
- . „Eszközös táncok Közép-Erdélyben.” *Kései virágkor: Tanulmányok az erdélyi Mezőség tánc kultúrájáról*, szerkesztette Varga Sándor. *Folkrádió: Folkszemle*, 2010. október, folkradio.hu/folkszemle/varga_eszkozos5/index.php.
- . „Gondolatok a dualizmus kori, székelyföldi arányosítás és kivándorlás témakörében.” *Korunk*, 18. évf., 6. szám, 2007, pp. 70–76. *Elektronikus Periodika Archivum*, epa.oszk.hu/00400/00458/00126/3502.html.
- . Interjú Császár Lajossal és Rozsnyai Jánossal. 2018. április 19., Berkenyes. Hangfelvétel, a felvételt készítő tulajdonában.
- . Interjú Farkas Annával. 2015. június 13., Mezőmehes. Hangfelvétel, a felvételt készítő tulajdonában.
- . Interjú Juhos Máriával. 2013. július 21., Magyarpalatka. Hangfelvétel, a felvételt készítő tulajdonában.
- . Interjú Lengyel Mihállyal. 2013. június 21., Kapuvár. Hangfelvétel, a felvételt készítő tulajdonában.
- . Interjú Nádásán Mihájjal. 2001. július 11., Kolozsvár. Hangfelvétel, a felvételt készítő tulajdonában.
- . Interjú Pop Vasiléval. 2012. október 13., Kötelend. Hangfelvétel, a felvételt készítő tulajdonában.
- . „Scientific Legacy of György Martin.” *Foundations of Hungarian Ethnochoreology: Selected Papers of György Martin*, szerkesztette Fügedi János et al., Research Centre for the Humanities Institute for Musicology / Hungarian Heritage House, 2020, pp. 86–97. *Hungarian Ethnochoreology*.
- . „Szöveggyűjtemény az erdélyi eszközös táncok vizsgálatához.” 2010. BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archivum, Akt.1710. Kézirat.
- . *Változások egy mezősi falu XX. századi tánc kultúrájában*. 2011. ELTE BTK Történelemtudományi Doktori Iskola, PhD-disszertáció. *MTA Könyvtár és Információs Központ*, realphd.mtak.hu/554/7/varga_disszertacio_fotoknelkul.pdf.
- . „Zenészfogadás az erdélyi Mezőségen.” *Zenetudományi Dolgozatok 2013–2014*, szerkesztette Kiss Gábor, BTK Zenetudományi Intézet, 2016, pp. 251–287. *REAL*, real.mtak.hu/89613/1/PDFsam_Dolgozatok-2013-2014_web.pdf.
- Varga Sándor Frigyes. „A tánc néprajzi vizsgálata.” *Bevezetés a táncirodalomba*, szerkesztette Varga Sándor Frigyes, Stephaneum Nyomda, 1939, pp. 27–39.

PÁL-KOVÁCS DÓRA

A magyarózdai csárdás határátlépő mozdulatai és az öltözet

BEVEZETÉS

A 19–20. század fordulóján az európai paraszti társadalmak egészére jellemző volt a nemek szerinti munkamegosztás és a magatartásformákkal kapcsolatos társadalmi elvárás. A megkülönböztetésből következően feltételeztem, hogy a szociokulturális jelenségként értelmezett táncban is megnyilvánulhatnak a nemeként eltérő viselkedési minták. E feltételezés alapján a hagyományos táncokban a nő és a férfi viszonyaiban megjelenő magatartásformák vizsgálatára kezdeményeztem kutatást Magyarózdon, egy Maros–Küküllő menti településen: a 20. század második felére jellemző társadalmi nemi szerepeket elemeztem a falu páros táncában, a magyarózdai csárdásban.¹ Jelen tanulmány a 2012-ben megkezdett kutatás egyik részműve, a páros tánc úgynevezett többletérítései elemzésére vállalkozik (a fogalmat az alábbiakban értelmezem), valamint bemutatja, hogy a többletérítések észlelését az öltözet milyen módon befolyásolja. A tanulmány további célja, hogy a tánc egyes mozdulatainak társadalmilag legitim és illegitim aspektusait a viselet tükrében is bemutassa. Témaválasztásomat a magyar néptánc kutatás határozott férficentrikussága,² valamint a páros táncok és a nemi szerepek csekély mértékű kutatottsága indokolja.³

1 | Karsai Zsigmond és Martin György *Lórincreve táncélete és táncai* című könyvében találkozunk az erdélyi Maros–Küküllő mente páros táncának a legpontosabb körülírásával: a csárdás bár nevéből következően az új stílusú páros táncokhoz tartozik, motivikailag, felépítését tekintve inkább a régi páros táncok kategóriájába sorolható. A tánc elnevezésére egyértelműen hatott az új népzenei stílushullám. A tánc formakincse egyszerűnek mondható, a negyed-es ritmikájú, fenthangsúlyos forgást a forgásváltó dobogtatások tagolják, formai egységei nem illeszkednek teljes mértékben a kísérő-dallam szerkezetéhez. A pár fogásmódját tánc közben a viszonylag állandó, zárt váll–derék fogás jellemzi, amelyet csupán a forgásirányváltások során nyitnak ki (268–270).

2 | Martin György is felismeri, hogy a viszonylag kevés magyar tánc történeti forrásanyagban jóval gyakoribbak a férfítáncokra vonatkozó adatok. Mindezt arra vezeti vissza, hogy a külföldről érkezett megfigyelők számára e táncok tekinthetőek szokatlannak, különösnek (*Mátyás* 132–135).

3 | Példának okáért Ratkó Lujza egyik tanulmányában fejti ki, hogy a nő helye hol és hogyan jelenik meg tánc hagyományunkban. A szerző nézete szerint elsősorban a karikázó képviseli a valódi, igazi női műfajt, amelynek részletezésénél kitér a formai sajátosságokra is. Két külön fejezetben olvashatunk arról, mely táncban tekinthető a nő egyenrangú félnek – ilyen az összekapaszkodás nélkül járt, küzdő karakterű tánc –, valamint hogy melyek azok a táncok, ahol alá-fölé rendeltségről van »

A KUTATÁS KERETE

A fent említett feltételezés vizsgálata érdekében ez idáig a csárdás mellett a hagyományban rendszerint csak férfiak által előadott szegényes női és férfi változatát vetettem össze, valamint a *Társadalmi nemi szerepek Magyarózd táncchagyományában* című disszertációm 6. fejezetében számos összefüggést tártam fel a férfi és női szerepekre vonatkozóan a falu társadalmi és táncéletében (58–97).

A kutatás egyik legizgalmasabb kérdése, hogy a tánc csupán a társadalomban létező nemi szerepeket hordozza-e magában, vagy egyes mozdulatai, elsősorban az érintések értelmezhetőek-e határátlépésként is. Az érintésekkel nyilvános térben feltehetően csak tánc közben történt vagy történhetett határátlépés, a hétköznapokban és a társadalmi élet egyéb tereiben ez elképzelhetetlen volt.

„A magyarózdai csárdás (többlet)érintései” című tanulmányomban foglalkoztam azzal a kérdéssel, hogy a magyarózdai csárdásban felfedezhetőek-e olyan érintések, amelyek határátlépő mozdulatoknak tekinthetőek, s vajon ezek a mozdulatok csak a tánc kereteibe férnek-e bele (vagy esetleg oda sem). A kérdésfeltevés további problémák felé terelte kutatásomat. Jelen tanulmány arra keresi a választ, hogy vajon létezik-e olyan tényező, amely befolyásolja az érintések és tapintások megtörténtét. Máshonnan közelítve a témát az is felvethető, befolyásolják-e a körülmények azt, hogy miként érzékelik maguk a táncosok a külső szemlélő számára sajátos, különös érintéseket.

MÓDSZERTAN

A kutatás terepe

Magyarózd⁴ Romániában, Maros megyében, Marosludastól (Luduș) 20 km-re délre található. A Maros–Küküllő mentén az Ózd-patak völgyében, más néven a Malozsa-völgyben hét falu húzódik meg, amelyek közül a két legnagyobb Csecälaca (Cecălaca) és Magyarózd (Horváth 20).

Marosludastól délre, a kanyargós, rejtett Ózd-patak völgyének utolsó faluja Magyarózd. Innen köves út nem, csak „határi” utak vezetnek tovább a Kis-Küküllő völgye felé a

» szó („Női szerepek”). Pesovár Ernő *A magyar páros táncok* című monográfiájában tánc történeti adalékokat közöl, azonban a férfi és a nő nemi szerepeinek ismertetésére nem tér ki. Kaposi Edit monográfiájában a bodrogi falvak jó női és férfi táncos tulajdonságairól olvashatunk (39).

4 | A település néprajzát Horváth István *Magyarózdai toronyalja* című monográfiájában mutatta be, a férfitáncokról Fügedi János a „Táncszerkezet és motívumhasználat” valamint „A mozdulatpár mint motívikus mikrostruktúra Jakab József pontozóiban” című tanulmányában írt, népzenejét pedig Pávai István *Magyarózd népzeneje Horváth István gyűjtései tükrében* című kötetében ismerteti.

vízválasztó meredek dombokon át. A szinte minden oldalról dombvonulatok és erdők védte falu, följe magasodó templomával és a pusztulófélben is a völgyet uraló kastélyával a Hegyemegett, a Maros–Küküllő köze altájegységének egyik legszebb települése. (Fügedi, „Tánciskola” 12)

A főleg magyarlakta falu társadalmában a második világegést követően a gazdasági és társadalmi változások a férfiakat jobban megterheltek, ők korábban elhaláloztak, így a településen jóval több özvegyasszony él, mint özvegyember. A falu lakossága az első világháború óta folyamatosan csökken, a lélekszám 2015-re 300 fő alá süllyedt. Az etnikai és felekezeti megosztottság tekintetében nem történt számottevő változás, népszámlálási adatokból egyértelműen kiderül, hogy a 19. századtól napjainkig magyar többségű, református településről van szó.⁵

Források és gyűjtési módszerek

Kutatásom első három évében (2012–2014) többszöri rövidebb terepmunka során ismertem meg a magyarózdai táncagyomány széles spektrumát. A feltárást 2015-ben négyhónapos terepmunkával egészítettem ki. Ha csak egy rövid időre is, de a falu „lakójává” váltam, így rám is vonatkoztak a faluban létező normák, szabályok, amelyeknek betartását tőlem is elvárta a település közössége. Mindez segítségemre volt abban, hogy a faluban a 21. század elején létező társadalmi nemi szerepeket megismerjem.⁶

A kutatás forrását az archívumi anyagok⁷ mellett a helyszínen készített szöveges gyűjtéseim, táncfilmzéseim (farsangi bál szervezése) és táncelemzések adták. Kutatásom során adatközlőim azok a hatvan év feletti nők és férfiak voltak, akik aktívan vettek részt a 20. század második felében a falu táncéletében. Az idősebb korosztályon túl középkorúakkal, valamint fiatal felnőttekkel is készítettem interjúkat.

A kutatás összetettsége miatt a magyarózdai lakosok mellett olyan női és férfi revival⁸ táncosokkal is kezdeményeztem beszélgetést, akik gyűjtéseik során több

5 | A település lakossági összetételét, demográfiai szerkezetét, etnikai, felekezeti változását, a foglalkozásbéli megoszlást és az iskolai végzettség összefüggéseit faluszerkezeti kérdőív segítségével tártam fel (Kovács 11–19).

6 | Egyetértek Bakó Boglárkával abban, hogy egy ilyen terepmunka alkalmával megismerhetővé válik a belső kép is, amelyből a közösség konfliktusmegoldási stratégiái, női-férfi szerepei, gyereknevelési gyakorlata, bürokratikus háttere máshogyan elemezhető, mint „külső adatokból” (389).

7 | A felhasznált kéziratok és táncírások a BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívumának gyűjtésében találhatók: Akt.1388; Tit.1244, 1245, 1248, 1979, 1310, 1323, 1334, 1395, 1397, 1398, 1399, 1400.

8 | Marót Károly a revivalt olyan kulturális jelenségnek tartja, amely egy korábbi funkcióvesztést követően újjáéled, újraértelmeződik, valamint az új szociokulturális környezetben további funkciói jelennek meg. Marót megfogalmazása nyomán a revival táncosok alatt azokat a táncosokat értem, akik már nem hagyományos úton sajátították el a táncot, hanem tánccsoportokban, táncitanároktól tanulták meg a táncdialektusok különböző táncait, továbbá akik a revival mozgalmon belül szocializálódtak, amikor is a tánc kikerült a paraszti társadalomból, és megjelent az urbánus térben (5–9).

alkalommal táncoltak helyi adatközlőkkel, és az általuk átélt személyes tapasztalatok segítségemre szolgálhattak a téma teljesebb megértésében.

ÉRTELMEZÉSI KERET

A társadalmi nem elméletei

Vizsgálatom középpontjában elsősorban a tánc mint kulturális és társadalmi jelenség áll, így kutatásomban a tánc által (feltételezhetően) kifejezett mondanivaló értelmezése, valamint ezzel összefüggésben a társadalmi nemi szerepek elemzése kerül előtérbe. E szemléletmód alapján kutatásomban túlnyomórészt a táncantropológia megközelítéseit, módszereit tartom alkalmazhatónak és alkalmazandónak.⁹

Az értelmezési keretet vagy – pontosabban fogalmazva – szemléletet a tulajdonképpeni téma, a (valamilyest) speciálisnak, illetve a néptánc eddigi hazai vizsgálataihoz képest újnak mondható érdeklődési terület indokolja. Kutatásom elsősorban a nők és férfiak táncbeli viszonyaira, viselkedésére, a közöttük lévő kapcsolatra mint a táncban megjelenő társadalmi nemi szerepekre, s mindezek értelmezési lehetőségeire összpontosít, így kutatásomban a posztmodern társadalomtudományokban mára népszerű és elfogadott témává vált *gender studies*, a társadalmi nem elméleteit tartom szem előtt.

A nemi szerepek vizsgálata az 1970-es évek elejétől terjedt el, a gender szóhasználat a biológiai nemből, valamint a viselkedésből és kompetenciából következő férfias és nőies jelzők leegyszerűsített gyűjtőneveként jelent meg (Pilcher és Whelehan 56). A tudományos diskurzusban nézetem szerint Natalie Zemon Davis amerikai történész 1975-ben fogalmazta meg a legtalálóbban a genderkutatások irányát:

9 | Kavecsánszki Máté doktori disszertációjában foglalkozik a Kelet-Közép-Európára jellemző néptáncstudományi megközelítéssel, a táncfolklorisztikával és a táncfolklorisztikát a 21. század elején *kibővítő* táncantropológia megkülönböztetésével (15–22). Kavecsánszki szerint „[a] táncfolklorisztika alapvetően a morfológiai, strukturális, funkcionális és történeti kérdések iránt érdeklődik”, míg az antropológia „az emberi test mozdulatainak és mozgásának szemantikai jellegű vizsgálatából kiindulva sokkal komplexebben közelít a kérdéshez” (150). Mindezt kiegészítendő Varga Sándor jegyzi meg, hogy bár a táncfolklorisztikában valóban megjelenik a tánc társadalmi környezetének megértésére irányuló törekvés, azonban főleg deskriptív módon („Gondolatok” 86.) A táncantropológia megjelenése eredményezett olyan újszerű elméleteket és nézőpontokat, amelyekkel korábban egyáltalán nem vagy csak érintőlegesen foglalkoztak a kutatók. A 2000-es évek eleje óta a Szegedi Tudományegyetem Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, valamint az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatásai között is egyre több táncantropológiai, társadalomtörténeti szemléletű kutatással találkozunk (Szőnyi, „A moldvai csángó magyar táncok”, „The Social Embeddedness”; Varga, „A nemesi kultúra”; Székely).

A mi célunk az, hogy megértsük a nemeknek, a történeti múlt nemi csoportjainak jelentőségét. Célunk továbbá, hogy felfedezzük a nemi szerepek és nemi szimbólumok változatosságát a különböző társadalmakban és időszakokban, meghatározzuk a jelentésüket, és megtudjuk, hogyan működtek, hogy fenntartsák a társadalmi rendet, illetve elősegítsék annak változásait. Az a célunk, hogy megmagyarázzuk, miért voltak a nemi szerepek hol szigorúan meghatározottak, hol szabadabbak, hol észrevehetően aszimmetrikusak, hol pedig egyenletesebbek. (Bokor 18)

Az 1980-as évek után a nemzetközi táncantropológiai írások között már egyre gyakrabban jelentek meg tanulmányok a tánc és a társadalmi nem kapcsolatáról.¹⁰ Magyarországon az ez irányú kutatások a 20. század végén indultak el, a korábbi, főleg leíró jellegű munkákban csupán érintőlegesen jelentek meg információk a társadalmi nemi szerepekről.¹¹ A társadalmilag meghatározott nemi szerepek értelmezésével, s különösképp azok táncbéli megnyilvánulásának mélyebb vizsgálatával tehát – a 20. század végi eszmélés ellenére – még adós a tánc kutatás.

Kutatásomban Neményi Mária nyomán a társadalmi nemekre a biológiai nem kulturális interpretációjaként tekintek (13), amely az egyes személyek számára elvárasi mintákat állít fel, a mindennapi élet társas folyamatait szabályozza, és beépül a társadalom alapvető intézményeibe, a gazdaságba, a családba, a politikába. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a társadalom részének tekintett táncban is tetten érhetők az elvárasi minták, amelyek azonban nem állandók, nem örök érvényűek, hanem kultúránként és koronként folyamatosan változnak, mint ahogy arra a fenti idézetben Davis is utalt.

A test rövid értelmezése

Társadalmi nemi szerepekről, valamint páros táncról és érintésekről lévén szó, nem kerülhetjük meg a test fogalmának rövid tisztázását sem. A test értelmezésére a különböző diszciplínák eltérő meghatározásokat adtak¹² – a jelen tanulmányban nem célja mindezek feltárása és részletes bemutatása. Írásomban csupán néhány kulturális antropológiai és etnológiai megközelítést ismertetek, amelyek munkám szempontjából fontosak és iránymutatóak.

Sherry B. Ortner három kategóriába sorolva értelmezi a testet: mint természet, mint társadalmi konstrukció és mint megtestesülés (195–215). A jelen tanulmány

10 | Az egyik legátfogóbb könyv Jane K. Cowan nevéhez fűződik, aki a 20. század végén részletes leírást adott egy görög falu társadalmi nemi szerepeinek megnyilvánulásairól a falu közösségében és táncagyományában.

11 | A jelen tanulmány kereteit szétfeszítené az előzmények teljes körű ismertetése, disszertációm 3.4 fejezetében részletesen tárgyaltam mindezeket. Megjegyzem, hogy az előzményként sorolt munkáknak természetesen nem is volt célja a társadalmi nemi szerepek mélyebb vizsgálata.

12 | Németh András „Az emberi test mint a kommunikáció médiuma” című tanulmányában részletesen foglalkozik az emberi test különböző filozófiai, valamint a történeti és a kulturális antropológiai értelmezéseivel.

a társadalmilag megkonstruált testet tekinti értelmezési keretnek, mert annak észlelésénél a társadalom tagjai a saját társadalmi és kulturális gyakorlatukat követik, azaz az adott biológiai testhez az általuk elvárt viselkedési mintát,¹³ szocializációs szerepet társítják, amelyet a fiúk és lányok gyerekkorukban¹⁴ sajátítanak el (Pilcher és Whelehan 8).

Ortner nézőpontjára Bourdieu megállapítása reflektál, miszerint a „személyiség” valamennyi megnyilvánulása közül a test válik az egyik leginkább *észlelhető formává*. Bourdieu a testet nyelvként értelmezi, „amelyet nem annyira mi beszélünk, mint inkább rólunk mond valamit, a természet nyelveként viselkedik” (151–152). A saját testünkről alkotott képet is – mi a szép, mi a divatos, mi az elfogadott női és férfi öltözet stb. – társadalmi konstrukciók határozzák meg. Az egyes kultúrák, társadalmak, csoportok (például a parasztság) tehát saját maguk determinálják a testről kialakított képüket,¹⁵ annak határait is ők jelölik ki, és az ebbe történő beavatkozásokat is (például egy új hajviselettel, a *megszokottól* eltérő öltözettel stb.) saját maguk legitimálják vagy vetik el (160).

Európai etnológiai kutatások is foglalkoznak a polgári és a paraszti világ testértelmezéseivel. Jonas Frykman és Orvar Löfgren svédországi példákat elemezve részletesen kitér arra, hogy

a parasztságtól eltérően a polgárságra az „elrejtett” test, a prűdéria volt jellemző, a test, a testi dolgok gyakorlatilag tabunak számítottak. A parasztyerekek – ha elég érettek, szemfülesek voltak – megtanulták (például az állatok reprodukciójából), hogyan születik a gyerek, hogyan kell egy csecsemőt gondozni, táplálni. Az anya állandóan jelen volt a parasztcsaládban, a gyerekek elkerülhetetlenül látták őt alsóruhában is. Ezzel szemben a polgári miliőben nem voltak állatok, a gyerekek anyjukat, dadájukat egész életükben csak nyakig begombolkozva lát(hat)ták, a szülést, csecsemőgondozást az anya és a csecsemő magányuként értelmezték. (86)¹⁶

13 | A kisgyermek biológiai nemisége nemcsak az öltözetére, hanem játékaira is hatással van. Gazda Klára esztelenki monográfiájában utal arra, hogy a felnőttek életét, munkáját utánzó fantáziajátékok esetében is a lányok főleg az édesanyjuk életét (sütés, főzés stb.), míg a fiúk az édesapjuk szokásait (pásztorkodás stb.) utánózták (57–58). Gazda szerint mindez a hagyományos játékszerekben is megjelenik, a fiúk szekerekkel, miniatűr állatokkal játszottak, a lányok a konyhai eszközök kicsinyített másaival.

14 | Deáky Zita gyermekkoráról írt monográfiájában tér ki arra, hogy annak ellenére, hogy könyve középpontjában a gyerekek állnak, írása mégis inkább a felnőttekről, a gyerekeket körülvevő társadalomról, környezetről szól. Deáky úgy véli, a gyereket környezete *leképeződésének* is tekinthetjük, aki magán viseli az adott történeti kor és idő elvárásait, a helyes és helytelen nevelésről alkotott képeit (10).

15 | Marcel Mauss állította fel elsőként azt a merész tézist, miszerint „természetes” mozgás és viselkedés nem létezik, mindezek társadalmilag konstruáltak, következőképpen a test észlelését is használatát is társadalmi konstrukciók határozzák meg (425–429).

16 | Itt és a továbbiakban az idegen nyelvű forrásokból idézett szövegrészeket a jelen tanulmány szerzője fordította.

A svéd szerzőpáros megállapításait az erdélyi paraszti kultúrára is érvényesnek tekinthetjük, ez alapján a nemiség, a szexualitás itt is az élet természetes részévé válhatott, azonban az intimitás nyilvános kifejezése már egészen más megítélés alá esik. A fentiek értelmében kutatásomban a testre nemcsak természeti tárgyként tekintek, hanem mint társadalmilag és történetileg meghatározott fogalomra.

A határátlépés és a többletérintés fogalma

A páros tánc mozdulatait, érintéseit, azok megítélését, és ebből következően határait egyaránt a társadalmilag konstruált elvárásai minták határozzák meg. A „határ” megfogalmazás természetesen nem a fizikai korlátra vonatkozik, hanem metaforikus utalás a társadalmi kapcsolatokra, a közösséghez tartozásra vagy a közösségből való kizárást szabályozó jelenségekre. Jelenti a társadalmi kapcsolatokon belüli határokat is, amelyeknek a társadalmi konvenciók általi szabályozása annál szigorúbb, minél inkább közeledünk az egyén társadalmilag intimnek tekintett testi területei felé (Donnan és Wilson 120). Táncra alkalmazva a társadalmi határ kifejezés magába foglalja a közösségileg megengedett mozdulatokat és érintéseket, valamint a határátlépés lehetőségét is, hiszen az egyes táncok olyan belső normákkal és szabályozó tényezőkkel rendelkeznek, amelyeket az egyének ismernek, elfogadnak, tánc közben használnak, és amelyek biztosít(hat)ják számukra a közösséghez tartozás megélését.

Michel Foucault a következőképpen ír a határok átlépéséről:

A határátlépés abban a szűk zónában végrehajtott tett, amely a határt jelenti, amikor látszik az átlépés pillanata, de talán a teljes pályája, sőt az eredete is. Valószínű, hogy a határátlépés teljes tere abban a vonalban helyezkedik el, amelyet átlép. Úgy tűnik, a határ és a határátlépés játékát egyszerű konokság vagy elszántság szabályozza: nagyon rövid ideig tartó hullám részeként folyton átlépni és keresztezni a vonalat, amelynek során az átlépést kényszerűen a visszalépés követi, és így újra és újra megtörténik az átléphetetlen átlépése. (32–33)

Úgy vélem, a határ magában foglal(hat)ja a teljes *mozdulatvilágot*, és a rövid ideig tartó határszegéssel az egyén az ismert és használt zóna egészét elhagyja, és ezzel belép egy másik területre. Azaz a határátlépés pillanatában az egyén egy sajátos köztességben tartózkodik, magán a nagyon is konkrét vagy éppenséggel elvont határon, s egy pillanatra rálátással bír mind a határon inneni, mind az azon túli területre. Értelmezésem szerint a határátlépés soha nem lehet tartós: a határátlépést követően szinte rögtön visszalépünk az ismert, *legitim* zónába, ahonnan újra és újra megtörténhet a határátlépés.

Mindez esetünkben némi (történeti) magyarázatra szorul. A források szerint az európai páros táncok változása során a különtáncolásból fokozatosan alakult ki az egyre szorosabb fogásmód, majd a 15–16. századra tehetjük a zárt összefo-

gódzású páros táncok megjelenését (Martin, *A magyar nép* 175). Az Alpok–Kárpátok régióban összefogódzással járt páros néptáncok velejárója, hogy a táncosok a tánc során egymás hátát a csípő vonaláig, valamint a kar egészét érinthetik vagy foghatják meg, illetve forgáskor szükségszerűen a fogással tartják is egymást. A magyarózdai páros táncokról készített táncfilmeket¹⁷ alaposan szemügyre véve észrevehető, hogy a fent említett érintéseken és fogásokon túl a férfiak a tánc egyes szituációiban tenyérrel, ujjal, ujjvégekkel hozzáérnek a nők melléhez¹⁸ és fenekéhez. Értelmezésem szerint ez utóbbi érintések tartoznak a határátlépő érintések, többletérintések közé.

TÖBBLETÉRINTÉSEK A MAGYARÓZDI CSÁRDÁSBAN

Többletérintések nyilvános térben

A testi kontaktusnak számtalan kulturálisan és társadalmilag meghatározott írott és íratlan szabálya létezik, amelyeket az adott társadalmat alkotó egyének ismernek, elfogadnak és használnak. A kutatás során számos, e témához kapcsolódó jelenség megfigyelésére, átélésére nyílt lehetőségem, amelyek közül a jelen tanulmányban csupán néhány, a magyarózdai csárdásban megjelenő szemléltető példát emelek ki. Reményeim szerint láthatóvá válik, hogy az általam határátlépőnek tekintett érintések észlelésére a szocializáció mellett milyen mértékben hat az egyén személyisége.

A 4/4-es metrumú, élénk tempójú, új stílusú dallamokkal kísért magyarózdai csárdás több attacca táncrészből épül fel. A tánckezdő rövid, dobogó szakaszt követően a pár jobbra-balra forog, az egyik irányba végzett forgást rövid dobogó-figurázó rész szakítja meg, amely után a táncosok ellenkező irányba forognak. A többszöri forgásirányváltások között esetenként hosszabb, csalogatásnak tekinthető, a fogást elengedő különtáncolás is megjelenhet.¹⁹ Az intenzív, oda-vissza forgó, köztük irányváltó-figurázó részeket pihenőrész szakítja meg, amikor a táncosok a zárt fogást

17 | A kutatáshoz a BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum Filmtárának Ft.519, Ft.664, Ft.694, Ft.868, Ft.1013, Ft.1069, Ft.1088, Ft.1105, Ft.1244 és Ft.1366 jelzetű filmjeit használtam fel.

18 | Azon túl, hogy a női mell mellett biológiailag is erogén zónának tekinthetjük, urbánus világunkban – feltehetően a szépségiparnak és a pornográfiának is köszönhetően – szexuális tartalmat kapcsolunk hozzá. Ennek következtében a női mell olyan fokú tabusításon ment keresztül, amelynek során mint elsődleges nemi jelleget automatikusan az intimitáshoz, a szexualitáshoz társítjuk. Feltételezhető, hogy a paraszti világra kevésbé hatott a pornográfia, így ott főleg az újszülött csecsemő táplálására, szoptatására szolgáló női testrészeiről beszélhetünk, ám a globalizáció elterjedésével nyilvánvalóan már ebben a közegben is egyre kevésbé tekinthető egyszerűen e funkciót betöltő testrésznek. Mindenesetre a 20. század közepén a paraszti társadalomban a női mell szexuális értelmezése kevésbé tűnik explicitnek.

19 | A csalogatás a páros táncok egyik jellemzője, amely a tánc udvarló-szerelmi karakterét adja. Gyakori formái a szemben táncolás, egymás kerülgetése, a távolodás és a közeledés (Pesovár; „Csalogatás”).

megtartva csak helyben lépegetnek. A többletérintések filmekben megfigyelhető gyakori esete, hogy a forgásirányváltáshoz kapcsolódó rövid dobogó-figurázó szakaszban a férfi szinte természetesnek ható mozdulattal, mintegy az egyébként is zárt fogás fenntartásaként, megfogja női táncos párja mellét.

A többletérintések témájában számos interjút készítettem, amelyek során rákérdeztem e mozdulatra. Az egyik válasz így hangzott:

- Ez van úgy, hogy nem mindegyik oldalra, mert van, amikor csak a kezét fogja meg, de van, amikor kifordul és akkor ide így teszi a kezét [női adatközlőm benyúlt a hónom alá, és a tenyere alsó felületével oldalt megérintette a mellem].
- És ez nem volt tolakodó?
- Nem. Tánc volt. (Interjú G. E.-vel)

Észrevehető, hogy az idős helyi asszonynak nem esett nehezebb erről az általam intimnek vélt dologról beszélni, számára a tánchoz hozzátartozik ez a fajta érintés is, egyáltalán nem sorolható a tabuk közé. Adatközlőm a faluban született, ott is nőtt fel, a férje is magyarózdai lakos. Beszélgetésünk során azt a benyomást keltette bennem, mintha mi sem lenne természetesebb ennél, nem is értette teljesen, miért kérdezem ezt, miért lehet ez fontos számomra.

Egy másik magyarózdai idős házaspárral folytatott beszélgetés során az első pillanattól kezdve mind a férj, mind az feleség elutasító volt a többletérintésekkel kapcsolatban, tagadták a jelenség létezését. A beszélgetés végeztével, az elbúcsúzásnál²⁰ azonban az idős férfi két kezével benyúlt a hónom alá úgy, hogy tenyerével hozzáért a mellem külső oldalához. A felém irányuló határátlépő gesztus egyrészt váratlan és rövid ideig tartó volt, másrészt, mivel ezt megelőzően nem tapasztaltam hasonlót, nem tudtam, hogyan kellene reagálni ilyen esetben. Az elbúcsúzás-hoz kapcsolódó hasonló érintésekről revival női adatközlőim is beszámoltak, akik csak több ilyen eset után tudtak érdemben reagálni a számukra váratlan, alkalmanként kellemetlen érintésre: megelőzendő ezeket az érintéseket, az elköszönés pillanatában megfogták a férfi kezét. Ugyanakkor jegyezzük meg, hogy az elbúcsúzási érintés nem táncos szituációhoz kapcsolódik, azonban jó illusztrációként szolgál témám társadalmi, értelmezési összetettségéhez.

A fenti példák jól szemléltetik, hogy a határátlépő érintések megítélése az egy időben, egy helyi közösségben szocializálódott lakosok között sem egységes, a reakciók között az egyetértéstől a teljes tagadásig és az elzárkózásig húzódnó skálán végletekkel találkozhatunk.

20 | A terepkutatás során kétféle búcsúzási mód vált használhatóvá: amennyiben biztosan tudtam, hogy a találkozást követő egy-két héten belül ismét találkozunk, akkor az integetés és a szóbeli elköszönés elegendő búcsúnak tekinthető. Mivel adatközlőimmal általában viszonylag szoros kapcsolatot igyekszem ápolni, így amikor tudtam, hogy huzamosabb ideig nem találkozunk újra, az előbbi búcsúzási mód a familiárisabbnak mondható két puszival egészült ki. A második említett példa során az utóbbi módon búcsúztam el, ezért kerülhetett sor a többletérintésre.

A páros tánc többletérítései és az öltözet

A magyarózdai táncfilmek talán egyik legismertebb felvételén Jakab József feleségével, Jakab Irmával táncol házuk meszelése közben az 1990-es években (Magyarózdai páros).²¹ A videófelvételen észrevehető, hogy a férfi táncos a páros forgás irányváltásakor megérinti a nő mellét. A felvételen az is jól látható, hogy 1:21-nél a nő odanyúl a férfi kezéhez jelezvén, hogy ez számára már kellemetlen. A kellemetlen érzés jelzésének lehetőségét egyik adatközlőm így fogalmazta meg: „vót olyan is, hogy mikor egyik feliről a másik felire, és lépett hátrafelé a leány, és a férfi ide tette a kezét [a melléhez hozzáérve a melle fölé helyezte a kezét], mintha taszította²² volna” (Interjú H. I.-vel). Az érintést adatközlőm saját magán mutatta meg.

„A magyarózdai csárdás (többlet)érítései” című tanulmányomban a magyar néptáncchagyomány egészét figyelembe véve igyekeztem példákat keresni a többletérítésekre vonatkozóan, mert úgy véltem, ezen érintések nem tekinthetők egyedi, speciális magyarózdai jelenségnek. A jelen tanulmánynak nem célja a korábbi források újbóli számbavétele, csupán egy több szempontból is releváns, Fügedi János által 1990-ben készített videófelvétel néhány képkockáját közlöm (1. ábra). A képen Jakab József, a település kiemelkedő táncosa egy Magyarországról érkezett revival táncossal látható. A felvétel kapcsán merült fel bennem a kérdés, vajon valódi érintésről van-e szó, vagy a férfi táncos a bal kezét csak a nő melle elé emelte anélkül, hogy hozzáérne. A felvételen és a képeken is jól látható, hogy a férfi a páros forgást befejezve az irányváltást egy ugrómotívummal végzi, amelyet jóval nehezebben tudna végrehajtani, ha a bal keze csupán a levegőben lenne. A látott felvétel kapcsán felvettem a kapcsolatot a felvételen szereplő nővel, akinek visszaemlékezései igazolták korábbi hipotézisemet, miszerint a férfi valóban tenyérrel ért hozzá a melléhez, de „nem durván, hanem ravaszán” (Interjú T. Á.-val).

Azáltal, hogy kutatásomban ezen érintést határátlépő érintésnek tekintem, meg kell vizsgálni, hogy létezik-e olyan külső tényező, amely az érintések és tapintások megtörténtét befolyásolja, más szóval mely jelenségek határozzák meg azt, miként érzékeli mindezeket a női táncos. A külső tényezőknél kívül számos belső, mentális tényező is befolyásolhatja ezek érzékelését, ezek részletes kifejtése azonban meghaladja a jelen tanulmány kereteit.

Köncei Csilla etnográfus elmondása szerint a városból érkezett női kutatók az 1980-as években unikálisnak számítottak a falvakban, és a helyi férfiak számára feltehetően „alulöltözöttek” voltak, hiszen a városi nyári viselet, a rövidnadrág, a kis topok nem voltak abban az időben megszokottak (szóbeli közlés, 2018,

21 | Meglátásom szerint a „taszít” kifejezés alatt az érintés erejére gondolt, amely kizárja az intimitást, hiszen az erős *lökésnek* aligha van intim jellege.

22 | Természetesen az sem volt megszokott, hogy egy korosztály nem a saját korosztályával táncol, hiszen terepkutatások alkalmával általános jelenség volt, hogy a kutatók az idős generációt táncoltatták tánctanulás céljából.



1. ábra | Pillanatképek egy tánctanításból | A felvételt készítette Fügedi János, 1990, Magyarózd, BTK Zenetudományi Intézet, Néptánc Archivum, Digitális filmtár, Vt_63_VHS_Magyarozd_1990.avi, 0:50:42

Kolozsvár). Mindehhez az is hozzáadódik, hogy a kutatónők a falun megszokott női viselkedési normáktól eltérően viselkedtek: beszélgetést kezdeményeztek, kérdéseket tettek fel a helyi lakosoknak, határozott fellépésükkel különböztek és különböztek is a településen ismert és elfogadott női szerepektől.²³

A fenti gondolat mentén vessünk egy pillantást a magyarózdi felvételeken látható viseletekre, valamint a 20. század végén készített felvételekre. A 2. ábrán bemutatott, gyűjtés alkalmával készített fotón jól látható, hogy a nők ez alkalomra a Küküllő mente – még a 20. században is megtartott – hagyományos viseletébe öltöztek, elől zárt fehér inget, sötét színű, rövid mellényt, *lajbit*, és ráncolt szoknyát viselnek fehér köténnyel (Kós et al. 296–302). Ezzel szemben az 1. képen szereplő nő sötét színű szoknyában és fehér, lenge, bő ingben táncol, ami alátámasztja Könczei fenti gondolatait.

Általánosságban elmondható, hogy a paraszti viseletek a mellet leszorították,²⁴ ezzel szemben a csípőt és a feneket hangsúlyozták (Verebélyi 80). A fenti néhány

23 | Természetesen az sem volt megszokott, hogy egy korosztály nem a saját korosztályával táncol, hiszen terepkutatások alkalmával általános jelenség volt, hogy a kutatók az idős generációt táncoltatták tánctanulás céljából.

24 | Csupán kitekintésképpen vessünk egy pillantást a kalotaszegi ünnepi viseletre, amelyet több női (revival) adatközlő is olyan kontextusban említett, hogy a férfiakat már maga a sérülékeny ruha ►►



2. ábra | Női táncosok a magyarórdi kastély előtt 1968-ban | A fotót készítette Martin György, 1969, Magyarórd, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archivum, Tf.23988

példából is jól látható, hogy maga az öltözet nem befolyásolja a határátlépő érintés megtörténtét, viszont a női érzékelést nagymértékben meghatározza a nő által viselt ruha. Az öltözet egyfajta *védelemként*, *határként* is felfogható, a test és nemi jellege elrejtésére is szolgál. Vagyis a vastag és feszes ruhaneműk, illetve egy vékony blúz alatt a nő másként éli meg a tánc közbeni érintéseket.

Az 1990-es években Magyarországon szocializálódott nő számára határátlépő mozdulatokként megnevezett érintésekre természetesen nem tekinthetünk úgy, mintha azok észlelését egyedül a viselet befolyásolná. Meglátásom szerint az, hogy mennyire tekintjük ezeket az érintéseket tolakodónak vagy zavarba ejtőnek, a szocializációtól, a személyiségtől és a helyi kulturális normáktól egyaránt függ.

KÖVETKEZTETÉSEK

A tanulmány célul tűzte ki annak felvetését, hogy egy erdélyi magyar falu 20. századi páros táncának egyes gesztusaiban és érintéseiben miként lehet felfejteni a nő és a férfi társadalmi nemi szerepeit; a tánc mely érintései tekinthetőek határátlépő mozdulatoknak, és mely tényezők befolyásolják mindezek érzékelését. A társadalmi nemi szerepek táncbéli artikulációival foglalkozó szakirodalmakra támaszkodva a magyarózdai példából azt a néhányat emeltem ki, amelyekben e jelenségek szemléletesen, de a jelen tanulmány kereteit nem szétfeszítve jelennek meg.

A társadalom és a kultúra részeként értelmezett tánc kereteit és határait a közösségben élő emberek észrevétlenül sajátították el a tanulás és a belenevelődés folyamatában. A táncantropológia szempontjából itt válik fontossá a társadalmi nemi szerepekkel foglalkozó elméletek alkalmazása, hiszen az elméletek a jelenségeket nem örök érvényű, állandó tényezőkként vizsgálják, hanem a társadalmi elvárásai minták függvényében az adott közösségben, társadalomban, az adott időszakban igyekeznek megérteni és értelmezni. Az adott társadalmi minták pedig koronként és helyenként eltérő jellemzőket mutatnak.

A fentebb leírtak alapján arra a következésre juthatunk tehát, hogy a tánc a férfi és a nő testi érintkezésére több lehetőséget biztosít, mint a hétköznapiok situációi, továbbá olyan érintéseket is legitimálhat, amelyek a mindennapok nyil-

- » „meggátolja” a különböző érintésekben, mert ha hozzáérnek, az némi túlzással „leomlik róluk”, azaz a flitteres-gyöngyös díszítésekkel gazdagon ellátott ruházat egysége könnyen megbomlik. A táncban – szerintük – a viseletből eredően a nők szinte érzéketlenné válnak az érintésekre, mert annyira fel vannak öltözve, öltöztetve, hogy a ruha vastagsága miatt a test szinte teljesen rejtve marad. Természetesen meg kell jegyezni, hogy a hagyományos paraszti kultúrában a táncalkalmakon a nők nem az ünnepi viseletben táncoltak. Ratkó Lujza a nyírségi falvakról tett megállapításai szerint a bálba járó fiatalok táncviseletét a gyakori mosás miatt könnyen mosható, olcsó anyagokból varrták (*Nem úgy van most 277–278*). Fülöp Hajnalka is megállapította, hogy a nők általában az ünnepi ruha könnyebb változatában jártak a táncalkalmakra. Emellett megerősíti Ratkó megállapítását: a táncba járó ruhának könnyen tisztíthatónak kellett lennie, mert nagyobb igénybevételnek volt kitéve, mint a templomi viselet (21–22).

vános tereiben nem megengedettek. Mint ahogy a határátlépés jelenségét, úgy a test észlelését is társadalmi konstrukciók determinálják. A határátlépő mellérintések a 20. századi tánckultúra olyan jelenségei, amelyek ha nem is állandó jelleggel, de elő-előfordultak a páros tánc során.

A fenti példákából világosan kiderült, hogy az öltözetet nem lehet figyelmen kívül hagyni a tánc és az intimitás felfejtése során, különösen azért nem, mert az érintések női észlelése nagyban függ attól, hogy a nő éppen milyen öltözetben van. A hagyományos paraszti kultúrához tartozó vastagabb, sok esetben szorosabb ruhákban a nők kevésbé érezték és talán kevésbé vélték toladónak, ha tánc közben a partnerük megérintette a mellüket, mint a kortárs vagy közelmúltbéli urbánus kultúra vékonyabb, lengőbb ruháiban. A bemutatott szemléltető példák igazolják, hogy a vizsgált településen sincs olyan általános vélemény vagy nézet, amely szerint az erről való nyílt kommunikáció az illendőség kereteibe ne férne bele.

Egy nagyobb kutatás részeredményeit közlő jelen tanulmány a férfi és a nő táncbéli viselkedésének vizsgálatával nemcsak ahhoz járul hozzá, hogy a faluközösség társadalmát és tradicionális tánckultúráját megismerjük, hanem ahhoz is, hogy a 21. század társadalmi folyamatait, valamint nemi viszonyait is jobban megérthessük.

A határátlépés problémáját vizsgálva azonban felvetődhet a kérdés, hogy e határok átlépése, áthágása mennyire számít normasértésnek az adott közegben. Ha az adott társadalom elfogadja az általam kutatóként határátlépésnek aposztrofált mozdulatot, akkor vajon az valójában határátlépés-e? Ki tekint minderre úgy, mint határátlépésre, és az adott mozdulat milyen határt lép át? Ki állította fel a határokat: a társadalom vagy az egyén? A teljesebb kép megismeréséhez, valamint e kérdések megválaszolásához további kutatásokra van szükség.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

A tanulmány a K 124270 számú projekt részeként a Nemzeti Kutatási és Innovációs Alapból biztosított támogatással, a K_17 kutatási pályázati program támogatásával készült.

FORRÁSOK

- Bakó Boglárka. „A terepmunka értelm(ezés)e, avagy az etikusság határán.” *Kisebbségkutatás*, 13. évf., 3. szám, 2004, pp. 388–395.
- Bokor Zsuzsa. *Testtörténetek: A nemzet és a nemi betegségek medikalizálása a két világháború közötti Kolozsváron*. Nemzeti Kisebbségkutató Intézet, 2013.
- Bourdieu, Pierre. „Hevenyészett megjegyzések a test társadalmi észleléséről.” *A társadalmi egyenlőtlenségek újratermelődése*, írta Pierre Bourdieu, szerkesztette Ferge Zsuzsa és Léderer Pál, fordította Ádám Péter, Ferge Zsuzsa és Léderer Pál, Gondolat Könyvkiadó, 1978.
- Cowan, Jane K. *DANCE and the Body Politic in Northern Greece*. Princeton University Press, 1990.
- Deáky Zita. „Jó kis fiúk és leánykák”: *A kisgyermekkor történeti néprajza Magyarországon*. Századvég Kiadó, 2005.
- Donnan, Hastings és Thomas M. Wilson. „Határok és antropológia Európában.” *Replika*, 47–48. szám, 2002, pp. 117–131.
- Douglas, Mary. „A két test.” *Magyar Lettre International*, 18. szám, 1995. *Scripta*, www.c3.hu/scripta/lettre/lettre18/index18.htm.
- Gazda Klára. *Gyermekvilág Esztelneken*. Kriterion Könyvkiadó, 1980.
- Horváth István. *Magyarózdai toronyaljja: Írói falurajz*. Magyar Helikon, 1980.
- Foucault, Michel. „A Preface to Transgression.” *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, szerkesztette D. Bouchard Cornell, University Press, 1977, pp. 32–33.
- Frykman, Jonas és Orvar Löfgren. *Culture Builders: A Historical Anthropology of Middle Class Life*. Rutgers University Press, 1987.
- Fügedi János. „A mozdulatpár mint motivikus mikrostruktúra Jakab József pontozóiban.” *Hagyomány és korszerűsítés a néptánc kutatásban: Pesovár Ernő emlékezete*, szerkesztette Felföldi László és Müller Anita, MTA Zenetudományi Intézet, 2006, pp. 37–46.
- . „Táncszerkezet és motívumhasználat Jakab József pontozóiban.” *Zenetudományi Dolgozatok 2004–2005*, szerkesztette Sz. Farkas Márta, MTA Zenetudományi Intézet, 2005, pp. 259–318.
- . „Tánciskola Magyarózdon.” *Táncművészet*, 15. évf., 12. szám, 1990, pp. 12–14.
- Fülöp Hajnalka. „A táncosok viselete.” *Régi magyar táncstílus: Az ugrós: Antológia*, szerkesztette Fügedi János és Vavrincez András, L'Harmattan Kiadó / MTA Zenetudományi Intézet, 2013, pp. 21–27.
- Kaposi Edit. *Bodroglózi táncok és táncélete 1946–1948*. Planétás Kiadó, 1999. Jelenlévő múlt.
- Karsai Zsigmond és Martin György. *Lőrincréve táncélete és táncai*. MTA Zenetudományi Intézet, 1989.
- Kavecsánszki Máté. *Tánc és közösség: A társastáncok és a paraszti táncművelés kapcsolatainak elmélete bihari kutatások alapján*. Press Kiadó, 2015. *Studia Folkloristica et Ethnographica* 59.
- Kós Károly, Nagy Jenő és Szentimrei Judit. *Kis-Küküllő vidéki magyar népművészet*. Kriterion Könyvkiadó, 1978.
- Kovács Dóra. „Magyarózd társadalomszerkezeti változása, 1880–2015.” *Korunk*, 28. évf., 1. szám, 2017, pp. 11–19.
- Magyarózdai páros. Előadta Jakab József és Jakab Irma, Magyarózd. *YouTube*, feltöltötte svejcfarkas, 2010. szeptember 26., www.youtube.com/watch?v=4GtBQjqcblU&t=76s.
- Marót Károly. „Survival és revival.” *Ethnographia*, 56. évf., 1–4. szám, 1945, pp. 1–9.
- Martin György. *A magyar nép és nemzetiségeinek táncgyógyománya*. Szerkesztette Felföldi László és Pesovár Ernő, Planétás Kiadó, 1997.
- . *Mátyás István „Mundruc”: Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata*. Szerkesztette Felföldi László és Karácsony Zoltán, MTA Zenetudományi Intézet / Planétás Kiadó, 2004. Jelenlévő múlt.
- Mauss, Marcel. „A test technikái.” *Szociológia és antropológia*, írta Marcel Mauss, fordította Vargyas Gábor, Osiris Kiadó, 2000, pp. 425–443.
- Neményi Mária. *Csoportkép nőkkel*. Új Mandátum Könyvkiadó, 1999.

- Németh András. „Az emberi test mint a kommunikáció médiuma: A testhasználat és a performativitás pedagógiai történeti antropológiai vázlata.” *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatókban: Tudományos konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán 2007. november 9–10.*, szerkesztette Németh András et al., Magyar Táncművészeti Főiskola / Planétás Kiadó, 2009, pp. 106–115. Táncművészet és tudomány 1.
- Ortner, Sherry B. „Nő és férfi, avagy természet és kultúra?” *Antropológia irányzatok a második világháború után*, szerkesztette Biczó Gábor, Csokonai Kiadó, 2003, pp. 195–212.
- Pál-Kovács Dóra. „A magyarózdi csárdás (többlet)érintései.” *Ethnographia*, 131. évf., 2. szám, 2020, pp. 360–370.
- . Interjú G. E.-vel. 2018. Hangfelvétel, a szerző tulajdonában.
- . Interjú H. I.-val. 2018. Hangfelvétel, a szerző tulajdonában.
- . Interjú T. Á.-val. 2017. Hangfelvétel, a szerző tulajdonában.
- . *Társadalmi nemi szerepek Magyarózd táncagyományában*. 2019. Babeş-Bolyai Tudományegyetem, PhD-disszertáció.
- Pávai István. *Magyarózd népzeneje Horváth István gyűjtései tükrében / The Folk Music of Magyarózd as Reflected in the Collections of István Horváth*. Hagyományok Háza / MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2015.
- Pesovár Ernő. *A magyar páros táncok*. Planétás Kiadó, 1997.
- . „Csalogatás.” *Magyar Néprajzi Lexikon A–E*, szerkesztette Ortutay Gyula, Akadémiai Kiadó, 1977, pp. 446–449.
- Neményi Mária. *Csoportkép nőikkel*. Új Mandátum Könyvkiadó, 1999.
- Pilcher, Jane és Imelda Whelehan. *50 Key Concepts in Gender Studies*. SAGE Publications, 2004.
- Ratkó Lujza. „Női szerepek a magyar néptáncagyományban.” *Néprajzi Látóhatár*, 10. évf., 1–4. szám, 2001, pp. 263–277.
- . „Nem úgy van most, mint vót régen...”: *A tánc mint tradíció a nyírségi paraszti kultúrában*. Sóstói Múzeumfalu Baráti Köre, 1996.
- Székely Anna. „Visszacsatoló interjúk módszere a táncutatókban.” *Ethnographia*, 130. évf., 3. szám, 2019, pp. 486–497.
- Szőnyi Vivien. „The Social Embeddedness of the Dance Culture in a Moldavian Village.” *Open Journal for Anthropological Studies*, 2. évf., 2018, pp. 37–52.
- . „A moldvai csángó magyar táncok funkcionális és formai-stiláris változásai.” *Alkotás – befogadás – kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatókban: IV. Tánc-tudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán, 2013. november 8–9.*, szerkesztette Bolvári-Takács Gábor et al., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2014, pp. 180–188. Táncművészet és tudomány 7.
- Verebélyi Kincső. *Minden napok – Jeles Napok*. Timp Kiadó, 2005.
- Varga Sándor. „A nemesi kultúra hatásai a mezőségi paraszti műveltségre táncban és zenében.” *Ethnographia*, 124. évf., 4. szám, 2013, pp. 471–484.
- . „Gondolatok Kavecsánszki Máté *Tánc és Közösség* című könyvéhez.” *Tánc-tudományi Közlemények*, 8. évf., 1. szám, 2016, pp. 85–89.
- Zemon Davis, Natalie. „»Women’s History« in Transition: The European Case.” *Feminism and History*, szerkesztette Joan Wallach Scott, Oxford University Press, 1996, pp. 79–104.

KARÁCSONY ZOLTÁN

A mérai legényes szerkezete eltérő műfaji keretek között

A kalotaszegi legényest sokáig egyéni, bemutató funkciójú táncnak tekintették (Molnár 343; Martin, „Egy erdélyi férfitánc” 212, „Kalotaszegi legényes” 127, *Magyar tánc típusok* 56, 230, *A magyar nép táncjai* 32, 64, „Egy improvizatív férfitánc” 267; „Rögtönzés és szabályozódás” 439; Dombó 8). Áttekintve a kalotaszegi legényes több mint egy évszázados történetét, egyre inkább beigazolódni látszik az a feltevés, hogy a tánc típust a 20. század elején még kollektívan, azaz csoportosan táncolták (Martin, „Tánc” 502; Kürti, „Juhmérés” 389; „A kalotaszegi legényes” 460, 471; „Kulcsadatközlő-probléma” 811; Karácsony, „A kalotaszegi legényes” 343–351). Ez a korábbi előadási forma valószínűleg a 20. század második harmadában bomlott fel kettes, majd egyéni, azaz bemutató funkciójú táncokra (Karácsony, „A kalotaszegi legényes” 342–348; Kürti, „A kalotaszegi legényes” 460).

A kollektív előadásmódot és a cikluskezdő funkciót nemcsak a táncosok legényesre vonatkozó intencionális visszaemlékezései (Martin, *Mátyás* 87, 93, 108, 111–112; Karácsony, „Az inaktelki Gergely” 159), hanem a korai ikonográfiai források (Réthei 171, 176; Nagy és Lakat 106), valamint a szép- és szakirodalmi említések is alátámasztják (Gyarmathy 28; Szabó 36; Jankó 260–261).

Érthető módon csoportos legényest a 20. század második felében már nem nagyon lehetett rögzíteni. Ezért korábban úgy gondoltuk, hogy a kollektív előadásmód a legényes alapvető *strukturális jellemzőit nem érintette*, legfeljebb színezte, továbbszőtte azokat. Az egyöntetűséget csak a záratok összecsengése és a szakaszoknál nagyobb térbeli, motivikai szintek összehangolása szolgálta. Az újabb adatok viszont arra utalnak, hogy a fenti tényállást bizonyos értelemben módosítanunk kell. 1969-ben Magyarlónán és Tordaszentlászlón sikerült rögzíteni több csoportos legényest is (Legényes 1–3). Ebben a két – a Kalotaszeghez sorolt, de sok tekintetben átmenetinek tekinthető – községben a férfiak, miután rögzítették egyéni szólótáncukat, közösen is eljárták kollektív táncukat.¹ A szölisztikus kalotaszegi legényesekkel összehasonlítva, a csoportos formában a motívum–szakasz [pont]–táncfolyamat strukturális szinteken túl az utóbbi kettő között további két szerkezeti egységet különítettünk el: a *szakaszfolyamatot* és a *folyamatsza-*

1 | A Legényes 3 táncfolyamat részletesebb elemzését lásd Karácsony, „A kalotaszegi legényes” 348–350.

kaszt. Bár korábban ezekre a szerkezeti szintekre a *rész* és a *tétel* elnevezéseket javasoltuk (Karácsony, „A kalotaszegi legényes” 348–349), de – összetéveszthetőségük miatt – elvetettük őket. Például a *rész* jelenthet motívumrészt vagy szakaszrészt is, a különböző *tételek* között pedig legtöbbször a tánc kíséző zene (a tempó, a dallam és a ritmuskíséret) különbözik. Meg kell említsük, hogy Martin György a szakaszfolyamatot szakaszcsoporthoz nevezte, de pontos definícióját részletesen nem fejtette ki (Karsai és Martin, „Lőrincréve” 262). Az általában több pontból álló *szakaszfolyamatok* motívumtartalma lehet bevezető séta (A), lábmotívumokból álló figurázó (B), illetve csapásoló (C). A szakaszfolyamatok összességét (ABC) magába foglaló *folyamatszakaszok* pedig lehetnek kettes vagy hármas felépítésűek (Karácsony, „A kalotaszegi legényes” 348–349). Ez a jelenség a közép-erdélyi sűrű legényesek másik két regionális altípusa felé mutat. A figurázó–csapásoló pontok rondószerű ismétlődése a mezőszéki sűrű magyarokkal (Martin, „Rögtönzés és szabályozódás” 438), a táncfolyamat hármas tagozódása pedig a Maros–Küküllő menti pontozókkal mutat rokonságot (Fügedi 274–276). Hasonló táncépítkezési elv a páros táncoknál is megfigyelhető (Karsai és Martin 312–313; Nagy 169–170).

A csoportos előadásmód tárgyalásánál nem szabad elfeledkeznünk a Közép-Erdélyben divatos úgynevezett *vidékre járás* gyakorlatáról sem (Varga, „A táncos vendéglátás” 292–297), ami néhány legény részéről más falvak táncalkalmának meglátogatását jelentette. Nemcsak Erdélyben, de más vidékeken – például Szatmárban – is az idegen legénynek a táncszervezők (*kezesek*) táncpartnert ajánlottak fel. A kiválasztott leánnyal a kezesek táncoltak egy keveset az idegen férfi előtt, aki az ajánlás után csak egy párt táncolhatott a hölgygel (Pesovár 59; Karsai és Martin 28–29). Ezt a gesztust nem illet elutasítani. Ha több (három–hat) legény vett részt a szomszédos vagy közeli falu táncmultságán, akkor mind a helyiek, mind a vendégek körében felmerülhetett egy olyanfajta igény, hogy legényes táncagyományukat egy közös legényessel is reprezentálják. Az inaktelki Gergely János (1938) apja, Gergely Ferenc táncélményeivel kapcsolatban jegyezte meg, hogy az együtt táncolás történhetett kettesével vagy hármasával, attól függően, hogy a táncosok melyikhez voltak jobban szokva (Karácsony, „Az inaktelki Gergely” 158–159). Ez a fajta megmutatkozás a közösségi identitás megerősítésére is szolgált, s a legény- és faluközösségek versengéseként is értelmezhető. A közös és egyéni legényes tudása, illetve nem tudása akár konfliktushoz is vezethetett. Az inaktelki Kalló Ferenc mesélte, hogy Mákófalváról hazafelé mentükben a helyi legények azért hajigálták meg őket kővel, mert lemaradtak a legényesversenyben.² A közös legényes szükséglete nem csak más, idegen környezetben merülhetett fel. Egy faluközösség egy-egy legénygenerációja is létrehozhatott hasonló formá-

2 | Kalló Ferenc: „Vót egy Ricsa nevezetű, alatt a faluvégen lakott. [...] Elég a hozzá, hogy elmegyünk Mákóba, jön a Ricsa is, még vótak. Osztán... figurás nem vót több csak én, s ü. Osztán táncoltunk. Tanált ott. [...] Osztán ott lehetett jól férni. Na osztán ott táncoltunk Ricsával, ő... mikor jöttünk haza, meghajigáltak, a mákai legények. [...] Jövünk fel az utcán, persze, sötét lehetett, éjfél lehetett, vagy éjfél után. Jövünk felfelé, ezen a mákai utcán, [...] És aztán mikor jövünk haza, halljuk, hogy »

ciókat. Az ilyen közös, összegyakorolt táncforma az egyívású, közös falurészekből származó legényeknél gyakoribb, mint a rokonok (testvérek, szülők) között. Gergely Ferenc emlékei szerint is apja és két nagybátyja csak egyetlen alkalommal táncoltak együtt, aminek oka talán a fiútestvérek közötti nagy korkülönbség is lehetett (Karácsony, „Az inaktelki Gergely” 156).

Az utóbbi két előadásmódban már egyfajta versenyszellemet tételezhetünk fel, bár a mögötte álló, szinte minden részletet ellenőrző-korlátozó tradíciót és a *folklorizációs szűrőt* nem hagyhatjuk figyelmen kívül (Kürti, „The Bachelors’ Dance” 9–10). Az újabb előadásformában a faluközösség már nem minden tagját vonta be a legényeshagyományba, bizonyos tekintetben ezeknek a kiváló táncos egyéniségeknek engedte át e tradíció reprezentációját (Pesovár 12), viszont annak *kontrolljáról* sohasem mondott le.³

*

A kettes formájú „szembetáncolásnak” többféle funkciója lehetett. Ha két ember barátságát, összehangoltságát akarta hangsúlyozni, akkor a motívumokat, szakaszokat kigyakorolták, *egymáshoz igazították*. Mátyás István szerint az összezokott táncosok már ismerték egymás figuráit, táncépítkezési szokásait.⁴ A táncosok összehangoltságukat igyekeztek egy hatásos motívummal még nyilvánvalóbbá tenni. Ilyenkor a nagyobb gyakorlattal rendelkező táncos igazodott társához, aki sokszor – a viszonylag gyors zene ellenére – egy táncszakaszon belül is tudott motívumot váltani, ha észrevette, hogy a vele szemben táncoló mást kezdett járni.⁵ Ilyenkor persze, ha nem is tudtak minden motí-

» kopp, a kü leesik, előnkbe, hátulra. Ne te ne, mi jóisten, mondom, mondom Ricsának, te, hajjálnak meg minket a fiatalok. Hát bírtunk mik többet, mint űk. Bosszúállás vót. [...] Nem tudtak táncolni figurást, egyáltalán. [...] Meghajigáltak vacakul. Ez igaz vót, nem, nem vót mese. De nem sikerült a találás, nem igen találtak el. Elszaladtunk, eljöttünk haza osztán.” (Karácsony, „Gyűjtés”) Bár táncosunk felesége szerint inkább azért dobálták meg őket, mert a helybeli lányokkal is szóba álltak. A párbeszéd így hangzott:

Kalló Ferencné: Ki tudja, beszéltek a leányokkal s azér’.

Kalló Ferenc: Há’ nem ippen azér’, de...

K. F.-né: Há’ azér’.

K. F.: Nem azér’ vót, nem azér’. Bosszúállás vót, mer’ űk nem tudtak táncolni...

K. F.-né: Há’ azér’, azér’...

K. F.: ... lyeánnal se tudtak úgy, közzel se, de osztán legényest egyáltalán egy se. (Karácsony, „Gyűjtés”)

3 | A kontrollról: „[...] ahogy a legényes felcsendül, valamelyik jó táncos egyedül – esetleg barátjával, akivel kb. egyenlő tudású – táncolja a legényest. Utánuk következik a másik táncos, esetleg a másik táncospár, és ez így tovább, kialakul körülöttük egy szűk kör, amely figyel a táncosnak minden mozgását, [...] és nagyon hozzáértő ez a szűk kör: minden tánc után röviden fejezi ki véleményét, egy-két szóval, de az a valóságnak megfelelő, és azt nagyon figyelik a táncosok, és igyekeznek kiérdemelni a jó véleményt.” (Végvári 1)

4 | „S akkor osztán úgyhogy ketten szembe, űk már előre bémondták: na aztán ketten táncolunk, de vigyázz! S akkor valamennyire vigyáztak, annyira egymásra, hogy egyforma figurákat csináltak.” (Martin, *Mátyás* 111)

5 | Egy Mákófalván rögzített táncfolyamaton a legényest kevésbé ismerők számára is felfedezhető, ahogy a két táncos próbál alkalmazkodni a másikhoz. Az idősebb Gál István „Káplár” (1911) »

vumot, táncszakaszt egyformán eltáncolni, legalább megpróbálták „összestimolni” táncukat.⁶

A kettes legényes lehetett verseny is, amely akár több szakaszban is lejátszódhatott. Ilyenkor, ha az egyik táncos olyan figurát tudott járni, amelyet a másik nem, akkor a figurát nem ismerő feladta, vagyis alulmaradt.⁷

Mindenesetre a kiváló táncosok tudatosan törekedtek arra, hogy kialakítsanak egy-egy olyan motívumfűzést, amelyet csak ők táncoltak, és amellyel a verseny alkalmával az ellenfelet „le lehet táncolni”. A táncosok ezekre a féltett figurákra nagyon vigyáztak, nehogy valaki ellopja őket. Az inaktelki Gergely Ferenc például egy gyalui cigányzenész egyik mutatós pontját próbálta ily módon elcsenni, de saját bevallása szerint ez csak félig-meddig sikerült (Karácsony, „Az inaktelki Gergely” 157). Ezeket a „nyerő” figurákat a táncosok nem tanították meg másoknak, megpróbálták családon belül örökíteni. A szintén inaktelki Gergely Jánosnak pedig azért nem sikerült egy látványos pontot átmentenie, mert nagybátyja inkább fiaira szerette volna hagyni azokat (Karácsony „Az inaktelki Gergely” 160–160). Mások viszont nem az apjuktól tanulták meg ezt a férfitáncot. Gergely János édesapja, Gergely Ferenc szavait idézi: „Engem idesapám nem tanított táncolni. Úgy tett mintha nem törődne az igyekvéssel, de észrevettem, hogy rajtam van a szemé” (Karácsony, „Az inaktelki Gergely” 160–161).

Ha a táncos közösség közeli rokonokat, túl nagy korkülönbséggel rendelkezőket, jó barátokat kényszerített legényesversenyre, akkor a táncosok kitérhetek a „párbaj” elől.⁸ Az idősebb generációhoz tartozókat a falu erkölcsi törvényei szerint nem illett letáncolni.⁹

vezeti a táncot, s a fiatalabb Both Jánoska Ferenc (1925) alkalmazkodik hozzá. Legalábbis egy darabig, mert a táncot befejező gesztusa (jobb kezének behajlított könyökkal való felemelése) azt mutatja, hogy egy idő után lemondott erről a szándékáról (Legényes 3).

6 | Mátyás István visszaemlékezése szerint: „Ha véletlenül el is [...] véti az ember, hogy nem pont egyformán csinálja, de azután mégis csak belejön, hogy csinálják egyformán, figuráznak, sok, több figurákat megcsinálnak együtt, de azután egyik megcsinálja azt, a másik azt. Amazt után megint összejön a két figura, hogy megint csinálják egyelőre, de azér nem áll meg egyik se, hogy na most én elvitettem aztán nem azt csináltam mind a másik és akkó megállok, hanem csinálja ü csak tovább, aztán majd aztán megint ...” (Martin, *Mátyás* 112).

7 | A verseny a hangszeres népzenei gyakorlattól sem volt idegen. Lakodalmak, sorozások alkalmával, mikor több zenekar találkozott, a prímások között is kialakulhatott vetélkedés. Ezt tőlük gyakran a faluközösség is elvárta. A győztes eldöntésének szabályaira nincsenek megbízható forrásaink. A legvalószínűbb, hogy a versenyszerű legényeshez hasonlóan az győzött, aki olyan táncdallamot tudott, amelyet annak nehézsége miatt a rivalizáló fél nem tudott eljátszani. A Felső-Maros menti zenészek elbeszélése szerint a viadal lefolyása és a hozzá kapcsolódó attribútumok (fogadás és annak tétje, döntőbizottság stb.) hasonlóak lehettek, mint a legényesversenynél (Vavrincez András szóbeli közlése).

8 | „Sok esetben a közvélemény rákényszeríti, szembeállítja a különböző korosztályokat egymással. Így meg- történik, hogy apa a fiával kerül szembe. Persze ilyenkor azt igényelné az a bizonyos szűk nézőkör, amelyik körülötte, a táncosok körül csoportosul, hogy versengésszerűen történjék apa és fiú között is ez a tánc, hát ez néha megtörténik, néha pedig a fiú, mondjuk a szülői tiszteletből pontosan követi – és ez sikerül is – az apját a táncban, tehát ugyanazt a táncmotívumot veszi át, amibe az apja a kezdeményező.” (Végyvári 3)

9 | Az inaktelki Kalló Ferenc így mesélt el egy ilyen történetet: „[...] egymással táncoltunk szembe. >>

Sok esetben az alkalmazkodás nem jelentett presztízsveszteséget, sőt dicsérendőnek találták. Gergely János egy közeli barátjának tánctehetségét a következőképp jellemezte: „Nagy Feri, aki bármelyikhez alkalmazkodva, mondhatnám, úgy Ő minden formát magába ölel és tudja is követni bármelyiket, hogy együtt táncoljon is vele” (Végvári 4).

Mind a versenyszerű, mind a kooperatív szembetáncolásnak megvolt a maga *rítusa*. Figyelembe kellett venni a faluközösség társadalmi hierarchiáját, az adott táncosnak a legényeshagyományban elfoglalt *státuszát* is.

Az olyan kiváló legényestáncosok, mint Mátyás István vagy Kalló Ferenc megválogatták, hogy kivel állnak fel táncolni (Martin, *Mátyás* 87; jelen írás 8. lábjegyzet). Önérzetüket sértette volna, ha egy-egy ügyetlenebb táncos azzal dicsekszik, hogy ő valaha is „Mundruccal” vagy Kalló Ferivel táncolt szemben.

A versengő-bemutató funkción kívül meg kell még említeni a *rituális* környezetben előadott legényest is. A lakodalmi (Réthei 209; Kaposi és Maác 129–130), keresztelői, karácsonyi templomozás utáni legényest általában egyéni, bemutató és versengő formában ismerjük, de egy korai, Kispetriben készült fénykép, Denis Galloway felvétele, kollektív előadásmódról is tanúskodik (Tötsszegi 93). Ennek a sajátos funkcióban előadott táncnak nem minden aspektusa ismert még a táncfolklorisztika számára. Nem tudjuk, hogy kik vehettek részt benne, *milyen célzata, tartalma* van ennek a szokásnak, s legfőbbképpen arról nincsenek ismereteink, hogy miért éppen a legényest választották e *reprezentáció tánc típusának*.

Már korábban felhívtuk arra a figyelmet, hogy ha meg szeretnénk érteni az eltérő előadásmódok közötti különbségeket és megfeleléseket, akkor a kettesben vagy csoportosan járt táncfolyamatok elemzésén túl a táncosok szólóban járt legényeseit is meg kell vizsgálni, össze kell őket hasonlítani (Karácsony, „Figurás” 65; „Figurás”, 2. kiadás 289; „Fața-n față” 67–68). A többfajta funkcióban és formában előadott táncok felvételeinek alaposabb tanulmányozásával később talán jobban megismerhetjük a közösségi legényeshagyomány és az egyéni alkotástechnika kölcsönös egymásra hatását. Az is elképzelhető, hogy csoportos és a kettes változatok motívumai – amelyeket a közösség táncfolklórájának sajátos reprezentációjaként is értelmezhetünk – képezhetik a legényes táncok mozgáskincsének *törzsanyagát*.

Természetesen a különböző előadásmódban járt legényesek vizsgálatakor a strukturális-morfológiai analízisen túl fokozottabban figyelembe kell venni a *proxemikát*,¹⁰ a *gesztusrendszert*, a *térhasználatot*, a tánc előadásának *kontextusát*,

» Ü is, mer’ tudtam, amit ű tudott, osztán, amit nem tudott, azt nem csináltam, nem csináltam. [...] Mer’ a Ricsa, a Ricsa 16-beli születés vót, korosabb vót, mint én sokkal. [...] Ott nem ellenkezünk. Nem vót irányadó az [a korbéli különbség], egyáltalán nem vót. Csak én resteltem, hogy ott, ha fiatalabb vótam, hogy kerüljek elejibe.” (Karácsony, „Gyűjtés”)

10 | A proxemika a táncos kommunikáció során megvalósult távolságot jelenti. A térhasználat fogalma ennél tágabb, beleértjük a szimbolikus térhasználatot is (Varga, „Térhasználat” 87–97).

a táncosok közötti hierarchikus társadalmi viszonyt, azaz a teljes *kommunikációs rendszert*, mert sokszor csak ezek alapján érthetjük meg magát a *táncalkotást*.

*

A továbbiakban egy mérái esettanulmány értelmezésével és közreadásával szeretnénk megvilágítani az egyéni és kettes legényes műfaji-formai tulajdonságainak egyezéseit és eltéréseit.

Sajátos kettőség figyelhető meg a Nádas menti Méra legényeshagyományában. A kiváló táncosok egy részének – például Kömös György „Gazi Gyurka”, Tötszegi István „Boncz Piti”, Magyarosi János „Zsiga”, Berki Ferenc „Árus” stb. – legényesei megegyeznek szűkebb környezetük hasonló férfitáncaival. Ezek a táncosok ugyanazt a pontstruktúrát (*abbc¹¹*) alkalmazzák, mint a szomszédos falvak (Magyarvista, Andránháza, Magyarnádas) férfi táncosai. A mérái táncosok másik részének (például Antal Márton „Kántor”, Antal Sándor „Kántor”, illetve Varga Árpád „Hangya”) legényeseit viszont nem jellemzi a fent említett pontszerkesztési elv. Ők legtöbbször *aaab*, *aaaa_z* vagy *aaaa|aaaa* szerkezetű periódusokat táncoltak. Pedig a Martin által felfedezett késleltetett zárlat náluk is kikényszeríthette volna ezt a fajta periódusépítkezést („Egy erdélyi férfitánc” 208–209; „Rögtönzés” 427). Itt meg kell említenünk, hogy Martin a közép-erdélyi sűrű legényesek szerkezeti felépítésére, regionális különbségeire, táncéletbeli szerepére vonatkozó elmélete alapvetően egy mikroformula megváltozására épült („Rögtönzés” 425–430). Elmélete szerint a záróformula hangsúlyrendszerének zenei ütembeli eltolódása okozta a tánc keleti (mezőségi, Maros–Küküllő-vidéki, dél-erdélyi) és nyugati (kalotaszegi, szilágysági, Arad- és Bánát-vidéki) altípusának kialakulását. Konceptiója abból indult ki, hogy a perióduszáró ütemen belül megjelenő ritmikai és plasztikai zárlat a zenei ütem főhangsúlyáról a mellékhangsúlyra tolódott el, ami a kalotaszegi legényes esetében sajátos – a táncszerkesztés tömörítésével együtt járó – változásokat indukált. Martin úgy vélte, hogy a nyugati (kalotaszegi) altípus esetében nyolc ütemről két ütem terjedelműre zsugorodott a mezőségi sűrű legényesekre jellemző visszatérő vagy repríz pont (Karácsony, „Megjegyzések” 270–271).

Azt is meg kell jegyeznünk, hogy tánctechnikailag a táncost a késleltetett zárlat nem feltétlenül kényszeríti a kezdőmotívum alkalmazására (vö. Martin, „Rögtönzés” 430–432). Ha szigorúan mozdulattechnikailag elemezzük a kalotaszegi legényesek periódusait, akkor feltételezhető, hogy azok – a mellékhangsúlyos zárlat ellenére is – zökkenőmentesen összefűzhetőek (a zárómotívum után elkezdhető lenne a gerincmotívum). Ugyanezt erősíti meg az a jelenség is, hogy az 1930-as években született inaktelki táncosok nemcsak megtanulták az őket megelőző generációk legényesét, hanem tovább is fejlesztették azt. Ők alakították ki az úgynevezett nyitott zárlatokat (Karácsony, „Megjegyzések” 275), amelyekben a mellékhangsúlyra eső páros támasztékú (pozícióba) érkezést egy támasztékváltó ugrással helyettesítették.

11 | A betűk kétütemes zenei terjedelmet jelölnek.

Ezek között vannak közeli és távoli rokon figurák, valamint előtag, utótag és motívumkép alapján hasonlóak is. Továbbá lábfigurák és csapásolók összeolvadásából, illetve bővítéssel megalkotott motívumok. A nyitott zárlat nem inaktelki specialitás, szórványosan más faluból származó táncosoknál (például Mátyás István „Mundrucnál”) is előfordult (Martin, *Mátyás* 587). Annak ellenére, hogy az így létrejött „fállásbas testsúlyhelyzet” természetes módon biztosítaná a gördülékeny folytatást (Martin, „Rögtönzés” 431). Inaktelkén a legényes – talán survival jelenségeként – megőrizte a „hagyományos” *abc*¹² pontstruktúrát (Karácsony „Az inaktelki Gerely” 154; „Inaktelke” 123; „Az inaktelki »figurás«” 63; „Megjegyzések” 275).

Mindenesetre korábban azt feltételeztük, hogy a pontszerkesztési eltéréseknek generációs okai lehetnek, azaz a fiatalabb nemzedék már nem sajátította el, nem alakította ki magának és nem alkalmazta a Nádas menti legényesekre jellemző úgynevezett nyitófigurát.

Itt érdemes kitérnünk arra, hogy Martin azt feltételezte, hogy a – nőnemű (Martin, „Rögtönzés” 426–427) zárlat következtében kialakult – *abc* pontstruktúra Kalotaszeg teljes területén elterjedt. Pedig az újabb kutatások tükrében ez korántsem annyira általános. Mai ismereteink szerint az *abc* pontszerkezet leginkább a Nádas menti, a Kapus-völgyi és a Gyula–Alsójára út menti falvakban járt legényesekre jellemző. A kalotaszegi Alszegegről és Felszegegről olyan kevés adat áll rendelkezésünkre, hogy ottani elterjedtségét nem állíthatjuk határozottan. Martin megemlíti még, hogy Kalotaszegen a kezdőfigura megtanulása vagy tanítás általi elsajátítása nem bevett gyakorlat („Rögtönzés” 433). A leghíresebb Nádas menti táncos, Mátyás István „Mundruc” például tanította faluja ifjúságát a legényesre, sőt két alkalommal budapesti táncos értelmiségieknek (koreográfusoknak, együttesvezetőknek, hivatásos táncosoknak) is átadta legényestudását. A tanítványok táncaiból és a Budapesten tanított legényespontok helyszíni lejegyzéséből biztosan állíthatjuk, hogy pontkezdő figurát egyikőjüknek sem tanított. Martin ezt a jelenséget azzal magyarázza, hogy ezt a fajta motívumot a táncfolyamatból kiragadni és tanítani nehézkes. Ezt minden táncosnak saját magának kell kialakítania hosszú táncos gyakorlaton keresztül. Megfigyelései során ő látott olyan kalotaszegi fiatalokat, akik kamaszként még nem, felnőttként már rendelkeztek azzal a képességgel, hogy alkalmazzák az általánosan használt *abc* pontstruktúrát. A filmfelvételek és az utólagos gyűjtések ezt sajnos nem igazolták. Mátyás két tanítványáról (unokájáról és legtehetségesebbnek tartott növendékéről, Székely István „Kánáriról”) is van olyan filmes gyűjtésünk, ahol össze tudtuk vetni fiatal- és felnőttkori táncrögtönzéseiket. Egyikőjüknél sem rögzült az idősebb korosztályra jellemző periódusépítkezési gyakorlat. Ezt magyarázhatjuk azzal is, hogy az ő legény- és ifjú házaspárjukban a táncalkalmak már annyira megkritikáltak, hogy nem volt idejük és lehetőségük kialakítani és kigyakorolni a pontkezdő figu-

12 | Itt meg kell jegyezzük, hogy az *abc* pontstruktúrán kívül vannak még *abbz*, és *abcd* felépítésűek is.

rát.¹³ Pedig „Kánári” kiváló zenei tehetséggel megáldott,¹⁴ tehetséges táncos volt. Motívumai változatosak, ritmikailag pontosak voltak.

Mérán viszont nem generációs különbözőség okozta az eltéréseket. Hiszen a korábban említett táncosok közül Tötszegi István „Bonzc Piti” és Antal Márton „Kántor” ugyanabba a generációba tartozott (mindketten 1917-ben születtek). Sőt, a hagyományos pontszerkezetet alkalmazó Berki Ferenc „Árus” (1931) és az atipikusan táncoló Antal Sándor „Kántor” (1943) között sincs akkora korkülönbség, hogy a differenciát generációs szakadékkal lehetne magyarázni.

*

Az esettanulmányunkban közölt és elemzett táncok viszont segíthetnek e dilemma feloldásában. Feltételezésünk szerint a mérai legényes különböző előadásmódjai (egyéni, kettes és csoportos) okozhatták e sajátos kettőség kialakulását. Kísérletünkben két kiváló táncos egyéniség, Tötszegi István „Bonzc Piti” és Berki Ferenc „Árus” szóló és kettes (egymással szemben járt) legényeseit vetjük össze a strukturális morfológia módszerével (Karácsony, „A tánc” 123; Könczei, „Létezett-e” 263–264).¹⁵

A két táncos sem nemzedékileg, sem etnikailag, sem státusza szerint nem tartozott egy csoportba. Tötszegi megbecsült magyar földműves, Berki roma zenész volt. Legényestudásuk az, ami összekötötte őket. Mindketten kiváló mesterei voltak ennek a végtelenül gazdag formakincsű, mélyen strukturált tánc típusnak. „Bonzc Piti” motívumépítkezése, pontszerkesztési gyakorlata eltért környezetétől. A jól felismerhető és beazonosítható egy- (egyszerű) vagy kétütemes (bővített, illetve összetett) figurák helyett motívumait rafinált módon gyakran diminuálta-augmentálta (lásd az 1. táncfolyamat 2–4. és 9. táncszakaszait), amiktől legényesei rendkívül változatosak voltak. Berki pedig – zenei és táncos tehetségének köszönhetően – olyan, ritmikailag-plasztikailag bonyolult figurákat táncolt, amelyeket szűkebb és tágabb környezete nem minden táncosa tudott megvalósítani. Ő azon kevés Nádás menti táncos közé tartozott, akik a közép-erdélyi verbunk zenéjére – amelyet a kalotaszegi falvakban általában lakodalmi menettánc (Martin, „Magyar táncdialektusok” 433) alá muzsikáltak – is el tudták járni legényesüket (Martin, „Considerations” 4. táncpélda; „A néptánc” 186–187; *Magyar tánc típusok III*, 7. tánc). Úgy véljük, kettejük szóló és kettes legényes táncrögtönzéseinek elemzése közelebb hoz minket a különböző előadásmódú legényesek alaktani differenciálódásának megértéséhez.

13 | Székely István „Kánári” iskolai tanulmányai miatt el is költözött szülőfalujából.

14 | Klasszikus zenei tanulmányai után a marosvásárhelyi Állami Filharmónia szólamvezető klarinétosaként dolgozott.

15 | A táncok adatait, lejegyzéseit és kísérőzenéjük lejegyzését a Függelékben közöljük.

MOTIVIKA

A két táncos motívumait a korábban általunk javasolt motívumkatalógus-rendbe illesztettük be (Karácsony, *Mátyás* 53–60; „Javaslat” 235–252), amely alapvetően Martin György Mátyás István legényes táncanyagát feldolgozó osztályozási rendszerére épül (Martin, *Mátyás* 260–360). A katalógusrend elsősorban a motívum alatti legfontosabb szerkezeti egység, a motívumgyök támasztékrendjén alapul. Mivel a különböző változatképzési mechanizmusok bonyolult struktúrát alkotva át- meg átszövik a korábbi formákat, pillanatnyi rögtönzéseket, ezért tovább finomítottuk a taxonómiai rendszert, azaz további négy szempontot is figyelembe vettünk. A *térbeli-dinamikai* változatképzés elsősorban az előadói stílust határozza meg, mert sokszor csak minimális morfológiai különbségek tapasztalhatók ezeknél a változatoknál. A *szólambeli* variálódás figyelembe vételével elkerülhetővé vált hasonló motívumok egymástól távol eső beosztása. Igaz, hogy az utóbbi jelenség sokszor a ritmusra is hatással van, de ennek nem tulajdonítottunk akkora jelentőséget, hogy ezeket a változatokat a harmadik (ritmikai-terjedelmi) változatképzési mechanizmust alkalmazó motívumfajtába soroljuk. Bár a *ritmikai-terjedelmi* változatképzési elv adaptálása nem túl gyakori jelenség – 66 motívumcsaládból csak 4 tartozik ebbe a kategóriába –, ettől függetlenül létezése nem tagadható le. A *támasztékszerkezeti-hangsúlybeli* változatképzési mechanizmusnál a táncos valójában a tánc kísérelő zene ütemeihez való igazodással játszik. Szervesülés esetén szükségessé vált a motívumkép alapján történő beosztás. Főleg a 4-es motívumfajnál jöttek létre bonyolult, 4–7 tagból álló „kvázi motívumgyökkel” rendelkező családok, amelyek összeforrottságuk, elterjedtségük miatt kisebb részekre nehezen szegmentálhatók. Ezt az is bizonyítja, hogy esetükben a kombinációs technikák (például szimmetrikus ismétlés, sűrítés, díszítés és összetétel) kevésbé érvényesülnek. Mindezeket túl figyelembe vettük még a helyi legényeshagyomány legfőbb formaalkotási elvét, a kombinációs technikát, a sűrítést és a hagyományba való beágyazottságot is.

Tötszegi István szólóban járt legényese (1. folyamat) 78 ütem terjedelmű, amiből 9 táncszakasz teljes, és egy csonka. Ez idő alatt 4 faj 9 fajtájának 12 motívumcsaládjába tartozó 29 motívumvariánst, illetve azok 3 szubvariánsát adta elő. Ezekből a változatokból 1-1 (3-3%) gyökszerűen ismételt és többszörösen összetett, három (9%) bővítetten összetett, négy (13%) pedig egyszerű szerkezetű. Motívumainak többségét a bővített (22%) és az összetett (33%) szerkezetű figurák tették ki. A Berkivel közösen járt legényesében (3. táncfolyamat) ezek az arányok már jelentősen átrendeződtek. A 91 zenei ütem alatt 5 faj 13 fajtájának 14 motívumcsaládjába tartozó 42 (szub)variánst járt el. E figurákból a gyökszerűen ismételték (4%) és a többszörösen összetettek (2%) aránya ugyan jelentősen nem változott, de a bővítetteké már igen (22-ről leesett 2%-ra). Az egyszerű szerkezetű figurák viszont gyakoribbá váltak (13→28%). Ugyanez a jelenség figyelhető meg az összetett motívumok esetében is (33→45%). (Lásd a „Tötszegi motívumainak megoszlása szerkezetük szerint” grafikont – 4. ábra.)

Berki Ferenc „Árus” egyénileg járt legényese (2. táncfolyamat) 95 zenei ütem terjedelmű, amiből 11 periódus teljes, egy pedig csonka. Ez idő alatt 5 motívumfaj 14 fajtájának 17 családjába tartozó variánsokat adott elő. E motívumváltozatok között gyökszerűen ismételt és többszörösen összetett alakok nem bukkantak fel. A figurák döntő többségét (72%-át) az összetett szerkezetűek teszik ki. Az egyszerű (11%) és bővített (17%) motívumok előfordulási aránya kisebb jelentőségű. Tötszeggel ellentétben a kettesben járt legényesében (91 zenei ütem) a motívumváltozatok mennyisége jelentősen nem változott (36→37). Viszont szerkezeti megoszlásuk – ha nem is jelentős mértékben – eltolódott: megjelentek a gyökszerűen ismételt (5%) és a bővítetten összetett (3%) motívumok. A szólóban járt változathoz képest a bővített figurák előfordulási aránya csökkent (17→3%), az egyszerűké viszont nőtt (11→35%). Ha nem is szignifikánsan, de az összetett figurák előfordulási rátája szintén csökkent (72→54%). Többszörösen összetett motívum sem egyéni, sem kettesben járt legényesében nem fordult elő. (Lásd a „Berki motívumainak megoszlása szerkezetük szerint” grafikont – 5. ábra.)

Meg kell jegyezzük, hogy a közös legényesben a szerkezet szerinti motívummegoszlás mindkét férfinél standardizálódott, azaz motívumkincsük majdnem teljes mértékben egyszerű (együtemes), illetve összetett (kétütemes) figurákra korlátozódott, amelyeknek egymáshoz viszonyított aránya (35:55%) is meglepően megegyezik a két táncosnál. Tötszeginél ez úgy alakult ki, hogy az egyéni legényesében gyakran alkalmazott bővített motívumok mennyisége az egyszerű szerkezetű figurák javára megcsappant (7→1). Berkinél pedig az egyszerű-összetett motívumarány változott meg (4:26→13:20). (Lásd „A közös legényesben járt motívumok megoszlása szerkezetük szerint” grafikont – 6. ábra.)

Tötszegi egyénileg és kettesben előadott legényeseinek motívumkincse csekély mértékben különbözik (44:56%), Berkinél viszont szinte teljesen megegyezik. Amíg az előbbi táncost a kettes legényes egyéni motívumainak gyarapítására (6→8), addig az utóbbit inkább – talán az együttműködés és az alkalmazkodás kényszere miatt – a figurák leapasztására (8→6) ösztönözte. Az egyéni és a kizárólag kettes előadásmódban alkalmazott motívumok jelentősége az általános (mindkét előadásmódban használt) motívumokhoz képest csekély (mindösszesen alig 20%). (Lásd a 8. táblázatot: „A motívumok összehasonlítása”.) Mindebből talán levonhatjuk azt a következtetést, hogy a különböző előadásmódban megjelenő legényesek a tánc típus motívumkészletét alapvetően nem befolyásolták, legfeljebb csak továbbszínezték, átstrukturálták.

PONTSTRUKTÚRA

Tötszegi különböző előadásmódban táncolt legényeseiben a pontszerkezeti változatosság jelentős mértékben eltér egymástól.¹⁶ Amíg szólótáncsaiban ötféle típus kilenc variánsát táncolta, addig a közösen járt legényesében a periódusstruktúrák

típusainak száma majdnem megduplázódott (8). Ez a tény azzal is magyarázható, hogy amíg egyéni rögtönzésében a kezdőfigura nélküli pontstruktúrák – talán a tánckezdést kivéve¹⁷ – egyáltalán nem szerepeltek, a legényes szemben formációban már az ilyen típusok is képviseltették magukat. Berki különböző előadásmódban megjelenő legényeseiben hasonló jelenség nem tapasztalható. Az ő pontszerkezeti típusmutatói szinte teljes mértékben megegyeznek (egyéniben 9 típus 12 variánsa, kettesben 10 típus 12 változata fordult elő), aminek oka az, hogy szóló legényesében is előszeretettel alkalmazta azokat a 450-es (oldalt csapó) motívumcsaládba tartozó csapásoló figurákat, amelyek szakaszaiból szintén hiányoznak a nyitófigurák.

FOLYAMATÉPÍTKEZÉS

Amíg az egyéni legényesek egytétéles, hullámzóan enyhén emelkedő vagy szinten tartó hatásdinamikai görbével rendelkeznek, a szembetáncolás folyamatát már két tételre bonthatjuk (lásd a táncfolyamatok dinamikai görbéit az 1–3. ábrán). Az elsőben a táncosok szinte teljesen egyöntetűen táncolnak. Minimális eltérések csak a periódusok váltásakor tapasztalhatók. A pontok szerkezete többségében a sűrű legényes keleti (mezősegi, Maros–Küküllő-vidéki) regionális típusába sorolhatók (Martin, „Egy erdélyi férfitánc” 208–209; „Rögtönzés” 427), azaz nyitófigurákkal nem rendelkeznek, a táncfolyamat hatásgörbéje ennél a tételnél mindkét előadónál dinamikusán emelkedik. A választóvonalat az ötödik táncszakasz motívumtartalma és térformája jelenti. A gyökszerűen ismételt előrevágó (110) figurával a táncosok megkerülik egymást. Ezzel a koreográfiai elemmel megszakítják a korábbi (egymással szembeforduló vagy félig egymás felé, félig a kamera [közönség] felé forduló) térhasználatukat. Úgy is lehet fogalmazni, hogy ezzel a magasabb proxemikai szintet képviselő elemmel zárják le az első tételt. Innentől kezdve megváltozik a tánc építkezése. A periódusok elején megjelennek a nyitófigurák, és a motívikai egyezések is esetlegesebbé válnak. Persze a második tételben sem hull darabjaira a szembetáncolás, a táncosok között továbbra is megfigyelhetők az oda-vissza való alkalmazkodások,¹⁸ amiben főleg Tötszegi jár elől. (A második tétel hét táncszakasza alatt „Boncz Piti” négy, „Árus” két alkalommal alkalmazkodik partneréhez.) A proxemika is megváltozik, gyakoribbá válnak a kommunikációt nem tartalmazó külön táncolások.

Mindezek a táncfolyamat dinamikai görbéjén is nyomon követhetők. Amíg a folyamat első tételében a két táncos szinte egyöntetűen emeli a tánc hatásfokát,

16 | Lásd a 9. „Az egyéni és közös legényesek pontszerkezeteinek összehasonlítása” táblázatot.

17 | Felvételi hiba miatt erről nincs biztos tudomásunk, bár más rögtönzéseit egy bevezető jellegű, nyitófigurát nélkülöző motívumsorra kezdte.

18 | A tánc notációjában az együttműködés során az alkalmazkodó fél irányából kiinduló → jel mutat az átvett motívumra. A szaggatott vonallal jelölt téglalap a részleges, a hiánytalan a teljes hasonlóságot mutatja.

a másodikban már mindkettejük legényese hullámzóan szinten tartó vagy enyhén süllyedő. A hullámvölgyek és -hegyek váltogatását rafinált módon úgy oldották meg, hogy egymást kiegészítve folyamatosan fenntartották a tánc lendületét.

KÖVETKEZTETÉS

Dolgozatunk elsődleges célja három különböző (két szólisztikus és egy kettes) előadásmódban rögzített legényes táncfolyamat elemzése volt. Válaszokat kerestünk arra, hogy az eltérő előadásmódok mennyire befolyásolták a táncok motívumkészletét, pontstruktúráját és folyamatépítkezését. A levont következtetésekből annyi biztosan állítható, hogy e táncok többféle funkcióban és formában megjelenő változatai nemcsak annak célzatára, tartalmára és jelentésére, hanem főbb strukturális-morfológiai jellemzőire is hatást gyakoroltak. A kettes és csoportos előadásmódban – a szakaszfolyamat és a folyamatszakasz megjelenésével – egyrészt a táncok zenei-formai szerkezeti szintjei bővültek, másrészt a különböző struktúrák (motívumépítkezés, periódusszerkezet, folyamattagolás stb.) egyszerre standardizálódtak, egyszerűsödtek vagy váltak bonyolultabbá.

Másodlagosan arra is kerestük a választ, hogy a mérai táncosok körében miért tapasztalható az a kettőség, hogy egyesek nem alkalmazták a szokásos (*abc*) pontstruktúrát. Ezzel kapcsolatosan csak annyit jegyezhetünk meg, hogy a csoportos és kettes legényesektől nem idegen a nyitófigurát elhagyó periódusépítkezés. Arra a kérdésre, hogy Antal Márton „Kántor” és társai szóló legényeseiben miért csak ez az egyszerűbb (*aaab, abab*) pontszerkezet rögzült, még nem tudjuk a választ. Mindenesetre annak eldöntése, hogy a fenti jelenség egy korábbi állapot maradványa, avagy az elitkultúra igényének megfelelő színpadra állítás következtében alakult ki, további kutatást igényel.

FÜGGELÉK

A tánc- és zenefolyamatok metaadatait tartalmazó táblázatok felépítése

Táncadatok

- 1 | A tánc neve
- 2 | A táncos neve, mellékneve (születési helye, részletes születési és halálozási ideje)
- 3 | a A zenész neve, mellékneve, hangszere (születési helye, születési és halálozási ideje)
 - | b A hangfelvétel módja – a kísérőzene jellege
 - | c-d-e A playback zene c) gyűjtője, a zenei felvétel d) helye és e) ideje
- 4 | A tánc a) gyűjtője, b) a felvétel ideje, c) helye
- 5 | A a) tánc lejegyzője, b) tánckísérő zene lejegyzője
- 6 | A tánc a) filmfelvételének, b) hangfelvételének archívumi azonosítója, c) kinetografikus tánclejegyzés leltári száma
- 7 | A tánc a) terjedelme, b) a folyamat minősége, c) a hozzá kapcsolódó attacca táncfolyamat

Zenei adatok¹⁹

- 1 | A dallam elnevezése
- 2 | A dallam a) sorszerkezete, b) kadenciája, c) hangterjedelme és d) hangneme.
- 3 | A zenei folyamat a) terjedelme, b) periódusszerkezete, c) tempója és d) előadásmódja
- 4 | A dallam helye a) a „Mundruc”-rendben, b) a „Buráló”-rendben (Virágvölgyi, *Kalotaszegi legényesek*), c) a „Neti Sanyi”-rendben (Virágvölgyi, *„Kalotaszegi Népzene I*)

A táncfolyamat közlését követő táblázat és a dinamikai grafikon felépítése

A táncpartitúrákat az adott táncfolyamatra vonatkozó összefoglaló táblázat egészíti ki. A Mundruc-kötet forráskiadási gyakorlatának megfelelően feltüntetjük a periódusok struktúráját, motívumtartalmát, ritmusképletét és támasztékszerkezeti felépítését. A pontok struktúráját betűképletekkel jelöltük. Az egyszerűsített szerkezeti képlet (pl. *abc*) kisbetűi a nyolcütemes táncszakasz negyedét, azaz két ütemét foglalják magukba, „együttesen pedig annak belső tartalmi viszonyát fejezik ki” (Martin, *Mátyás* 411). A kalotaszegi legényesek jellemző periódusszerkezete az *abc* pontstruktúra. A fenti képletből az első, azaz az *a*

19 | A szinkronzene etnomuzikológiai tulajdonságaira vonatkozó táblázat felépítését lásd Karácsony, *Mátyás*, Táncközlések melléklet 10–13.

betű a kétütemes kezdő- vagy nyitómotívumot, a *bb* a táncmondat lényegi magvát képező, azonosan vagy szimmetrikusan ismételt egy- vagy kétütemes gerincmotívumot, a *c* pedig az általában kétütemes záró funkciójú motívumot szimbolizálja. Ha a gerincmotívumok különböző motívumcsaládba tartoznak, akkor az eltérőt *c* betűvel, a zárlatot *d*-vel jelöltük (*abcd*) (Martin, *Mátyás* 411). A gerincmotívumok jelentéktelen, szubvariáns szintű eltéréseit nem jeleztük. A kismértékű, variáns szintű differenciákat *a_v*-vel, a nagyobbakat (típus, altípus) az alsó indexbe elhelyezett számokkal láttuk el. Ha a periódusok végén megjelenő záró funkciójú motívum az előtte szereplő gerincmotívum változata, akkor arra az alsó indexben elhelyezett *c* (close) betű hívja fel a figyelmet. A zenei periódus 7–8. ütemében, de nem zárlatként funkcionáló motívum alsó indexében viszont a *¢* szimbólum szerepel. Ugyanez vonatkozik a kezdő funkciójú motívumokra is: ha nyitó funkciójú motívum ugyanabba a motívumcsaládba tartozik, mint az utána következő gerincmotívum, akkor a funkcionális eltérést az alsó index *o* (open) betűje jelöli. Az *ø* szimbólumot akkor használtuk, amikor a zenei periódus 1–2. ütemében járt motívum eltér ugyan az őt követő gerincmotívumtól, de kezdő funkciójú motívumként nem értelmezhető. A kétütemes kezdőformula egyes táncosoknál rövidülhet, amire az alsó index *r* (redukció) betűjele hívja fel a figyelmet. A [] zárójeleken belül a korábbi, egyszerűsített pontszerkezet részletesebb skémáját²⁰ helyeztük el. A nagybetűk az előző, egyszerűsített képlet kisbetűinek szerepét vették át. A felső indexben szereplő szám a szokásostól (egy- vagy kétütemes) eltérő motívumok terjedelmét²¹ jelzi zenei negyed (@) értékben. A () zárójeleken belüli szimbólumok pedig az adott motívum(ok) struktúráját jellemzik. Az egyszerű, együtemes motívumok azonos oldalú ismétlését az *aa*, a szimmetrikusét pedig az *a1a* betűképlet jelöli. A gyökyszerűen ismételt motívumokra a \rightarrow jel, a bővítettekére a $>$ jel hívja fel a figyelmet. Ha a bővített motívum kiegészül egy nyitó- vagy zárótaggal, akkor a betűképleteket $<$ $>$ jelekkel egészítettük ki. (Ennek megfelelően az *ab* nyitótaggal, az $<ab$ pedig zárótaggal ellátott bővített motívumot szimbolizál.) Az összetett motívumokat az *(ab)* képlettel jelöltük. Mindkét (egyszerűsített és részletezett) periódusstruktúra-skémában az *x* a nem táncszerű (tánckezdő vagy befejező) mozdulatokat, gesztusokat, a \surd jel a felvételi hiba miatt csonkult részletekre hívja fel a figyelmet.

A szakaszok motívumtartalmát magába foglaló második sorban a rendszámok az adott motívumok katalógusban elfoglalt helyét mutatják (Karácsony, „Javaslat” 231–254). Mivel a betűképlet harmadik száma elárulja a motívumok funkcióját, külön sorokba való tagolásukat nem tartottuk szükségesnek. A kettes legényesnél a motívumazonosítók kurziválása az együttműködés minőségét is kifejezi: a fél-

20 | Pl. [A(ab) B(ab) B(ab) C(ab)]

21 | Mivel a felső index által jelölt motívummennyiség már utal a redukcióra, annak ismételt alsó indexes jelölésétől eltekinttünk.

kövér a teljes, a dőlt a részleges, az áthúzott a távoli rokonságot jelzi. Az antikva betűtípus a teljes eltérésre utal.²²

A periódusok komplex (motorikus és akusztikus) táncritmusát tartalmazó harmadik sornál az ütemvonalak nem a tánc kísérése zene lüktetését, hanem a motívumok határait jelzik. Az izopódikus zene 2/4-es ütembeosztása és nyolcütemes periódusszerkezete ritka kivételtől eltekintve nem változik. Jelölésüktől eltekinttünk. A ritmusképletben az alsóívű átkötések a mellékhangsúlyokat, hangsúlyeltolódásokat, illetve a ritmikai egységek (legtöbbször #-ok) sokszor csak jelzés nélküli összevonását mutatják. A periódusok ritmusmutatói előtt tüntettük fel az együttműködési szimbólumokat is: az *a* jelű táncosnál a motívumegyezéseket, a *b* jelűnél pedig a térhasználati kooperációt.²³

Az utolsó sorban a szakaszokban szereplő motívumok támasztékszerkezete olvasható. A magyar táncfolklorisztikai gyakorlatnak megfelelően az 1-es az támasztékismétlő, a 2-es a támasztékváltó szerkezetet jelöli (Martin, „A sárközi-dunamenti táncok” 48). A támasztékszerkezeti képletet kiegészítettük a szabad láb és a kéz gesztusainak betűkkel jelölt szimbólumaival. A komplex ritmust befolyásoló láb érintőgesztusait (koppantás, bokázás, csúsztatott mozdulatok) *a*-val, a csapást és a tapsot *b*-vel jeleztük. A ritmusképlethez hasonlóan az alsó kötőív a mellékhangsúlyokra, a ritmikai értékek összevonására hívja fel a figyelmet.

A táblázat utolsó két oszlopa a dinamikai értékeket tartalmazza.²⁴ Az első az egyes morfológiai csoportok részletes, a második azok végösszegét mutatja. A kettes legényesnél az utóbbi oszlopot kiegészítettük a térhasználat és az együttműködés számértékeivel is.

A hatásgörbe értékeinek kiszámítását a táncfolyamatok formai jegyeinek (pontszerkezet, motívumtartalom, pontritmika, támasztékszerkezet) minősége és mennyisége alapján végeztük el. E számok összessége képezi az adott táncszakasz összesített hatástényező értékét, amely végül egy grafikon hatásgörbéjén keresztül jellemzi a táncfolyamatot.²⁵

Pontszámítási elveinket az alábbi táblázatok segítségével mutatjuk be:

A *pontszerkezetek* hatástényező értéke négy morfológiai tulajdonság alapján jött létre (1. táblázat). A táncszakaszokat tartalmazó motívumok *mennyisége* után határoztuk meg a nemek szerinti pontértéket.²⁶ Ezek alapján megkülönböztettünk egy- (aaaa), két- (aaab), három- (abbc) és négy- (abcd) pontszerkeze-

22 | Hasonló módon jelöltük a táncpartitúrákon is a motívumegyezéseket: a négyzet alakzat az együtt táncolást, a nyíl az alkalmazkodást jelöli. A nyíl mindig az alkalmazkodó féltől indul. Az alakzatok, nyílak grafikája a következőképpen oszlik meg: a vastag, folytonos vonal a teljes, a szaggatott vonal a részleges, a pontozott pedig a távoli motívummegfeleléseket mutatja.

23 | Feloldásukat lásd az együttműködési grafikon magyarázatánál, a melléklet végén.

24 | A tánc dinamikájának meghatározásánál Martin György értelmezést vettük alapul, aki a tánc felépítésénél különböző formai tulajdonságok együttes figyelembe vételét értette alatta.

25 | A dinamikai hatásgrafikon vízszintes tengelye a táncfolyamat időbeni egységeit (periódusait), függőleges tengelye az összesített hatástényező értékeket mutatja

26 | A pontértékek részletes kiszámítását lásd Karácsony, „Együttműködés” 177–181.

tet. A következő számérték a különböző – záró és nyitó – *funkciójú* motívumok megléte, hiánya és milyensége alapján lett meghatározva. Végeterül figyelembe vettük a táncszakaszok teljességét, avagy hiányosságát is. (Itt kell megjegyeznünk, hogy a teljesség szerinti pontértékelés a *motívumtartalom* és a *ritmus* alapján megállapított hatástényezők értékelésénél is szerepet kapott.)

1. táblázat | A pontszerkezet alapján megállapított hatástényező értékek

Nem szerint	Zárlat szerint	Nyitás szerint	Teljesség szerint
aaaa 1	aaaa ²⁷ 1	aaab, a ₀ bbc ²⁸ 1	hiányos 1
aaab 2	aaab _c ²⁹ 2	a ₀ aab ³⁰ 2	teljes 2
abbc 3	aaaa _c ³¹ 3	a _r bbc ³² 3	
abcd 4	aaab 4	abbc 4	

A *motívumtartalmi* értékek nem szerinti beosztása a táncszakaszt felépítő motívumcsaládok mennyiségén alapul (2. táblázat). A szerkezeti (nem tévesztendő össze a pontszerkezettel) osztályozás a pontot alkotó motívumok strukturális felépítésének változatosságát mutatja. Ennek megfelelően a csak egyféle – pl. csak egyszerű vagy csak összetett szerkezetű – motívumokat tartalmazó táncszakaszok egyszerinek elnevezett besorolást kaptak. Ha már kétféle szerkezetű motívumokat tartalmaz egy pont, akkor kombinált, ha ennél többet, akkor többszörösen kombinált motívumtartalomról beszélünk, a megfelelő pontértékeléssel együtt.

2. táblázat | A motívumtartalom alapján megállapított hatástényező értékek

Nem szerint	Szerkezet szerint	Teljesség szerint
egynemű 1	egyszeri 1	hiányos 1
kétnemű 2	kombinált 2	teljes 2
háromnemű 3	többszörösen kombinált 3	
négynemű 4		

A *ritmikai* értékek nem szerinti kvantifikációját a táncszakaszt tartalmazó motívumok ritmusfajtáinak mennyisége alapján végeztük el, azaz a pontritmikát felépítő

27 | Zárattal nem rendelkező pontszerkezet.

28 | Nyitómotívummal nem rendelkező, vagy csak álnyitó motívummal rendelkező pontszerkezet.

29 | Álzárattal rendelkező pontszerkezet.

30 | A gerincmotívum nyitó funkciójú motívummal rendelkező pontszerkezet.

31 | A gerincmotívum záró funkciójú motívummal rendelkező pontszerkezet.

32 | Redukált nyitómotívummal rendelkező pontszerkezet.

ritmusértékek száma határozta meg a szakasz nemét (3. táblázat). Itt jegyezzük meg, hogy a metrika fogalmát tágabb értelemben használjuk, mint a verstan vagy a zeneelmélet. Metrum kifejezés alatt a táncszakaszt felépítő motívumok ritmikájának meghatározott mértékét, kiterjedését értjük. E tekintetben az izometrikus táncszakasz csak azonos kiterjedésű (pl. csak 8/8-os vagy csak 4/8-os) motívumokat tartalmaz. A bimetrikus pontban kettő, a trimetrikusban három és a tetrometrikusban négy különböző méretű motívumkiterjedést különböztettünk meg. A páratlan # értékek alapján létrejött motívumkiterjedéseket (pl. az 5/8-os vagy 7/8-os terjedelmű motívumokat) a szabálytalan metrikai struktúrák közé soroltuk.

3. táblázat | A ritmika alapján megállapított hatástényező értékek

Nem szerint		Metrika szerint		Teljesség szerint	
egynemű	1	szabálytalan	1	hiányos	1
kétnemű	2	izometrikus	2	teljes	2
háromnemű	3	bimetrikus	3		
négynemű	4	trimetrikus	4		
öttemű	5	tetrametrikus	5		
hatnemű	6				

Amíg a viszonylag egyszerűbb formakészletű tánc típusaink elemzésénél a szimpla támasztékszerkezet vizsgálata is kielégítő lehet, addig – véleményünk szerint – a bonyolult motívumokból építkező közép-erdélyi legényesek esetében komplexebben kell értelmezni a fenti fogalmat. (Nem véletlen, hogy e táncok morfológiai vizsgálatakor Martin is a motívumgyök szerinti tipologizálás irányába mozdult el.) A motívumok pusztán támasztékszerkezete mellett figyelembe vettük az azt kiegészítő láb- és kargesztusokat is (4. táblázat). Ezek alapján egyrétegűnek nevezhető az a táncszakasz, amely csak támasztékváltással járt motívumokat tartalmaz. Kétrétegűnek az, ahol már láb- vagy kargesztusok is felfedezhetők, a háromrétegűben pedig a támasztékváltás mellett mindkét gesztus megtalálható. A támasztékszerkezeti hatás számértékét a pontok zárási módszere alapján adtuk meg. A zárattal nem rendelkező táncszakaszokat a legkisebb értékkel láttuk el. A következő szintet a nyílt végződésű (támasztékváltó vagy támasztékismétlő) zárattípusok jelentik. A legmagasabb pontszámmal pedig a zárt végződésű (amikor mindkét láb alapállásba érkezik) táncszakaszok rendelkeznek. A támasztékszerkezet szerinti harmadik határértéket a táncszakaszon belüli ismétlések (ha léteznek) módja alapján képeztük. A támasztékszerkezet motívumismétlései e tekintetben kétféle módon követhetik egymást: azonosan és eltérően. Az ismétlést nem tartalmazó pontok a legalacsonyabb értéket kapták.

4. táblázat | A támasztékszerkezet alapján megállapított hatástényező értékek

Réteg szerint		Zárlat szerint		Ismétlés módja szerint	
egyrétegű	1	hiányos	1	nincs ismétlés	1
kétrétegű	2	nyílt	2	azonos ismétlés	2
háromrétegű	3	zárt	3	eltérő ismétlés	3

Az együttműködési mutatóknál figyelembe vettük a motívumegyezéseket és a térbeli kommunikációt. A közös tánc motívumai lehetnek variáns szintig megfelelők ($\div = 3$), közeli- ($\approx = 2$) és távoli rokonok ($\sim = 1$), valamint teljesen eltérőek ($\neq = 0$). Az együttműködést »« (2), hiányát «» (1) szimbólum jelzi. A proxemika (térhasználat) és a kommunikáció során öt kategóriát különítettünk el: a külön táncolást ($\leq \geq = 0$), a szembetáncolást ($\geq \leq = 1$), a közönség felé forduló táncolást ($\wedge = 2$), a tükörszimmetrikus motívumokkal járt ($\# = 4$) és az íves úton előadott szembetáncolást ($\infty = 5$).

1. táncfolyamat

Táncadatok

- 1 | Legényes.
 2 | Tötszegi István „Bonz Piti” (1917)
 3 a | Antal Ferenc „Árus” (1906) primás, Antal János „Nagy Árus” (1900) primás, Tóni Rudolf „Kormos” (1948) brácsás, Berki Ferenc „Árus” (1931) bőgős
 b | Némafilm – párhuzamos hangfelvétel készült
 4 a | Andrásfalvy Bertalan, Kallós Zoltán, Martin György, Pesovár Ferenc; **b** | 1961.10.13.;
 c | Méra, Varga József „Hangya” udvara
 5 a | Martin György, revideálta Karácsony Zoltán; **b** | Virágvölgyi Márta
 6 a | Ft. 0496.1; **b** | Mgt. 1264/A/1, Jk. 0059/23, AP 4167a; **c** | Tit. 706, Tit.1536
 7 a | 78 (10.9.1.); **b** | Felvételi hiba miatt az elején csonka táncfolyamat

Zenei adatok³³

A dallam

- 1 | „Legényes, a Titié”, „A Janié” (az elnevezés Mátyás Istvántól származik)
 2 a | AA_vBB_v; **b** | i3, 1, i3, 1; **c** | V-8; **d**) dór
 3 a | 8; **b** | AABBAABB; **c** | q= 108–120; **d** | közepesen variált
 4 a | M6; **b** | -; **c** | N19a–b

B dallam

- 1 | „Figurás vastaghúron”, „Vastaghúros legényes” (az elnevezés Mátyás Istvántól származik), Vastaghúros (Martin György elnevezése)
 2 a | ABC_x(D); **b** | 2, 1, (4, 1); **c** | I–5 (nem játssza végig); **d** | dúr
 3 a | 2 + 3 ütem; **b** | AAB_x; **c** | @ = 120; **d** | gazdagon variált
 4 a | M4 (A dallam A periódusa az M4-es dallam A periódusával egyezik); **b** | B20–21;
c | N15

A táncnotációknál megjelenő jelzetekhez tartozó megjegyzések:

- NB1 A táncfolyamat kezdése és eleje technikai hiba (fénybeszűrődés) miatt nem lett rögzítve. Az első értékelhető képkockákon a táncos már lendületesen járta legényesét. A szinkron tánckísérő zene felvétele alapján megállapítható, hogy a filmfelvétel csak az első periódus 5. ütemének 3. #-ától rögzítette a táncot.
 NB2 Ha a karok térbeli pozícióit vagy mozdulatait takarás miatt nem lehetett lejegyezni, azt *-gal jelöltük.
 NB3 A táncfolyamat befejezésénél Tötszegi megállt, az operatőr felé fordult, és a kamerába tekintve meghajolt. A következő periódus elején kiegyenesedett, majd kalapja karimájához emelt jobb kezével tisztelgett. Ezek után ugyanezzel a kezével leintette a zenekart. A muzsikusok, mielőtt lehúzták volna a tánckísérő zenét, még játszottak három ütemnyit a dallamból.

♩ = 108-120

simile...

1.0. NB 1

1. *

2. *

NB 2

3.0. NB 1

3. *

4. *

5. *

1. táncfolyamat [1]

The image displays a musical score for a dance sequence, labeled '1. táncfolyamat [2]'. It consists of four systems, each featuring a musical staff with notes and rests, and a corresponding graphical notation below it. The graphical notation uses various symbols such as rectangles, triangles, and lines to represent rhythmic patterns and dynamics. The systems are numbered 2.1, 2, 3, and 4. The notation is dense and complex, indicating a highly rhythmic and structured piece of music.

1. táncfolyamat [2]

3.1. 2. 3. 4.

1. táncfolyamat [3]

The image displays a musical score for a dance sequence, labeled '1. táncfolyamat (4)'. It is divided into two systems. The first system on the left contains measures 4.1, 2, 3, and 4. The second system on the right contains measures 5, 6, and 6. Each measure consists of a musical staff with notes and rests, and a corresponding staff with detailed performance instructions. These instructions include various symbols for dynamics (such as \langle , \rangle , \wedge), articulation (such as \times , \circ , \bullet), and phrasing (such as \sim , \curvearrowright). Some measures also feature specific markings like $\#$ and \flat on the staff lines. The notation is complex and appears to be a form of shorthand for a specific performance style.

1. táncfolyamat (4)

5.1. 2. 3. 4. 5. 6.

1. táncfolyamat [5]

The image displays a musical score for a dance piece titled "1. táncfolyamat [6]". It consists of six systems, each featuring a musical staff with notes and rests, and a corresponding graphical notation below it. The graphical notation includes various symbols such as triangles, rectangles, and lines, often with arrows indicating direction or timing. Some symbols are filled with black, while others are white or have specific patterns. The systems are numbered 1 through 6.1. The notation is dense and complex, suggesting a highly rhythmic and structured piece. The musical staff uses a treble clef and a key signature with one sharp (F#). The graphical notation is integrated with the musical notation, with some symbols placed directly above or below notes, and others forming a separate layer of information.

1. táncfolyamat [6]

The image displays a musical score for a dance sequence, labeled '1. táncfolyamat [7]'. It is divided into two systems of music. The first system contains measures 7.1, 2, and 3. The second system contains measures 4, 5, and 6. Each system features a melodic line on a single staff and a complex piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The piano part is heavily annotated with various symbols: 'x' marks, vertical lines, slanted lines, and other graphical notations indicating specific performance techniques or dynamics. Some measures include a 'b' (bass clef) or a 'T' (trill) symbol. The notation is dense and detailed, typical of a professional musical manuscript.

1. táncfolyamat [7]

The image displays five systems of a musical score, labeled 8.1, 2, 3, 4, and 5. Each system consists of a musical staff on the left and a complex rhythmic diagram on the right. The musical notation includes notes, rests, and dynamic markings such as accents (>) and hairpins (crescendo and decrescendo). The rhythmic diagrams are highly detailed, featuring various symbols like 'x', 'o', 'T', and 'C' within rectangular boxes, connected by lines and arrows to indicate timing and phrasing. Some diagrams also include asterisks (*) and small square icons. The systems are arranged vertically, with 8.1 at the top and 5 at the bottom.

1. táncfolyamat (8)


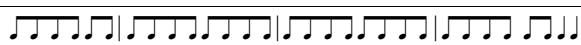

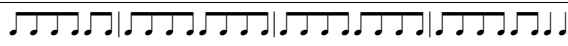
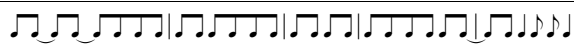


The image displays a musical score for a dance sequence. It consists of a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is divided into four distinct sections, each labeled with a number: 9.1., 2., 3., and 4. To the right of the melodic line is a complex rhythmic notation system. This system uses a variety of symbols including rectangles, triangles, circles, and arrows, some of which are filled or have specific patterns. These symbols are arranged in a grid-like fashion, corresponding to the time divisions of the melody. Some symbols are accompanied by 'x' marks or other small annotations. The overall layout is vertical, with the melodic line on the left and the rhythmic notation on the right.

1. táncfolyamat (9)

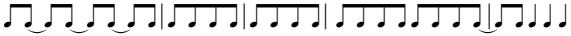
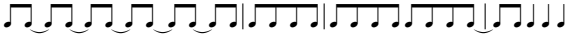
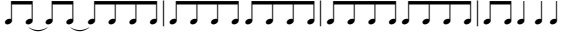
The image displays a musical score for a dance piece titled "1. táncfolyamat (10)". It consists of four systems of music, each featuring a melodic line on a staff and a corresponding set of performance instructions below it. The instructions include various symbols such as triangles, rectangles, and circles, along with letters like 'T' and 'NI', and arrows indicating movement or timing. The melodic lines are written in a staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The first system is labeled "10.1." and the fourth system is labeled "3.". The score is oriented vertically on the page.

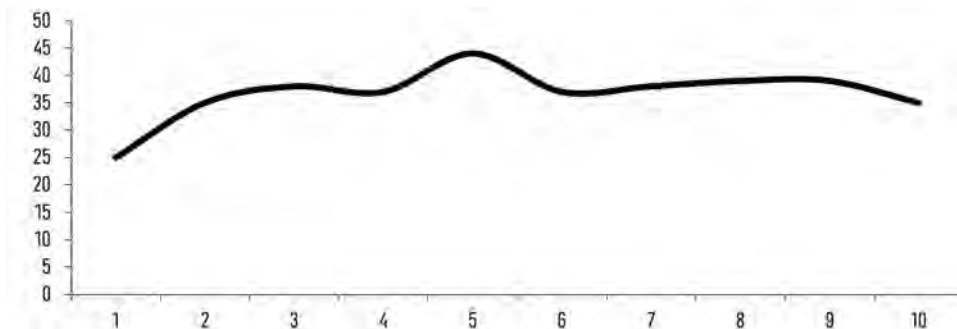
1. táncfolyamat (10)

5. táblázat | Az 1. táncfolyamat morfológiai jellemzői

		Dinamikai érték
1	x a a br [X A(a a)A(a a) B3(ab)] Tánckezdet	6
 054.2.2.2; 054.2.2.2,054.2.2, 054.2.3.1a, 030.4.4.2c	5
 ♪. 	8
	... a312; a312; a312; a312; 2 2 3	6 Σ 25
2	a b b c [A ³ (ab) B(a>) B(a>) C ⁵ (aab)]	13
	020.4.1.1b; 054.3.2.1b; 054.3.3.1c; 432.5.4.1	6
		7
	121313; a3131312; a3131313; 223 2 3 3	9 Σ 35
3	a b c d [A ³ (a b) B(abb) C(ab) D ⁵ (aab)]	13
	020.4.1.1.1c; 122.5.2.2; 054.4.3.2c; 432.5.4.2.	6
		10
	121222; 2 2 2 2; a312 a333; 133 1 3 3	9 Σ 38
4	a b b bc [A ³ (ab) B(ab) B(ab) B ₂ ⁵ (abc)]	13
	020.4.1.1d; 052.4.2.4; 052.4.3.2b; 052.6.4.1	6
		10
	121222; b222 b312; b222 b312; b3bb2b2 3	9 Σ 37
5	a b c b d [A(a>) B ³ (a>) C ² (a a) B ³ (a>) D(ab)]	14
	141.3.1.2; 054.3.2.3c; 110.1.2.1c; 110.1.2.1c; 054.3.3.2; 432.4.4.3c	8
		13
	12 2 212; a11222;a2; a; a112223; 13 13	9 Σ 44
6	a b ₁ b ₂ c [A(a>) B ₁ (aa) B ₂ (ab) C(ab)]	13
	141.3.1.2; 121.2.2.2; 121.2.2.2; 121.4.3.3; 054.4.4.6	8
		9
	12 2 2 2; 212; 212; 212 1 22; a313 3 3	7 Σ 37
7	a b ₁ b ₂ c [A(a>) B ₁ (a a) B ₂ (ab) C(ab)]	13
	141.3.1.2; 054.2.2.2; 054.2.2.2;054.4.3.2c; 440.4.4.2	8
		8
	12 2 212; a312; aa12; a312 a333; b12 2 3	9 Σ 38

5. táblázat | Az 1. táncfolyamat morfológiai jellemzői

		Dinamikai érték	
8	a b ₁ b ₂ c [A(a>) B ₁ (a a) B ₂ (ab) C(ab)]	13	
	141.3.1.2; 054.2.2.2; 054.2.2.2; 054.4.3.2c; 440.4.4.2	8	
		9	
	12 2 2 2; a312; aa12; aa12 a333; 12 23	9	Σ 39
9	a b ₁ b ₂ c [A(a ⁶) B ₁ (a) B ₂ (a ₁ a ₂) C(ab)]	13	
	141.3.1.3c; 324.2.2.1a; 324.4.3.1; 440.4.4.2b	8	
		10	
	12 2 2 2 2 2; 2222; aa12; 2222 223; 12 23	8	Σ 39
10	a b ₁ b ₂ c [A(a>) B ₁ (a>) B ₂ (a>) C(ab)]	13	
	141.3.1.2; 054.3.2.1b; 054.3.3.2; 440.4.4.2c	6	
		8	
	12 2 212 ; a31a1a12; aa1a1333; b12 2 3	8	Σ 35



1. ábra | Az 1. táncfolyamat dinamikai görbéje

2. táncfolyamat

Táncadatok

1 | Legényes.

2 | Berki Ferenc „Árus” (1931)

3 a | Antal Ferenc „Árus” (1906) primás, Antal János „Nagy Árus” (1900) primás, Tóni Rudolf „Kormos” (1948) brácsás, Boros József (1945) bőgős

b | Némafilm – párhuzamos hangfelvétel készült

4 a | Andrásfalvy Bertalan, Kallós Zoltán, Martin György, Pesovár Ferenc; b | 1961.10.13.;

c | Méra, Varga József „Hangya” udvara

5 a | Martin György, revideálta Karácsony Zoltán; b | Virágvölgyi Márta

6 a | Ft. 0496.2; b | Mgt. 1264/A/2, Jk. 0059/23, AP 4167b; c | Tit.531,Tit.1537

7 a | 95 (13.11.2.); b | Felvételi hiba miatt az elején csonka táncfolyamat

Zenei adatok

1 | Legényes (Martin György elnevezése)

2 a | ABCD; b | 5(i3), 1, 5(4), 1; c | IV-6. d) dór

3 a | 11 + 6 ütem; b | AABBAABBAABB_x; c | @ = 120–130; d) gazdagon variált

4 a | –; b | –; c | –

A táncnotációknál megjelenő jelzetekhez tartozó megjegyzések:

NB1 A táncfolyamat kezdése és eleje technikai hiba (fénybeszűrődés) miatt hiányzik a filmfelvételtől. Az első jól látható filmkockákon a táncos már erőteljesen járta legényesét. A szinkron tánckísérő zene felvétele alapján megállapítható, hogy a filmszalag csak az első periódus második ütemének 3. #-ától örökítette meg a táncot.

NB2 Berki az utolsó két periódus alatt tekintetével folyamatosan kommunikált a vezető primással (pl. a 11. pont 5. ütemének negyedik #-ánál és 12. táncszakasz 4. ütemének harmadik #-ánál). Végül a 12. táncszakasz 5. ütemének 4. #-ánál fejének határozott biccentésével jelezte, hogy táncát be kívánja fejezni. Kívánságának megfelelően a zenekar a 6. ütem után lehúzta a tánckísérő zenét. Berki táncának utolsó ütemét szinte zenei kíséret nélkül fejezte be.

The image displays a musical score for a piece titled "2. táncfolyamat (1)". It is organized into three horizontal systems, each containing a musical staff, a piano accompaniment, and a detailed fingering diagram.

- System 1 (top):** The musical staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with various ornaments and dynamics. The piano accompaniment is shown below, and the fingering diagram is the most complex, with numerous symbols like 'x', 'o', and arrows indicating fingerings and articulations. A "1." is placed below the diagram.
- System 2 (middle):** The musical staff continues the melody. The piano accompaniment includes a section marked "NB1" (Niente). The fingering diagram is also intricate, with a "2." below it.
- System 3 (bottom):** The musical staff concludes the piece. The piano accompaniment and fingering diagram are similarly detailed, with a "3." below the diagram.

Additional markings include "simile..." in the first system, "1.0." at the bottom left, and various performance instructions like accents and slurs throughout the score.

2. táncfolyamat (1)

2.1.

2.

3.

4.

2 táncfolyamat [2]

The image displays a musical score for a dance sequence. On the left, a single melodic line is written on a treble clef staff. This line is repeated four times, each instance corresponding to a different rhythmic notation system. The first system (labeled 3.1) shows the melody with various accents and slurs. The second system (labeled 2.) is a complex rhythmic notation using a grid of boxes, some filled with black, some with white, and some with diagonal hatching. It includes various symbols like 'x', 't', and 'v' and is annotated with arrows and brackets. The third system (labeled 3.) is another rhythmic notation system, similar to the second but with different box patterns and symbols. The fourth system (labeled 4.) is the most complex, featuring a dense grid of boxes with various symbols and annotations. The melodic line on the right side of the page is a single instance of the melody, showing its structure and phrasing.

2. táncfolyamat [3]

The image displays a musical score for a string quartet, titled "2 táncfolyamat [4]" by Karácsony Zoltán. The score is presented in two columns, each containing three staves. The left column contains sections 1, 2, and 3, while the right column contains sections 4, 5, and 6. Each section is accompanied by a complex set of performance instructions, including dynamic markings (such as mf , f , p), articulation symbols (accents, slurs, staccato), and specific performance techniques (e.g., pizz , arco , pizzicato). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The sections are numbered 1, 2, 3, 4, 5, and 6, with section 4 marked "4." and section 6 marked "6.". The overall structure is a continuous sequence of six sections, each with its own unique rhythmic and dynamic profile.

2 táncfolyamat [4]

2.

5.1.

4.

3.

2. táncfolyamat [5]

6.1.

2.

3.

4.

2 táncfolyamat (6)

7.1.

2.

3.

4.

2. táncfolyamat [7]

8.1. 2. 3. 4.

2 táncfolyamat [8]

The image displays a musical score for a dance sequence, labeled '2. táncfolyamat [9]'. It consists of four systems, numbered 9.1, 2, 3, and 4. Each system features a melodic line on a single staff and a complex rhythmic notation system below it. The melodic line uses a treble clef and includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. The rhythmic notation system is highly detailed, using a variety of symbols including rectangles, triangles, circles, and crosses, some of which are filled or hatched. These symbols are arranged in a grid-like fashion across multiple staves, with arrows and other markings indicating their temporal placement and relationships. The systems are connected by a vertical line, suggesting a continuous sequence of events. The overall layout is clean and professional, typical of a published musical score.

2. táncfolyamat [9]

10.1. 2. 3.

4. 5. 6.

2 táncfolyamat (10)

11.1.

2.

11.2.

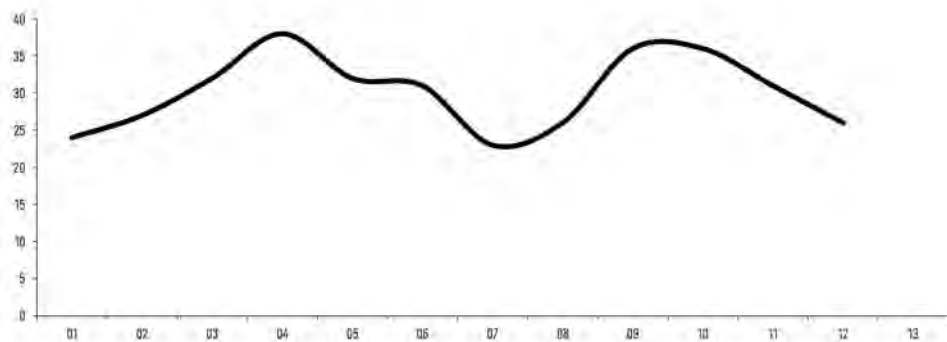
3.

4.

2. táncfolyamat [11]

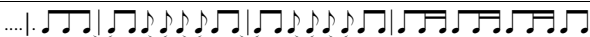
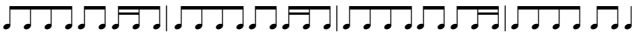
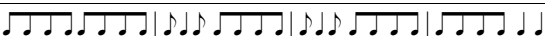
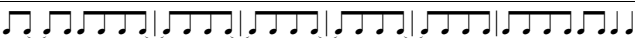


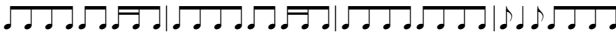
12.1. 2. 3. 4.

2 táncfolyamat [12]



2. ábra | A 2. táncfolyamat dinamikai görbéje

6. táblázat | Az 2. táncfolyamat morfológiai jellemzői

		Dinamikai érték	
1	x a a b _c [X A(ab) A(ab) B _c (a>)] Tánckezdet	6	
	... 011.4.2.10c; 011.4.3.7a; 112.3.3.3	5	
 	6	
	... 332; <u>12 2 22</u> ; <u>12 2 32</u> ; b22b22b22b3	7	Σ 24
2	a a a b [A(ab) A(ab) A(ab) B(ab)]	9	
	450.4.2.3c; 450.4.2.3c; 450.4.2.3c; 454.4.4.1a	4	
		7	
	b12b32bb3; b12b3bbb3; b12b32bb3; b12b 1b3	7	Σ 27
3	a b b c [A(ab) B(ab) B(ab) C(ab)]	13	
	330.4.1.3; 122.4.2.1d; 122.4.3.1c; 011.4.4.9f	4	
		8	
	1312 a222; <u>22 122</u> ; <u>22 122</u> ; 122 b 3	7	Σ 32
4	a b b c [A(ab) B(a a) B(a a) C(a>)]	13	
	030.4.1.1; 030.2.2.1a; 030.2.2.1a; 030.2.2.1a; 030.2.3.5; 311.3.4.1	8	
		9	
	12 1 a1a2; <u>1a2</u> ; <u>1a2</u> ; <u>1a2</u> ; <u>1a33</u> ; 3222233	8	Σ 38
5	a b c d [A(abc) B(ab) C(ab) D(ab)]	14	
	330.4.1.3; 520.4.2.4; 450.4.3.3a; 432.4.4.3a	4	
		7	
	1222 a333; bb3bb bbbbbb3; b12b32bb3; b122 b23	7	Σ 32
6	a b b c _c [A(ab) B(a>) B(a>) C _c (ab)]	11	
	330.4.1.3; 052.3.2.1b; 052.3.3.2, 530.4.4.1	6	
		7	
	1222 a312; b2231313; b313133; 3bb 3b3	7	Σ 31
7	a ₁ a ₂ b _c [A ₁ (ab) A ₁ (ab) A ₂ (ab) B _c (ab)]	7	
	450.4.2.3c; 450.4.2.3c; 450.4.3.2b; 123.4.2.1c	4	
		7	
	b12b3bbb3; b12b3bbb3; b12b3bbb3; bb22bb3	5	Σ 23

6. táblázat | Az 2. táncfolyamat morfológiai jellemzői

		Dinamikai érték	
8	$a_1 a_2 a_1 b_c [A_1(ab) A_2(ab) A_1(ab) B_c(ab)]$	7	
	450.4.2.1ha; 450.4.2.3c; 450.4.3.8, 432.4.3.2	6	
		7	
	$b_{12}32b_3; b_{12}b_3bbb_3; b_{1a}22bb_3; b_{122} a333$	6	Σ 26
9	$a b b c [A(ab) B(ab) B(ab) C(ab)]$	13	
	140.3.1.3, 011.4.2.10c, 011.4.2.7b, 020.4.4.10b	6	
		8	
	$\underline{12} \underline{131}; \underline{12} \underline{2} \underline{12}; \underline{12} \underline{2} \underline{33}; \underline{122} 2b_3$	9	Σ 36
10	$a b b c [A(ab) B(a a) B(a a) C(ab)]$	13	
	330.4.1.3; 030.2.2.2b, 030.2.2.2b, 030.2.2.2b; 030.2.3.1, 020.4.4.3bb	6	
		9	
	$1222a312; 112; \underline{112}; \underline{112}; \underline{112} b22$	8	Σ 36
11	$a_{10} b a_{20} c_c [A_{10}(ab) B(ab) A_{20}(ab) C_c(ab)]$	13	
	330.4.1.3, 012.3.4.1, 030.4.1.5c; 112.3.3.3	6	
		7	
	$1312 a312; b_{1b}1b_{13}; \underline{12} \underline{1} a312; b_{22}b_{22}b_{22}b_3$	5	Σ 31
12	$a_1 a_2 a_3 b [A_1(ab) A_2(ab) A_3(ab) B(ab)]$	9	
	450.4.2.3c; 450.4.2.1hb; 450.4.3.2b; 513.4.4.12b	4	
		7	
	$b_{12}b_3bbb_3; b_{122}bb_3; b_{12}b_3bb_3; 13bb_1 bb$	6	Σ 26
13	Kilép a táncból.		

3. táncfolyamat

Táncadatok

1 | Legényes – párban

2 a | ötszegi István „Boncz Piti” (1917)

b | Berki Ferenc „Árus” (1931)

3 a | Antal Ferenc „Árus” (1906) primás, Antal János „Nagy Árus” (1900) primás, Tóni Rudolf „Kormos” (1948) brácsás, Boros József (1945) bőgős

b | Némafilm – párhuzamos hangfelvétel készült

4 a | Andrásfalvy Bertalan, Kallós Zoltán, Martin György, Pesovár Ferenc; b | 1961.10.13.

c | Méra, Varga József „Hangya” udvara

5 a | Martin György, revideálta Karácsony Zoltán; b | Virágvolgyi Márta

6 a | Ft. 0496.4; b | Mgt. 1264/A/4, Jk. 0059/23, AP 4167d; c | Tit.1538

7 a | 182 (2x13.2x11.2x2.); b | Felvételi hiba miatt az elején csonka táncfolyamat

Zenei adatok

1 | Legényes (Martin György elnevezése)

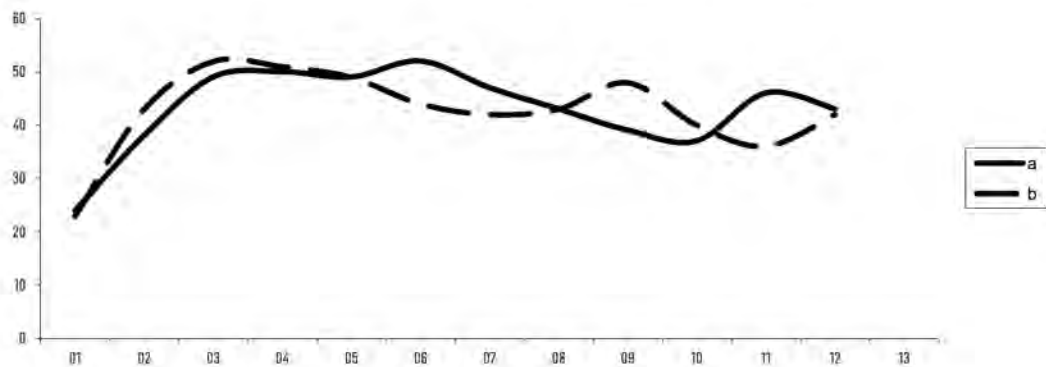
2 a | AA_vBB_v; b) i3(2), 1, 5, 1(8); c | 1-4: d: moll

3 a | 11 + 6 ütem; b | AABBAABBAABB_x; c | @ = 116-122; d | közepesen variált

4 a | -; b | -; c | N33-34

A táncnotációknál megjelenő jelzetekhez tartozó megjegyzések:

- NB1 A táncfolyamat kezdése és eleje technikai hiba (fénybeszűrődés) miatt hiányzik a felvételről. Az első értékelhető filmkockákban a két táncos már energikusan táncolt. Ötnyolcad időtartam múlva a filmfelvételen újabb fénybeszűrődés keletkezett, ami miatt újabb hiátus keletkezett a rögzítésen.
- NB2 A szinkron tánckísérő zene felvételén hallható tánczörejek és a fénybeszűrődés alatti képkockák száma alapján majdnem biztosan megállapítható, hogy ez a képhiba csak három # ideig tartott.
- NB3 A 11. táncszakasz 7. ütemének második #-ánál Berki kinézett a zenekarra. Valószínűleg már előtte is mondhatott valamit a zenészeknek, de azt a tánckísérő zene hangfelvétele alapján nem lehet érteni.
- NB4 A muzsikások a 12. periódus végén lehúzták a tánckísérő zenét. Tötszegi a lehúzással egy időben, az utolsó táncszakasz 8. ütemének első @ -énél lezárta táncát. Ezután, egy kis időt kivárva határozott, nagy lépésekkel megindult a zenekar felé. A filmfelvétel a második lépés után szakadt meg.
- NB5 Berki egy erőteljes lábszárcsapással szintén a kísérőzene befejezésével egy időben (a 8. ütem első @ -énél) zárta le táncát. Egy rézsút előre és egy helyben lépéssel zárt pozíciót vett fel, majd a kamera (s egyben a gyűjtők) felé fordulva enyhén meghajolt. Utána bal lábbal ő is előrelépett a zenekar felé. A filmfelvétel ennél a mozdulatánál szakadt meg.



3. ábra | A 3. táncfolyamat dinamikai görbéje

1.0.

simile...

1.0.

a ↓

b ↓

3. táncfolyamat [1/1]

The image displays a musical score on the left and two diagrams, labeled 'a' and 'b', on the right. The score consists of two staves, NB1 (bottom) and NB2 (top), with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Diagram 'a' shows two vertical columns representing the structure of the piece. The top column is labeled 'NB2' and contains two sections, '1.' and '2.', with various symbols (X, O, triangles, rectangles) indicating specific musical events or structures. The bottom column is labeled 'NB1' and contains a wavy line indicating a section break. Diagram 'b' is similar to 'a' but includes a star symbol (*) in the '1.' section of the top column and a different set of symbols in the '2.' section.

3. táncfolyamat (1/2)

Musical notation for the 3rd dance sequence, showing a single staff with a treble clef and a series of notes and rests.

2.1. 2. 3. 4.

Diagram 'a' showing a sequence of four steps (2.1, 2, 3, 4) with corresponding foot positions and movement directions.

2.1. 2. 3. 4.

Diagram 'b' showing a sequence of four steps (2.1, 2, 3, 4) with corresponding foot positions and movement directions, including a star symbol.

3. táncfolyamat [2/1]

The image displays a musical score and two structural diagrams, labeled 'a' and 'b', illustrating the organization of a dance sequence. The score on the left consists of a single melodic line with various ornaments, including slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The diagrams 'a' and 'b' are vertical grids where each row represents a measure. Diagram 'a' shows a sequence of measures 5 and 6, with various symbols (circles, squares, triangles) indicating specific musical events or ornaments. Diagram 'b' shows a different structural arrangement of the same material, with measures 5 and 6 appearing in a different order and grouping, including a section marked with an asterisk (*). The diagrams use various symbols to represent different musical elements, such as notes, rests, and ornaments, and their placement within the measures.

3. táncfolyamat [2/2]

The image displays a musical score and two sets of diagrams, labeled 'a' and 'b', for a dance sequence. On the left, a single staff of music shows a melodic line with various ornaments, including grace notes and slurs, and dynamic markings like *v* (forte) and *z* (accents). The diagrams 'a' and 'b' are organized into four main sections, numbered 1, 2, 3, and 4. Each section contains a vertical sequence of diagrams representing fingerings and bowings for specific notes. Section 1 includes a sub-diagram labeled '3.1.' with a small square icon. Section 2 includes a small square icon. Section 3 includes a small square icon. Section 4 includes a small square icon. Diagram 'b' also features asterisks (*) next to certain diagrams, likely indicating specific performance techniques or ornaments. The diagrams use various symbols: 'x' for fingerings, 'T' for bowings, and hatched or solid black shapes for other performance elements.

3. táncfolyamat [3/1]

The image displays a musical score on the left and two diagrams, labeled 'a' and 'b', on the right. The musical score consists of a single staff with a treble clef, showing a melodic line with various ornaments, including slurs, accents, and dynamic markings. The diagrams 'a' and 'b' are vertical timelines corresponding to the musical score, illustrating the physical actions of a dancer. They are divided into sections numbered 5, 6, and 7. Various symbols are used to denote specific movements or timing, including 'X', 'T', '#', and arrows. Diagram 'a' shows a sequence of actions corresponding to the musical score, while diagram 'b' shows a different sequence of actions, possibly representing an alternative interpretation or a different version of the dance movement. The diagrams are connected to the musical score by horizontal lines, indicating the temporal relationship between the music and the dance.

3. táncfolyamat (3/2)

4.1. 4.2. 4.3. 4.

a

b

4.1. 4.2. 4.3. 4.

3. táncfolyamat [4/1]

The image displays a musical score on the left and two diagrams, labeled 'a' and 'b', on the right. The musical score consists of a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/2 time signature. It features a series of notes with stems, some marked with accents (^) and slurs. The diagrams 'a' and 'b' are complex rhythmic notations. Each diagram has a vertical axis with a central line and two side lines. The notation includes various symbols: solid black shapes, hatched shapes, circles, triangles, and lines with arrows. Some symbols are marked with 'X' or '#'. Curved lines connect symbols across the diagrams, indicating relationships or transitions. The diagrams are numbered 5, 6, and 7, corresponding to measures in the musical score. Diagram 'a' is positioned below the first three measures of the score, and diagram 'b' is positioned below the next three measures. The musical score ends with a double bar line and a repeat sign.

3. táncfolyamat [4/2]

8.

7.

6.

5.

4.

3.

2.

5.1.

a

1

2

b

8.

7.

6.

5.

4.

3.

2.

5.1.

2

3. táncfolyamat (5/1)

The image displays a musical score and two analytical diagrams, labeled 'a' and 'b', for a dance movement. The score on the left is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with various ornaments, including grace notes and slurs, and dynamic markings such as 'V' (fortissimo) and 'f' (forte). The score is divided into measures 9 through 13.

Diagram 'a' is a rhythmic analysis of the score. It consists of a vertical stem with various symbols (dots, crosses, triangles) indicating rhythmic events. The diagram is numbered 9, 10, 11, 12, and 13, corresponding to the measures in the score. A small asterisk (*) is placed below measure 11.

Diagram 'b' is a more complex analysis, possibly of phrasing or structure. It features curved lines and additional symbols (dots, crosses, triangles) indicating phrasing or structural elements. The diagram is numbered 9, 10, 11, 12, and 13, corresponding to the measures in the score. A small square symbol is placed below measure 13.

3. táncfolyamat (5/2)

The image displays a musical score for a dance piece. On the left, a single melodic line is written on a staff with a treble clef. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs. On the right, two complex rhythmic diagrams, labeled 'a' and 'b', are shown. Diagram 'a' is divided into two vertical sections. Each section contains a sequence of rhythmic symbols: triangles, rectangles, and circles, some filled and some empty. These symbols are connected by horizontal lines and arrows, indicating the flow of the rhythm. A '2.' is written at the start of each section, and '6.1.' is written at the bottom of each section. Diagram 'b' is a single vertical section with similar rhythmic symbols and connections, starting with '6.1.' at the bottom. The overall layout is clean and technical, typical of a dance score.

3. táncfolyamat (6/1)

The image displays a musical score on the left and two detailed diagrams, labeled 'a' and 'b', on the right. The musical score consists of a single staff with a treble clef, showing a sequence of notes and rests. The diagrams 'a' and 'b' are complex structural diagrams that map out the movement's structure. They feature a central vertical axis with various symbols, including arrows, rectangles, and circles, indicating different phases or elements of the dance. Diagram 'a' is marked with '3.' and '4.' at the bottom, while diagram 'b' is marked with '3.' and '4.' at the bottom. The diagrams use different shading and symbols to represent various components of the dance structure.

3. táncfolyamat (6/2)

7.1. 2. 3. 4. 5.

a

7.1. * 2. 3. 4.

b

3. táncfolyamat (7/1)

The image displays a musical score on the left and two diagrams, labeled 'a' and 'b', on the right. The musical score consists of a single staff with a treble clef, showing a sequence of notes and rests. The notes are grouped into measures, with some measures containing multiple notes. The diagrams 'a' and 'b' are complex visual representations of the musical structure. They feature a central vertical axis with various symbols, including arrows, rectangles, and circles, arranged in a grid-like pattern. Diagram 'a' is divided into sections labeled '6.' and '7.', while diagram 'b' is divided into sections labeled '3.', '4.', and '7.'. The symbols in the diagrams correspond to the notes and rests in the musical score, providing a visual analysis of the sequence's structure.

3. táncfolyamat [7/2]

2.

3.

8.1.

a

8.1.

2.

3.

b

3. táncfolyamat (8/1)

3.

4.

a

4.

5.

6.

b

3. táncfolyamat (8/2)

9.1. 2. a

9.1. 2. b

3. táncfolyamat (9/1)

The image displays a musical score on the left and two detailed diagrams, labeled 'a' and 'b', on the right. The score consists of a single melodic line on a five-line staff, featuring a key signature of one sharp (F#) and a 9/2 time signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. The diagrams 'a' and 'b' provide a structural analysis of the piece, showing the relationship between the musical notation and the physical layout of the manuscript. Diagram 'a' is divided into three sections, numbered 3, 4, and 5. Diagram 'b' is divided into four sections, numbered 4, 5, and 6. The diagrams use various symbols: solid black rectangles, white rectangles with black outlines, and hatched rectangles to represent different structural elements. Arrows and lines connect these symbols to specific points in the musical score, indicating the placement of these elements. Small square icons with arrows are also present, likely representing specific performance or editing instructions. The diagrams illustrate how the musical structure is organized into distinct units and how these units relate to the overall form of the piece.

3. táncfolyamat (9/2)

10.1. 2.

a

10.1. 2.

b

3. táncfolyamat [10/1]

3. táncfolyamat (10/2)

a

b

3. táncfolyamat (10/2)

The image displays a musical score for a dance piece. On the left, a single melodic line is written on a staff with a treble clef. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests and dynamic markings like *v* (pizzicato) and *z* (accents). The score is divided into two main sections, 'a' and 'b', which correspond to the rhythmic diagrams on the right.

The rhythmic diagrams, labeled 'a' and 'b', are complex visual representations of the music's timing. They consist of multiple horizontal lines, each representing a different rhythmic element or instrument. The notation includes various symbols such as vertical bars, dots, crosses, and arrows, connected by curved lines that indicate the flow and duration of the rhythms. The diagrams are organized into two columns, 'a' and 'b', each with a '11.1.' label at the bottom. The 'a' diagram has a '2.' label at the top, and the 'b' diagram has a '2.' label at the top. The diagrams are highly detailed, showing the intricate patterns of the dance's rhythm.

3. táncfolyamat [11/1]

3. táncfolyamat (11/2)

a

b

3. táncfolyamat (11/2)

12.1. 12.1. 12.1.

3. 2. 12.1.

a b

3. táncfolyamat (12/1)

The image displays a musical score for a dance sequence. On the left, a melodic line is shown on a five-line staff. To its right are two complex rhythmic diagrams, labeled 'a' and 'b'. Diagram 'a' is associated with the notation 'NB4' and diagram 'b' with 'NB5'. Each diagram consists of multiple staves with various rhythmic notations, including beams, flags, and accents, along with vertical lines and 'x' marks indicating specific rhythmic events. The diagrams are numbered 3, 4, 5, and 6, corresponding to measures in the dance sequence.

3. táncfolyamat (12/2)

A motívumok összehasonlítása

A motívumokat az általunk kialakított motívumkatalógusba illesztettük be (Karácsony, *Mátyás* 60–548). Az összehasonlításokat csak a motívumcsaládok szintjén végeztük el. A 8. táblázatban a kurzívval jelölt motívumok kizárólag csak Tötszegi, a félkövérek pedig csak Berki egyéni és közös legényeseiben fordultak elő. Az egyszerre kurzívált és félkövér betűtípussal jelölt motívumazonosítók azokat a figurákat jelzik, amelyek kizárólag csak a közös legényesben jelentek meg. A hasonlóságok és eltérések könnyebb nyomon követése érdekében minden motívumcsaládot külön sorba rendeztük.

8. táblázat | A motívumok összehasonlítása

Tötszegi István motívumkincse		Berki Ferenc motívumkincse	
egyéni legényes	közös legényes	közös legényes	egyéni legényes
		011.4.2.10c	011.4.2.7b
		011.4.3.7a	011.4.2.10c
		011.4.4.9c, e, f	011.4.3.7a
			011.4.4.9f
			012.3.4.1
020.4.1.1b-d	020.4.4.6f		020.4.4.3bb
020.4.1.1c			020.4.4.10b
020.4.1.1d			
030.4.4.2c	030.4.1.10	030.2.2.2b	030.2.2.1a
		030.2.3.1	030.2.2.2b
		030.4.1.1	030.2.3.1
		030.4.1.4	030.2.3.5
			030.4.1.1
			030.4.1.5c
	<i>034.4.4.2</i>		
	042.4.2.5	042.4.2.4	
	042.4.3.1		
052.4.2.4			052.3.2.1
052.6.4.1			052.3.3.2
054.2.2.2	054.2.2.1a-b	054.2.2.1b	
054.2.3.1	054.4.3.2d	054.2.2.1a	
054.3.2.1	054.4.4.1a	054.2.2.2a	
054.3.2.3a		054.4.1.3a	
054.3.2.1b		054.4.3.2e	
054.3.3.1c			
054.3.3.2b-c			
054.3.3.2c			
054.4.3.2			
054.4.4.6			
054.4.4.3c			
110.1.2.1	110.1.2.1c, 3	110.1.2.2a	
	110.1.3.1	110.1.3.1	
	110.4.2.5c		
	110.4.3.4		

	110.4.4.10		
	112.2.2.1a	112.2.2.1a, d	112.3.3.3
	112.2.3.2	112.2.3.2	
	112.4.3.1	112.2.3.1	
		112.3.4.1	
	120.2.2.3-4		
121.2.2.2c	121.2.2.2	121.2.2.3	
121.4.3.3c	121.2.3.1	121.2.3.2	
122.5.2.2			122.4.2.1c-d 122.4.3.1c
	123.4.4.3b-c	123.4.4.3b-c	
	134.4.4.2		
	140.3.1.3		140.3.1.3
	140.4.3.1		
	140.4.4.2		
141.3.1.2	141.3.1.2-3		
141.3.1.3			
	222.4.2.2		
	222.4.3.1		
	311.4.4.2	311.4.4.2	311.3.4.1
	320.2.2.1a	320.4.2.5	
	320.2.3.4	320.4.3.1b	
324.2.2.1			
324.4.3.1			
	330.4.1.3	330.4.1.3	330.4.1.3
	431.4.4.1		
432.4.4.3	432.4.3.2	432.2.2.1	432.4.3.2
432.5.4.1c		432.2.3.1	432.4.4.3a
432.5.4.2			
440.4.4.2a, c			
	442.4.3.2d		
	442.4.4.2a		
	450.4.2.6	450.4.2.1c	450.4.2.3c
	450.4.4.2	450.4.3.2b	450.4.2.1ha, b 450.4.2.3.c 450.4.3.2b 450.4.3.3a 450.4.3.8 454.4.4.1a
		513.5.4.2	513.4.4.12b
		520.4.3.2	520.4.2.4
		520.4.4.6	
			530.4.4.1
Össz.³⁴ 29 (6)	Össz. 37 (6:6)	Össz. 33 (6:4)	Össz. 33 (8)

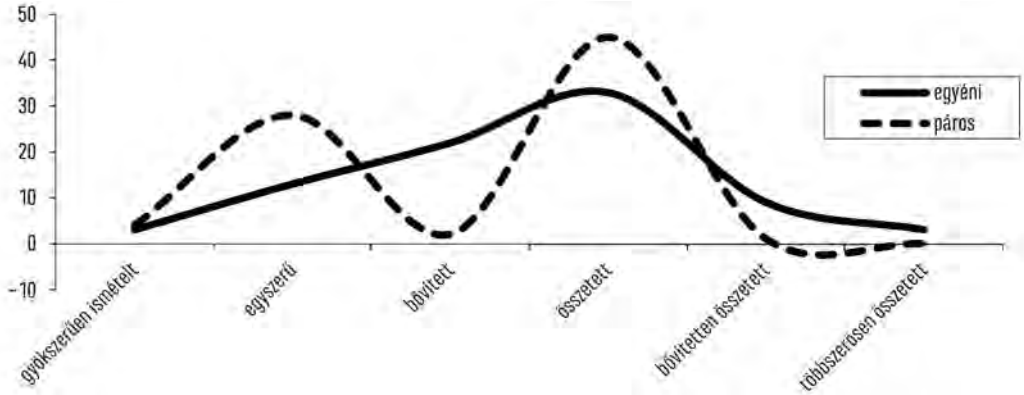
34 | Az összesítésnél csak a variánsokat vettük figyelembe. A zárójelben szereplő szám az egyéni motívumokra vonatkozik. A közös legényesnél szereplő aránypár az egyéni és a csak közösen táncolt motívumokat mutatja.

A pontszerkezetek összehasonlítása és a motívumok megoszlása

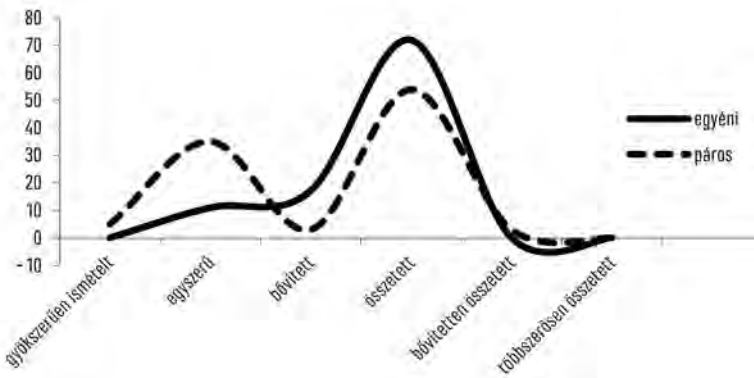
9. táblázat | Az egyéni és közös legényesek pontszerkezeteinek összehasonlítása

Tótszegi István egyéni legényesének pontszerkezetei		Tótszegi István közös legényesének pontszerkezetei	
x a a b	$X A(a a)A(a a) B^3(ab)$	x x x a	$X X X A(ax)]$
a b b c	$A^3(ab) B(a>) B(a>) C^3(aab)$	a a a b	$A(a a) A(a a) A(a a) B(ab)$
	$A^3(ab) B(ab) B(ab) Bc^3(abc)$		$A(aa) A(aa) A(aa) B(ab)$
	$A(a>) B_1(aa) B_2(ab) C(ab)$	a ₁ a ₁ a ₂ b	$A_1(a a) A_1(a a) A_2(ab) B(ab)$
a b ₁ b ₂ c	$A(a>) B_1(a a) B_2(ab) C(ab)$	a a b b _c	$A(ab) A(ab) B(ab) B_c(ab)$
	$A(a>) B_1(a>) B_2(a>) C(ab)$		$A(a>) B(aa) B(aa) B_c(ab)$
	$A^6(a>) B_1(a) B_2(a_1a_2) C(ab)$	a b b c	$A(ab) B(ab) B(ab) C(ab)$
a b c d	$A^3(ab) B(abb) C(ab) D^3(aab)$		$A(ab) B(a a) B(a a) C(ab)$
a b c b d	$A(a>) B^3(a>) C^2(a a) B^3(a>) D(ab)$	a b ₁ b ₂ c	$A(ab) B_1(ab) B_2(ab) C(ab)$
		a b c d	$A(ab) B(ab) C(ab) D(ab)$
		a b c c d	$A^6(a>) B^6(a a) C(a) D(ab)$
Össz. 5	Össz. 9	Össz. 8	Össz. 11

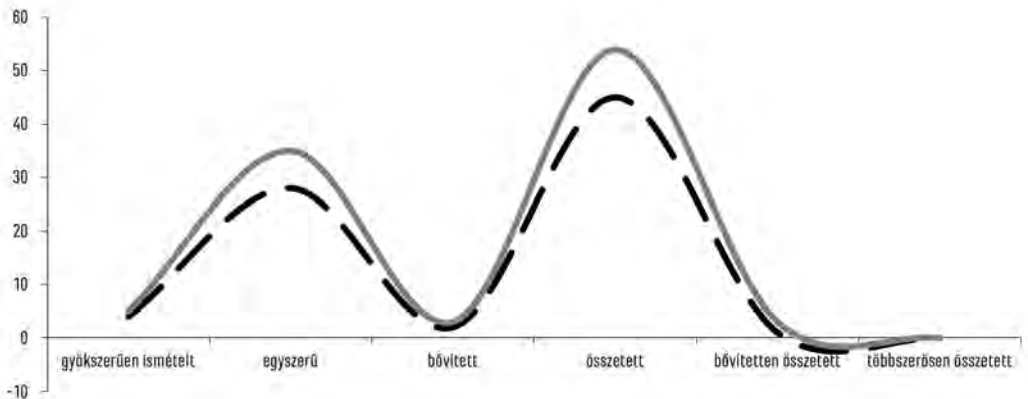
Berki Ferenc egyéni legényesének pontszerkezetei		Berki Ferenc közös legényesének pontszerkezetei	
x a a b _c	$X A(ab) A(ab) B_c(a>)$	x x x a	$X X X A(ax)$
a a a b	$A(ab) A(ab) A(ab) B(ab)$	a ₁ a ₁ a ₂ b	$A_1(a a) A_1(a a) A_2(ab) B(ab)$
a ₁ a ₁ a ₂ b _c	$A_1(ab) A_1(ab) A_2(ab) B_c(ab)$		$A_1(aa) A_1(aa) A_2(aa) B(ab)$
a ₁ a ₂ a ₁ b _c	$A_1(ab) A_2(ab) A_1(ab) B_c(ab)$	a ₁ a ₂ a ₂ a ₁ b	$A_1^2(a) A_2(a a) A_2(a a) A_1^2(a) B(ab)$
a ₁ a ₂ a ₃ b	$A_1(ab) A_2(ab) A_3(ab) B(ab)$	a ₁ a ₂ b b _c	$A_1(ab) A_2(ab) B(ab) B_c(ab)$
a b b c _c	$A(ab) B(a>) B(a>) C_c(ab)$	a ₀ b _d b b c	$A^4(a) B^4(a) B(a a) B(a a) C(ab)$
a b b c	$A(ab) B(ab) B(ab) C(ab)$	a a b c	$A(ab) B(ab) C(ab) B_c(ab)$
	$A(ab) B(a a) B(a a) C(a>)$	a ₀ a a b	$A_0(ab) A(a a) A(a a) B(ab)$
	$A(ab) B(a a) B(a a) C(ab)$	a b b b _c	$A(ab) B(ab) B(ab) B_c(ab)$
	$A(ab) B(ab) B(ab) C(ab)$	a b b c	$A(ab) B(ab) B(ab) C(a>)$
a ₁₀ b a ₂₀ c _c	$A_{10}(ab) B(ab) A_{20}(ab) C_c(ab)$	a b c d	$A(ab) B(a a) C(a a) D(a>)$
a b c d	$A(abc) B(ab) C(ab) D(ab)$		$A(ab) B(ab) C(aa) D(ab)$
Össz. 9	Össz. 12	Össz. 10	Össz. 12



4. ábra | Tötszegi motívumainak megoszlása szerkezetük szerint



5. ábra | Berki motívumainak megoszlása szerkezetük szerint



6. ábra | A közös legényesben járt motívumok megoszlása szerkezetük szerint

FORRÁSOK

- Domby Imre. *Kalotaszegi népi táncok*. Népi alkotások és Művészi tömegmozgalom Kolozs megyei irányító központja, 1972.
- Fügedi János. „Táncszerkezet és motívumhasználat Jakab József pontozóiban.” *Zenetudományi Dolgozatok 2004–2005*, szerkesztette Sz. Farkas Márta, MTA Zenetudományi Intézet, 2005, pp. 274–276.
- Gyarmathy Zsigáné. *Az ifjú pap: Regény Kalotaszeg vidéki életéből*. Athenaeum, 1885.
- Jankó János. „A kalotaszegi és az erdélyi magyarságról I: Úti emlékek.” *Kalotaszeg magyar népe*, írta Jankó János, szerkesztette Hála József, Néprajzi Múzeum, 1993, pp. 251–262.
- Kaposi Edit és Maácz László. *Magyar népi táncok és táncos népszokások*. Bibliotheca Kiadó, 1958.
- Karácsony Zoltán. „A kalotaszegi legényes műfaji-funkcionális változatai.” *Zenetudományi Dolgozatok 2009*, szerkesztette Kiss Gábor, MTA Zenetudományi Intézet, pp. 341–371.
- . „A tánc és a zene kapcsolata egy györgyfalvi férfi legényes táncaiban.” *A magyar népi tánczene*, szerkesztette Virágvölgyi Márta és Pávai István, Planétás Kiadó, 2000, pp. 95–141.
- . „Az inaktelki »figurás« néprajzi felfedezése.” *Tabula*, 4. évf., 1. szám, 2001, pp. 60–69.
- . „Az inaktelki Gergely János táncra vonatkozó visszaemlékezései.” *Táncstudományi Tanulmányok 1994–1995*, szerkesztette Szüdy Eszter, Magyar Táncművészek Szövetsége, 1995, pp. 153–156.
- . „Együttműködés és alkalmazkodás a kettős előadásmódú kalotaszegi legényesben.” *Tánc és szakralitás: Tanulmányok a rituális táncok világából*, szerkesztette Péterbencze Anikó, Csángó Fesztivál Alapítvány, 2020, pp. 163–233.
- . „»Față-n față«: Despre cele două stiluri de execute a dansului fecioresc din Călatei.” *Coreografia și etnocoreologica maghiara din transilvania în mileniul trei II*, szerkesztette Kőnczei Csongor, Editura Institutului Pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale, 2005, pp. 59–108.
- . „»Figurás szemben«: A kalotaszegi legényes páros előadásmódjáról.” *Az erdélyi magyar táncművészet és táncstudomány az ezredfordulón II*, szerkesztette Kőnczei Csongor, Nemzeti Kisebbségkutató Intézet, 2014, pp. 57–104.
- . „»Figurás szemben«: A kalotaszegi legényes páros előadásmódjáról.” 2. kiadás. *Patrimónium és társadalom a 20. században: A VII. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus előadásai*, szerkesztette Barna Gábor és Keszeg Vilmos, Kriza János Néprajzi Társaság és a Nemzetközi Magyarágtudományi Társaság, 2015, pp. 283–325.
- . Gyűjtés Kalló Ferenc „Molnárral” és feleségével. 2009. október 9., Inaktelke. Hangfelvétel, a gyűjtő tulajdonában.
- . „Inaktelke táncfolklorisztikai felfedezése és annak hatása a legényes hagyományozódására.” *Táncstudományi Tanulmányok 1996–1997*, szerkesztette Kővágó Zsuzsa, Magyar Táncművészek Szövetsége, 1997, pp. 120–129.
- . „Javaslat egy kalotaszegi legényes motívumkatalógus kialakítására: A korábban javasolt motívumkatalógusok rendszerező elveiről.” *A mozgás misztériuma: Tanulmányok Fügedi János tiszteletére*, szerkesztette Pál-Kovács Dóra és Szőnyi Vivien, L’Harmattan Kiadó, 2020, pp. 227–256.
- . *Mátyás István 'Mundruc' legényes motívumkincse táncos környezete tükrében*. 2019. Eötvös Loránd Tudományegyetem, PhD-disszertáció. Táncközlés melléklettel.
- . „Megjegyzések Martin György »Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban« című tanulmányához.” *Ethnographia*, 131. évf., 2. szám, 2020, pp. 270–318.
- Karsai Zsigmond és Martin György. *Lőrincrève táncélete és táncái*. MTA Zenetudományi Intézet, 1989. Műhelytanulmányok a magyar zene történetéhez 10.
- Kőnczei Csilla. „Létezett-e valaha strukturális tánc kutatás? Nyelvészeti modellek, nyelvi analógiák és a strukturalizmus fogalma Martin György strukturális táncelemzésében.” *Ethnographia*, 131. évf., 2. szám, 2020, pp. 254–269.

- Kürti László. „A kalotaszegi legényes felfedezése.” *Pontosan, szépen: Almási István 80. születésnapjára*, szerkesztette Zakariás Erzsébet, Mega Könyvkiadó, 2014, pp. 456–484.
- . „Juhmérés és henderikázás Magyarlónán.” *Ethnographia*, 98. évf., 2–4. szám, 1987, pp. 385–393.
- . „Kulcsadatközlő-probléma az antropológiában: Kalotaszegi legények és élmények.” *Aranykapu: Tanulmányok Pozsony Ferenc tiszteletére*, szerkesztette Jakab Albert Zsolt és Kinda István, Kriza János Néprajzi Társaság / Szabadtéri Néprajzi Múzeum / Székely Nemzeti Múzeum, 2015, pp. 807–827.
- . „The Bachelors’ Dance of Transylvania.” *Arabesque*, 8. évf., 6. szám, 1983, pp. 8–14.
- Legényes 1. Előadta Fingerhut Jenő (kb. 1944), Fingerhut József (kb. 1932) és Boross János (kb. 1929), gyűjtötte Martin György és Kallós Zoltán, 1969. május 19., Magyarlóna, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Zenetudományi Intézet, Néptánc Archivum, Ft.692.4, Mgt.2024B8.
- Legényes 2–3. Előadta Csányi László (1908), Ambrus Ferenc (1904), Laczi Pap János (1898), Csányi Mihály (1904) és Tamás Veress Márton (1905), kísértte Kovács Simon „Buraló” és zenekara, gyűjtötte Martin György, Kallós Zoltán és Tamás Vass Mária, 1969. április 20., Tordaszentlászló, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Zenetudományi Intézet, Néptánc Archivum, Ft.693.6–7, Mgt.2025B3–4.
- Martin György. *A magyar nép táncai*. Corvina Kiadó, 1974.
- . „A néptánc és népi tánczene kapcsolatai.” *Táncstudományi Tanulmányok 1965–1966*, szerkesztette Dienes Gedeon, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1966, pp. 143–195.
- . *A sárközi-dunamenti táncok motívumkincse: Motívumkutatás, motívumrendszerezés*. Planétás Kiadó, 1999.
- . „Considérations sur l’analyse des relations entre la danse et la musique de danse populaires.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 7. évf., 1–4 szám, 1965, pp. 315–338.
- . „Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai.” *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának közleményei*, 23. kötet, 1–4. szám, 1966, pp. 201–219.
- . „Egy improvizatív férfitánc struktúrája.” *Táncstudományi Tanulmányok 1976–1977*, szerkesztette Kaposi Edit és Pesovár Ernő, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1977, pp. 264–300.
- . „Kalotaszegi legényes.” *Táncművészeti Értesítő*, 3. szám, 1967, pp. 126–129.
- . „Magyar táncdialektusok.” *Népzene, néptánc, népi játék*, szerkesztette Hoppál Mihály, pp. 390–451. *Magyar néprajz*, főszerkesztő Dömötör Tekla, 6. kötet, Akadémiai Kiadó, 1990.
- . *Magyar tánc típusok és táncdialektusok I–III*. Népművelési Propaganda Iroda, 1970–1972.
- . *Mátyás István 'Mundruc': Egy kalotaszegi táncos egyéniség vizsgálata*. Planétás Kiadó, 2004.
- . „Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban.” *Népi Kultúra – Népi Társadalom XI–XII.*, szerkesztette Ortutay Gyula, Akadémiai Kiadó, 1980, pp. 411–449.
- . „Tánc.” *A magyar folklór*, szerkesztette Ortutay Gyula, Tankönyvkiadó, 1979, pp. 477–439.
- . „Ugrós-legényes tánc típus.” *Népzene, néptánc, népi játék*, szerkesztette Hoppál Mihály, pp. 328–340. *Magyar néprajz*, főszerkesztő Dömötör Tekla, 6. kötet, Akadémiai Kiadó, 1990.
- Molnár István. *Magyar táncgyományok*. Magyar Élet Kiadó, 1947.
- Nagy Judit. „Egy szabolcsi csárdás szerkezete és jellemzése.” *Zenetudományi Dolgozatok 1984*, szerkesztette Berlász Melinda és Domokos Mária, MTA Zenetudományi Intézet, 1984, pp. 169–170.
- Nagy Zoltán és Lakat Erika, szerkesztők. *Három a tánc: Magyarországi táncbrázolások 1686–1940*. Városi Képtár Deák Gyűjtemény, 2002.

- Pesovár Ferenc. *A magyar nép táncélete*. Népművelési Propaganda Iroda, 1978.
- Réthei Prikkel Marián *A magyarság táncai*. Studium Kiadó, 1924.
- Szabó Zoltán. „Az első táncházások egyike: Zichy István gróf a körösfői táncházban.” *Folk-magazin*, 3. évf., 1. szám, 1996, p. 36.
- Tötszegi Tekla. *Satul tradițional văzut prin obiectivul lui Denis Galloway*. Argonaut, 2008.
- Varga Sándor „A táncos vendéglátás szokásai az erdélyi Mezőségen.” *Ethnographia*, 128. évf., 2. szám, 2017, pp. 287–301.
- . „Térhasználat a mezőségi táncos házban.” *Ház és ember*, szerkesztette Bereczki Ibolya, Cseri Miklós és Sári Zsolt, 2015, pp. 87–99. A Szabadtéri Néprajzi Múzeum Évkönyve 27.
- Végvári Rezső. „Gergely János: A legényesről.” 1973. október, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Zenetudományi Intézet, Néptánc Archívum, Akt.909. Kézirat.
- Virágvölgyi Márta. *Kalotaszegi legényesek: Magyarlóna: Kovács Simon 'Buráló'*. Magyar Művelődési Intézet, 1993. Népzenei Füzetek.
- . *Kalotaszegi Népzene I: Hajnali, legényes, verbunk: Neti Sanyi (Fodor Sámuel)*. Magyar Művelődési Intézet, 1996.
- . „Vonós népzenei hagyományaink továbbéltetése.” *Tükröződések: Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató és zenetörténész tiszteletére*, szerkesztette Szalay Olga, L'Harmattan Kiadó / Könyvpont Kiadó, 2012, pp. 231–254.

RÉSUMÉ OF PAPERS

JANET O'SHEA

Roots/Routes of Dance Studies

In this essay, I suggest that four strands of intellectual activity lay the ground for the present-day dance studies field: anthropology, folklore, and ethnography; the writings of expert viewers and dance analysis; philosophy, especially aesthetics and phenomenology; historical studies including biography and dance reconstruction. I historicize these ventures, locating them within the specific intellectual and social concerns of their time and juxtaposing them with changes in choreographic production. I also lay out ways in which dance studies scholars have problematized these disciplines. I engage with such concerns as a way of considering what opportunities they open up for dance studies and what futures they suggest.

I began this analysis by attending to ethnography as some of the earliest academic dance writings came out of anthropology and folklore studies. The investigation of structure in anthropology, for instance, prefigured subsequent modes of engagement with dance, such as those that disassociated dance from subjective impression by identifying components that could be extracted and read. As anthropology widened its attention from structuralist and functionalist studies to symbolic anthropology and semiotic anthropology, it created space for the integration of bodily practices into the study of culture. Structuralist approaches, however, also assumed an overarching vantage point that awards the author a totalizing and objective view; subsequent research in dance critiqued these assumptions by turning toward reflexivity and the investigation of the politics of representation in dance studies.

Early source materials on dance rely on a close relationship between skilled viewership and dance writing. As such, I continue this essay by examining the legacy of dance criticism upon subsequent, analytical approaches to dance studies. While dance critics take viewing and description as their base, from which they offer evaluation and interpretation, other dance writers attended to the question of how dance is viewed and described in the first place. For both sets of authors, identifying fundamental units of a practice and exploring how these units form a whole facilitated the analysis of dance material. One of the most pivotal shifts for dance studies was the expansion of semiotics into the analysis and interpretation of choreography. Recourse to structuralist thought allowed dance to establish itself as an autonomous field, demonstrating that dance possessed a legibility that rendered it available to analysis. Poststructuralist texts complicated the analysis of dance by highlighting the constructed nature of knowledge and its intertwinings with the structures of power.

Philosophical inquiries in dance studies have examined what constitutes dance, what comprises understanding in dance, and what the relationship is of dance to feeling.

Aesthetics, with its consideration of artistic experience and phenomenology, with its attention to selfhood as constituted through bodily experience, offer obvious support to dance. As such, I extend this intellectual history by focusing on the role of aesthetics and phenomenology in the development of dance studies as a discipline. Dance studies has both relied upon and challenged aesthetic and phenomenological inquiries through a consideration of power and difference as part of (emotional and physical) experience.

Dance histories appeared in print long before the establishment of dance studies as an academic discipline. History, like dance analysis, offered dance studies a tangible object for interpretation and, thus, served as a means to validate an otherwise ephemeral

art. While dance analysis focused on producing an object that could be deciphered, history produced an object by identifying its past. My intellectual history of dance studies thus continues by attending to history, both conventional and critical.

Critiques of traditional history prompted dance studies to move away from linear accounts and biographical studies into investigations of representation. New dance histories organized themselves not by patterns of influence or chronologically but topically, placing intersecting concerns in dialogue with each other so that issues, rather than time periods, structure the work.

Each of these sub-disciplines in dance studies moves from the documentation of a phenomenon, to problematizing the production of knowledge, to mobilizing this fragmentation of possible positions vis-à-vis the subject matter in the interest of specific, topical approaches to inquiry. This exemplifies a more general move in the humanities, from a 'neutral' approach to knowledge gathering toward an acknowledgment of the relationship between positionality, power, and knowledge production. For dance studies, this shift is at the base of the establishment of the field as a discipline.

The approaches I outline in this essay do not exhaust possibilities for rethinking issues of power, positionality, and representation. Instead, they offer avenues for debate as dance studies move forward. Attention remains on the moving body and the dance work. However, current and future discussions can build upon those meanings that can be read in the dance 'text' via those which are articulated in engagement with it. Such an extension of interest, I suggest, allows the field to build upon its areas of strength in its attention to power and representation in response to the conditions of a changing world.

JENS RICHARD GIERSDORF

Dance Studies in the International Academy
Genealogy of a disciplinary formation

This article provides an analysis of three groundbreaking programs in Western dance studies in order to raise questions about function, structure, academic status, and the interdisciplinary relationship of dance in higher education. The article contributes to the discourse on disciplinarity in dance studies by assessing founding texts, philosophies, and practices of three distinctive academic dance programs in three different national contexts; *Tanzwissenschaft* in Leipzig, the Dance Studies program at the University of Surrey, Guildford, and the Dance History and Theory program at the University of California, Riverside. The three programs share a pioneering effort in establishing dance studies as an independent academic — and decisively theoretical — discipline. The main concern in this article is the evocation of disciplinary genealogies by establishing the national and disciplinary contexts of a program, and more specifically, how a program structured itself in relation to its matter of inquiry: dance, choreography, and corporeality. Such an investigation has to be extended into a rethinking of the split between vocational or conservatory-style dance training on one side, and a dance education that positions the accumulation of knowledge as well as a humanities-based exploration in the sense of *Bildung* for the education of citizenry on the other side. At the same time, the article evokes the complex positionality of dance in relationship to its histories and cultures, which in turn speak to the function and power of canonicity, product-based colonial structures on one side, and the focus on dancing and choreographing in a non-Western context. Questioning such divisions allows a theorization towards decolonizing dance studies

A historical and theoretical investigation of methods and values of dance studies approaches permits such a comprehensive evaluation of the politics of dance studies. The

Tanzwissenschaft program in Leipzig established dance as an object by focusing on the creation of a national archive that spoke to socialist standards on collectivity, locality, and internationalism. The Dance Studies program at the University of Surrey, Guildford favored analysis to establish dance as a scientific discipline equal to other disciplines in the university. Even though this approach makes dance and its structure central to the analytic methodology, it also creates an object of dance that can be analyzed and manipulated in line with national standards of knowledge production. The University of California, Riverside Dance History and Theory program countered these archival and analytic objectifications by focusing on choreography as a knowledge system. Here, dancing and the structuring of movement define the methodology of dance studies and allow a focus on relationships, rather than a product dance.

It is important to notice assumptions of the universal application of choreography in the latter approach and to acknowledge its possible alignment with colonial discourses on other universals, such as the concepts of beauty and culture. To account for and to understand such an alignment, it might be valuable to use the provided structural analysis of this article to analyze other approaches to dance studies and dance education. The article's documentary approach has particular merits for reflecting back some of the key presumptions that were made by the founders of each of these programs, combining as they do national biases, individual investments, and histories, as well as ideological desires. By looking at the way these programs are structured, what their methodologies are, how they align themselves to educational and national structures, new and decolonized approaches can be put forward and realized in powerful ways by rethinking established theoretical structures of the practice of dancing, choreographing, and using dance to change society for the better.

MÁTÉ KAVECSÁNSZKI

Dance Studies and Social History Possible Points of Connection

In my paper, I attempt to theoretically and methodically expand dance studies by incorporating the approaches and findings of *new social history*, also touching upon and seeking connections with *historical anthropology*. My aim is to propose possible new topics and ways of research and to delineate the problem of various intersections in theories, which may strengthen the interdisciplinary approach to questions in the history of dance culture.

The study of the historicity and change processes of dance culture requires specific theoretical and methodological ways in dance anthropology and dance folkloristics, especially since such research has been relatively rare in the Hungarian anthropological scene and has produced a number of questionable results in the field of dance folkloristics. Several aspects of the anthropological approach, as well as adopting the comparative and interpretive approach of critical dance studies, can help in deploying a historical perspective in the examination of dance culture, but in my opinion, certain schools of the research methodology of social history may facilitate it as well. Utilizing the findings of new social history can also greatly enrich the current methodology of dance historical research. In my paper, I demonstrate its possible theoretical backgrounds.

It is practical to conduct the study of the historicity of folk dance culture with the help of certain discourses that emerged after the paradigm shift in postmodern historiography, which fundamentally influenced various predominantly historiographical attitudes. It is expedient to choose a method that can illuminate the place, role, and sig-

nificance of dance culture in the entirety of the fabric of culture while placing it in the locality of a given section of time. This way, based on the new historical approach, the peasant, the representative of common people, the dweller of a village can be treated as the creator of dance culture, a decision-maker; not merely a dancer; a participant in the village merriment. This way, the peasantry can be represented as innovators of dance life.

Historical dance research can operate in a rich methodical and thematic field in which I only endeavour to show two possible directions. One of them is the analysis of folk culture and dance culture as the “subjects” of social-historical research. In the course of this, I demonstrate that it is not advisable to study the folk dance culture of the early modern period exclusively in villages; instead, research should be extended to both all spaces (cities, market towns) and social groups (city-dwellers, “common people”, as well as the heterogeneous society of villages), depending on available sources.

The other possible direction in research is investigating the question of the connection between social control and dance culture. In construing the relationship between dance culture and social control, the analysis should focus on at least two important areas. The first is the analysis of the attempts to regulate the subject and object of disciplinary actions, i.e., dance, the dancing body, and the instances of habit performance linked to the dancing body, since one cannot investigate the disciplining of body movements without endeavouring to comprehend the mental universes that formulate the ideologies in which the intent to discipline develops, and which motivate the actions aimed at this. It is especially important here to put the intent to discipline in a wider social and cultural-historical context, i.e., to examine the mental universe in which the field of conflict between the regulator and the regulated is formed. On one side of the field of conflict, we have the new, protestant churches and the ideology formulated by them. On the other side, we have the preacher, who often comes from the group of the regulated, but whose education and erudition links them to the regulators. A third side is comprised of the local community, whose mentality and disposition can be comprehended mainly through their collective behaviour. Finally, on the fourth side, we have the regulated individual, but it is only by rare luck that we may get to them through the examination of dance culture.

In my essay, I provide suggestions for the examination of social control over dance and the dancing body, one of the important thematic issues in dance studies applying a social-historical approach. The immanent features of dance, its morphology, rhythm, plasticity and dynamic are the products of the collective mental universe of the community creating and participating in the dance act. This is what determines its role in the life of the community, which, in turn, affects the forms of expression and the manner of communication by the dance and the dancing body. A complex analysis of this might be one of the new areas of research in dance studies and can be achieved by combining the diverse theoretical and methodological experiences of new social history.

PETRA PÉTER

Kreatív Mozgás Stúdió

An Alternative (Dance) Art Club in the Last Decade of State Socialism

In my essay, I describe how the Kreatív Mozgás Stúdió (KMS—Creative Movement Studio), founded in 1983 by Iván Angelus and Ferenc Kálmán, was established and operated in the nineteen-eighties, and what their programs were. In the last decade of the socialist regime, KMS functioned as a for-profit educational, cultural, and art institution which belonged to the alternative cultural scene and whose legal-economic status was ensured

by a so-called economic work association. As its main professional and business function, the Studio trained dancers of all ages. Apart from aerobics, later fitness and jazz dance, American modern and postmodern dance techniques were made widely available by the Studio for those who wished to move or dance. The cultural and art programs, organized to complement the educational activities, provided publicity for artists and experts who participated in the alternative scene of music, visual art, and cinematography: several concerts, performances, screenings, exhibitions, and professional panel discussions took place in this cultural space.

In my paper, I examine the legal, economic, and (cultural) political features that guaranteed that such an entrepreneurial model could be established and maintained profitably in the framework of state socialism. In my present paper, I mainly rely on textual and visual sources—printed material, video recordings, photographs, letters, notes, interviews, reports, analyses—we have about the Studio's work, and most of which are also accessible online in the Archives of the Budapest Tánciskola (Budapest Dance School). This material is complemented by interviews made by me.

In the first part, I present the two founders' professional experience prior to the establishment of the Studio. The professional background of their work comprises pantomime, the medium of alternative theatre inspired by Grotowski, jazz classes at Endre Jeszenszky's private school (attended mainly by those who wanted to become professional theatrical dancers), as well as their experience gathered during the international summer dance courses in Cologne and Dresden. From 1979 on, the founders taught at several venues in Budapest, organized a professional club, conducted movement studies, and in 1982 they staged the first independent dance performance in Hungary, *Tükrök* (*Mirrors*).

In the second part, I delineate how the Helsinki Declaration created a freer political climate, which, by the nineteen-eighties, led to the emergence of the circumstances that made it legally and economically possible to expand the private sector and private ownership, to participate in international cultural projects, and to receive international support—predominantly professional and financial assistance for cultural institutions. I also reconstruct the business model and financial management of KMS and prove that sustaining this business model necessitated the strengthening of a second economy based on private ownership.

In the third part, I explore what questions and possible answers determined the emergence of a new cultural initiative oriented towards professionalism in the cultural policy system of the Kádár regime. For this, I use the concept of “alternative” culture as defined by József Havasréti, and explore the issues of censorship relying on Melinda Kálmán's paper on the subject. To help to understand the cultural context, I present historically similar examples from the fields of visual art and theatre, referring mainly to analyses by Júlia Perczel and Magdolna Jákfalvi. Here, I also discuss what limitations and advantages ensued from belonging to the “professional” or “amateur” categories of cultural policy in the nineteen-eighties, and I also touch upon the issue of the contemporary practice of operating “open private spaces.”

In the fourth part, I define the position of activities and the institutional profile of KMS concerning the dance scene of the time. I discuss how Angelus's efforts facilitated the establishment of the division of modern dance of the Association of Hungarian Dancers in 1986, rehabilitating the still living and actively teaching members of the Hungarian orchestrics movement, which was banned after the second world war. To examine of the pedagogical approach of KMS, I utilize the concept of “creativity” associated with experimental pedagogy in visual arts—and Miklós Erdélyi—, and analyze its place within dance compared to other educational possibilities of the time.

In the fifth part, I delineate the types of programs implemented at the Studio, enumerate a few better-known examples of visiting teachers and performers—Bruce Taylor, Matt

Mattox, Josef Nadj, Dominique Bagouet, Min Tanaka, Steve Paxton, Susanne Linke—, and also analyze the typical pattern of contemporary press reactions.

Finally, in the appendix, I publish the most comprehensive list possible of experts teaching at and artists performing in the programs of KMS during the period in question.

KORNÉLIA DERES

Returning Glass Casket

Two Productions by the Collective of Natural Disasters

The paper aims to examine two dance productions by the Budapest-based Természetes Vészek Kollektíva (Collective of Natural Disasters) from the perspective of critical re-enactment and creative re-thinking. The *Eleven tér (Living Space)* from 1986 and its performative evocation in 2012 under the title *Végtelenbe zárva ([In]Finitly)* show how the category of *enactment* enables a productive analytical frame both from the perspectives of archival theory and performance history, and they also point out the roles of certain (re-)enactments as body-based archival practices.

During the recent decades, the exchanges and interconnections among archival and live art practices have become an important discursive field in theatre, dance, and performance research. Accordingly, memories of the “bones” (documents, materials, objects) have been readdressed through memories of the “flesh” (rituals, bodies, energies). The latter interpretation of memory, in addition, integrates the specific field of bodily energies, and consequently, (re)presentations of the past shift from authenticity, wholeness, or objectivity towards animation, lived experience, and participation. Accordingly, bodies reanimating past events can be more productively described and analyzed through their vitality rather than accuracy.

The *Living Space* presented a solo dancer, Yvette Bozsik as a prisoner of a confined glass box, which showed the claustrophobia and oppression in the social and cultural spheres behind the Iron Curtain. In 2012 the new production presented a different solo dancer, Rita Góbi, in a similar glass coffin, and did so in the light of the medial, social and cultural changes after 1989, which resulted in new technical and social cages as well as new forms of surveillance. The recurring basic situation was thus not only presented as a memento of the oppressive and confined mental, geological, and political frames of the eighties, but it also highlights the living remains of state socialism, mostly inherited mental structures. The productions were built on the traditions of experimental dance and body art, and together created a matrix that focused on the problem of recursive mentality and aesthetics, and as such, offered a subversive interpretation of recent Hungarian history as well.

The article thus examines the relationship between the two productions and shows how the 2012 piece becomes a performative archive of the previous production, partly by enacting the basic situation and partly by creating an installation on the historical context of the 1986 premiere. Recurring female bodies locked in a glass box point out not only a possible mode of preserving past body-based performances but also the various challenges of Eastern Central Europe when transforming itself from a dictatorship into a democracy. As a consequence, the recurrence of power structures, past constellations, and existential reflexes are central elements of the thematic network built by these dance productions.

ZSUZSANNA KOMJÁTHY

Spasm in the Body

Deformation, Sensation, and Obscenity in the Performances of Hodworks

That one does not need to invent or reproduce new narratives or sensational forms of movement is self-evident for Adrienn Hód. Ever since she presented her first works, she has been concentrating on utilizing elemental forces (like inertia, gravity, attraction and repulsion, centrifugal force, compulsive movement, or such, less obvious, forces like the wanting of power as an active force and the wanting of nothing as a reactive force), so that by using them she could evoke sensations that go beyond representation, figurativeness, and help reveal the true nature of movement. Her theatre is imbued with in-betweenness, intermediacy simultaneously in several senses. For instance, she never chooses any well-definable, tangible subject matter and avoids directness and formal-technical uniformity in her performances. Her creative focus is similar to that of the camera of an endoscope, which simultaneously reveals the hidden, inner nooks of the body and magnifies the minute details encountered on the way. Then again, her lens could be likened not only to that of an endoscope but to that of a surveillance camera as well, which sees and apprehends individuals from outside. She watches them, locates them in their surroundings, but never embellishes or interprets them; she does not even ask questions about them. One of the key characteristics of her theatre is that it “lets one see” but never intentionally “shows.” All her choreographies explore the unknown, the incomprehensible, the forbidden; they are always diverse and pluralized; still, it is not the utopia of plurality that is exalted in them.

In several instances, Felix Guattari and Franco “Bifo” Berardi claim that contemporary issues of social policy are rooted in some kind of spasm. Spasm in fact is “sensibility is invested by info-acceleration, and the vibration induced by the acceleration of nervous exploitation is the spasm”—writes Berardi; this vibration may be linked to the increasing worries and anxieties that overcome the individual due to the constant, strained competition, being exposed to other people’s gazes, economic value that in its redundancy overwrites everything else, and the accelerating, pathogenic deluge of information. A spasm itself is a bodily reaction; its essence is, therefore, the body and can be apprehended best from the point of view of the movement. It is my belief that Hodworks performances draw on and also lead back to this accelerated movement, the spasm. This is why they might be crucial to a better understanding of the concept on the one hand and to the practical exploration of its relationship to movement on the other. In the first, we can utilize the concept of the blind spot, which has become widely used in aesthetics. After enumerating the similarities and differences between the spasm and the blind spot, I attempt to trace the processes of the emergence of the spasm through the examination of two outstanding Hód choreographies (*Pirkad* [Dawn], 2013, and *Sunday*, 2018), to methodically analyze its consequences, then to point out how spasm is related to sensation and obscenity, how these begin to operate during the performances, how they make the performances work, and how they affect the perception of the audience.

ÁDÁM CZIRÁK

The Politicality of the (Dance) Theatre of Speech Acts

Thoughts on Performances by Jérôme Bel, Laurent Chétouane, Christoph Winkler, Lupita Pulpo, and Ivana Müller

Since the premiere of Jérôme Bel's *The Last Performance* in 1998, speech acts have been noticeably proliferating in contemporary conceptual dance. What, in his essay *How to Do Things with Words*, John L. Austin wrote about the inseparable logic of language and action has become one of the crucial principles of contemporary dance dramaturgy: on entering the stage, many dancers—not only in Bel's works—hurry straight to the front to address the audience in the first person singular, introduce themselves, talk about their knowledge of dance or choreographic experience, or make promises concerning the outcome of the performance. What is traditionally identified as dance as a performing art—non-verbal communication, sensuality, body language, the opening up of the somatic dimensions of meaning—is often alternated with or even replaced by speech acts in contemporary choreography. Instead of creating shapes through movement or gestures, the dancer verbally comments on the meaning and significance of choreography, and this way normally expands the space of the interpretation of movement.

In my essay, I try to explore the reasons for the spread of speech acts, their aesthetic functions, and their impact on the viewer through their combination with dance movements. I also try to point out the fact that in conceptual dance, we do not experience speech acts in the Austinean sense, where the subject is shown as an independent individual acting through their statements. Instead, dancers and choreographers are rather seen as not completely in control of their thoughts and statements since they are functioning in an economic, societal, and aesthetic order, and they are/would be subjected to the discourses of this order even if they only dance/danced. Bel and his contemporaries, therefore, draw attention to the fact that hidden behind every assertive statement and instance of shape creation there is a citation, an act of speaking in someone else's name—borrowing Derrida's concept—a system of iterability, which allows speakers to make statements only in the manner of repetition.

I try to explore these discursive phenomena through international examples: Jérôme Bel's multi-part series of solos present former dancers (including Véronique Doisenau), whose every sentence demonstrates the expectations that dominated their professional training and career. Christoph Winkler's dancers speak none other than the “language” of the neo-liberal economy when they are fighting for the attention of the audience. Ayara Hernández Holz and Felix Marchand's piece *New* indirectly quotes all the artists who greatly influenced the two dancers becoming choreographers in Berlin, but whom—by creating their first exam piece—they have to/should separate themselves from. Finally, Ivana Müller's speech acts try to bring about a political mode of representation within the framework of contemporary choreography.

MÁRTON HAJNAL

Disability and Dance

Some Possible Theoretical Approaches to CandoCo's First Performance in Hungary

In my essay, I outline a few possible points of connection between disability studies and theatrical dance, then, utilizing the theories I delineated, I analyze the first performance of the CandoCo company in Hungary. Since the area in question so far has received limited consideration by Hungarian theatre and dance experts, in the first third of my paper,

I summarise the main principles of disability science and critical disability science. Here, I rely on the works of, among others, Dan Goodley, Margrit Shildrick, Susan Wendell, and Tobin Siebers, focusing principally on the constant changes in and the indefinability of the concept of disability. Then, narrowing the topic to the relationship between disability and theatrical dance, I briefly demonstrate—after Ann Cooper Albright and Petra Koppers—that the body of a disabled person in a production can be seen both as a social construct and a representational means of circumventing these constructs.

In the second third of my paper, I present two models that can be used fruitfully for analyzing dance performances. The “misfit” refers to an approach that focuses not on the individual but their relation to their environment; in other words, as Rosemarie Garland-Thomson suggests, the cause of the “difficulty” is not the extraordinary body but how it fits into space. From this point of view, the dancer living with a disability is somehow a fit or a misfit in their relation to the theatre, the stage, the setting, their partners, as well as several other aspects of a production. Furthermore, fitting can also be considered in non-physical contexts, such as genre or role, as well.

The second model refers to Sarah Whatley’s categorization: she identifies five different strategies towards productions featuring dancers living with disabilities. These strategies can depend on the viewer’s initial attitude and previous performance experiences, but any given production can also trigger one or the other. Whatley considers viewer attitudes that approach the concept from a conservative, solid aesthetics (*Passive Oppressive* and *Passive Conservative* strategies), one that simply ignores disabilities (*Post-Passive* strategy), as well as ones that evoke new aesthetic approaches (*Active Witness* and *Immersion*).

The theories delineated above enable us to analyze various performances. In the last twenty years, several companies and artists have produced performances featuring dancers living with disabilities (including Tánceánia Ensemble and Baltazár Theatre); also, several renowned international productions (including choreographies by Pippo Delbono and Jérôme Bel) have been staged in Hungary.

CandoCo had three performances, first in 2002 at Sziget Festival, where they performed *Triple Bill*, a compilation piece, which comprised three excitingly different choreographies.

In *Phasing*, a choreography by Jamie Watton, David Lock in his wheelchair is a misfit in the series of scenes featuring three performers, thus triggering mainly conservative viewer strategies. Conversely, *Sour Milk* by Javier de Frutos urges audiences to view the sitting position associated with wheelchairs in a novel way. Finally, in *Shadow*, directed by Fin Walker, we can analyze the relationship between disability and choreography through the contacts of the dancers.

In the last part of my essay, I briefly consider two other possible avenues of research. One is the establishment of a closer link between contemporary dance theories and featuring people with disabilities in productions; the other is the examination of the unchanging character of viewing strategies in writings examining dance and extraordinary bodies published in the past hundred years.

KINGA SZEMESSY

Blurring One’s Own (Body) Boundaries Contemporary Eco-choreo-logical Practices

In the age of the Anthropocene, when we perceive the acidification of oceans, the decline of biodiversity, and the significant change in our climate, how could and should art react to such phenomena? This question has been haunting the professionals of the field in the past years. In response, this paper intends to give an insight into participatory dance

performances that operate via blurring boundaries, and thus in that manner, they could be regarded as eco-logical, even if they do not promote themselves with such a label. In the first part, worldviews of various (indigenous) communities are presented as a springboard for discussion: through their cosmologies, customs, and crafts, the Maoris, Kogis, Tiwis, and Szekler peasants offer the blurring between Nature and Culture, me and my environment, and of one's own body boundaries. Besides, key resources of posthumanism and new materialism studies are conferred (by Donna J. Haraway, Timothy Morton, Karen Barad, and others), alongside with how language itself determines one's way of thinking. Due to this latter, the author engages in a rhizomatic writing style that is on the threshold of creative and academic conventions.

The second part consists of short analyses of various international and Hungarian contemporary dance performances and films (e.g., *PLI* by Viktor Černický; *BEAT I just wish to feel you* by Collective Dope; *Performances for pets* by Krööt Juurak & Alex Bailey; *Anima* by Alison East; *Plateau* by Patrik Kelemen; *Medúza* by Zsuzsa Rózsavölgyi; *CHNGNG* by Judit Dömötör) and uses them to elaborate the notions of animism, nomadism, activism, and of human & non-human encounters. One of the highlighted aspects here is that art events, for instance, performances, can teach about the climate crisis and offer subtle solutions without being an explicit messenger of a political agenda. According to Kerry Perl Klein, the body in itself is a political agent; thus, it is rather important to train it to become hypersensual and hypersensitive.

Instead of a conclusion, the paper addresses some ideas on how the current coronavirus pandemic choreographs us and influences our non-anthropocentric, interdependent approach to being.

SÁNDOR VARGA

Changes of Central Transylvanian Stick Dances in the Twentieth Century

Placing the relationship of dance and politics in the focus of Hungarian ethnochoreology is a relatively recent development. One reason for the belatedness is that Hungarian dance folkloristics, which started in the mid-twentieth century, concentrated mainly on the structural characteristics of the dances and the music accompanying them. In my essay, I attempt to prove that neither the historical changes in traditional dance culture nor the working mechanisms and effects of the revival medium closely related to customs can really be understood without knowing the political context. In my present paper, I examine the twentieth-century changes of stick dances, a Central Transylvanian form popular in both the Hungarian and Romanian dance revival movements. In examining the cultural and economic political, as well as societal causes behind these changes, I want to draw attention to two important phenomena.

My previous research shows that there still existed a rich dance culture applying implements during the second half of the nineteenth century in Central Transylvania. Stick dances disappeared from the repertory of Hungarian villages in Transylvania in the 1920s, from that of the Romanian villages only between the two world wars. In the 1950s, 1960s, and 1970s, their role in Central Transylvania became negligible. It was probably due to this that György Martin and his colleagues could not find any recent material related to stick dances during their field research in Kalotaszeg (Țara Călatei) and Mezőség (Câmpia Transilvaniei). This might have been the basis of the misconception that stick dances were not typical in certain parts of Transylvania in the nineteenth and twentieth centuries. The gradual decline and final disappearance of Transylvanian stick dance culture can be traced back to the changes in the late nineteenth- and early twentieth-century

economic policies. The redistribution of land in the late nineteenth century initiated a change in the economic circumstances and proportions of land ownership in Central Transylvanian villages, which impacted local culture. The cessation of extensive animal farming led to the rapid disappearance in the early twentieth century of the caste of herdsmen who knew stick dances. As a result, stick dances had totally disappeared in the Inner Mezőség by the 1950s. With no institutionalized preservation of cultural heritage, not even the revival scene of the region preserved the remnants of stick dances.

Ethnographic research shows that stick dances were still in use in the mid-twentieth century among the Romanian population in southern parts of Mezőség and the Maros-Küküllő region. Here, certain forms of dances applying implements were formalized, preserved, then refolklorized as a result of the Romanian revival movement already active in the nineteenth century. During this process, some stick dances like the ritualistic *călușer* and the *haidău*, which—Romanian researchers claim—derived from it, became integrated into the arsenal of Romanian political will-formation guaranteeing their survival both in urban and rural contexts. The topic requires further research, but based on our existing findings, institutionalized Romanian dance education has been continuing for almost a hundred years in the Maros-Küküllő region and the southern parts of Mezőség. Here, then, it was the revival scene, supported and influenced by Romanian cultural policy, that preserved stick dances into the late twentieth century.

In Hungarian folk dance research, there has been no period when a contextual approach that could construe the local economic, sociological, and political circumstances behind the changes in dance culture became dominant or was adopted as a theory “reworked” for the Hungarian material. In my essay, I attempt to utilize such a contextual approach. One thing that has become evident in this research is already commonplace in scientific studies: cultural phenomena removed from their previous context acquire different roles and meanings in a new framework, which are greatly influenced by the specific set of rules of the new cultural setting. In the present case, it can be seen how a dance having various ritualistic functions too is profaned and develops an almost solely presentational character, while at the same time, in venues of the revival scene, it is associated with national and ethnic concepts. This kind of transformation is evident in the formal changes of the above dances, too; therefore—owing to their probative value—formalistic, structural analyses are also significant in anthropological studies.

DÓRA PÁL-KOVÁCS

Boundary-crossing Movements in Dance and Outfit

In my paper, I attempt to pinpoint feminine and masculine gender roles in certain gestures and touching movements of a twentieth-century couple folk dance from Magyarózd, a Hungarian village in Transylvania. I also examine which of the touching movements can be regarded as boundary-crossing, and what factors influence their perception. In fact, one of the central questions of my research is whether dance only carries gender roles existing in society, or some of its movements may be interpreted as boundary-crossing. These movements include touching gestures crossing boundaries though which could and can still happen exclusively in dance in public spaces, but which are inconceivable in everyday situations and other areas of social life. An integral feature of couple dances of the Alpine-Carpathian region, where the dancing partners contact each other, is that they are only allowed to touch each other above the line of the hip or any part of the whole arm in order to hold each other. Relying on literature dealing with the articulation of gender roles in dance, I concentrate mainly on select examples from Ma-

gyarózd where these roles appear expressly but preferably do not go beyond the limits of the present paper. One of the basic hypotheses of my paper is that the boundaries of dance conceived as a part of society and culture were mastered unconsciously by the members of the community through the processes of learning and instilling. After a brief investigation of the body and a clarification of what is to be understood by boundary-crossing and excessive touching, one of the findings of the essay is that dance provides more opportunities for the male and female body to touch than everyday situations and may legitimate touching movements that would not be permissible in the public areas of daily life. Similar to the phenomenon of boundary-crossing, the perception of the body is determined by social constructs. Boundary-crossing breast touching belongs to a segment of twentieth-century dance culture that repeatedly occurs, although not constantly but only on occasion, during couple dances. While inspecting dance and intimacy, outfits cannot be disregarded either, especially because the female perception of touching movements depends largely on what the woman is wearing. In articles of clothing that belonged to traditional peasant culture, women felt if their breasts were touched during dance differently from how they experience it in the outfits of the urban culture of recent decades. The examples illustrating this prove that there is no commonly accepted opinion or view in the village where the research was conducted that regard it imprudent to openly communicate about it. The findings in the present paper are part of a larger study. By examining the behavior of men and women while dancing, it aims to help gain a better understanding of the society and traditional dance culture of the village community and elucidate the social processes and gender relationships of the twenty-first century.

ZOLTÁN KARÁCSONY

The Structure of the Méra Legényes in Different Genre Contexts

The Kalotaszeg *legényes*, which was for a long time categorized as a solo dance, might have been performed in groups at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. Recent research suggests that the collective form broke into a duo, then a performative, solo dance during the second third of the twentieth century.

Compared to the soloistic versions of Kalotaszeg *legényes*, we can identify two more structural layers in the collective form. Added to the previous levels of motif—section (*pont*)—dance process, we need to introduce the concept of a multi-*pont section* (introductory walk, leg figuring, leg hitting), and also that of a *part*, referring to the aggregate of sections (ABC). This phenomenon points to two other regional subtypes of Central Transylvanian fast *legényes*. The rondeau-like recurrence of leg figuring—leg hitting *ponts* may be related to Mezőség *sűrű magyars*, and the tripartite structure of the dance process to the Maros-Küküllő *pontozós*. A similar dance-structuring principle can be noticed in the case of duo dances too.

The duo form, where dancers faced each other, had various possible functions. If they wanted to emphasize two men's friendship and harmony, they practiced the motifs and sections, *adjusted* them to each other. The dancers made their coordination even more obvious by using impressive motifs. When this happened, it was the more experienced dancer who adjusted his movements to his partner's and who was able—despite the relatively fast tempo of the music—to change motifs even within a dance section when he noticed that the dancer opposite him started using different movements. This way, even if they could not dance each motif and section in exactly the same way, they could at least “zusammenstimmen,” fit their dance together.

The duo version of *legényes* could also be a contest that could be realized in several sections. In this case, if one of the dancers was able to perform a figure that the other could not, the latter gave up; in other words, he was defeated. There is much that we do not know about this “traditional *legényes* contest,” and we do not have any footage of such an event either. Only intentional remarks of dancers refer to this.

The contest was not unfamiliar among instrumental folk musicians either. At weddings and recruitments, where several bands met, sometimes a contest arose between first violinists. This was often expected by the village community. We do not have any reliable data concerning how the winner was chosen. The most likely scenario is that, similarly to the *legényes* contest, the winner was the one who knew a dance tune that their rival could not perform due to its difficulty.

A special duality can be perceived in the *legényes* tradition of Méra, near Nádas. The *legényes*es of some of the outstanding dancers are identical to the related male dances of their immediate regions. They use the same *pont*-structure (*abc*) as the male dancers of the surrounding villages (Magyarvista, Andrásháza, Magyarnádas). Another group of Méra dancers, on the other hand, dispense with the above *pont*-structure principle. They most frequently dance sections following *aaab*, *aaaa_z* or *aaaa|aaaa* structures. The present paper attempts to highlight the similarities and differences in the genre and formal characteristics of solo and duo *legényes*es through the analysis and publication of a Méra case study.

The case study attempts to find an explanation for the above phenomenon by analyzing three dance processes filmed in 1961. It was István Tötszegi's (“Boncz Piti”) and Ferenc Berki's (“Árus”) processes performed individually or in a duo that drew attention to the impact of the genre and formal factors on the set of motifs, dance sections, and process development. The two dancers did not belong to the same generation, ethnicity, or social status. It was only their mastery of the *legényes* that connected them. Both excelled in this immensely rich, deeply structured type of dance.

The primary aim of the paper is to analyze the dance processes of three different (filmed as a solo or as a duo) *legényes*es. Based on the conclusions drawn, it can be claimed with certainty that the versions of the dance differing in their function and form influenced not only its aim, contents, and meaning but also its structural-morphological features. Performed as a duo or in a group, with the appearance of passages and parts, on the one hand, the musical-formal levels of the dance were augmented; on the other, the different structures (the build of motifs, the structure of sections, the segmentation of the dance process, etc.) were simultaneously standardized, simplified, or became more complex. The essay also seeks to answer why there is a duality among the dancers from Méra, namely that some of them do not use the usual (*abc*) *pont*-structure. Concerning this, it can be noted that in *legényes*es performed as a duo or in a group, it is not uncommon to use a build of section (*aaab*, *aaaa*, *aaaa|aaaa*) differing from the solo form.

A KÖTET SZERZŐI

Czirák Ádám színháztörténész. Germanisztikát, majd színház-, illetve általános és összehasonlító irodalomtudományt tanult Budapesten, Drezdában és Berlinben. 2010-ben doktorált a berlini Freie Universität Színháztudományi Intézetében, ahol 2019-ig tudományos munkatársként dolgozott, majd ugyanitt 2020 júliusában habilitált. 2015 és 2019 között az *Akcióművészet a vasfüggönyön túl* című kutatási projektet vezette. 2018-ban társkurátora volt a berlini Neue Gesellschaft für bildende Kunst galéria *Left Performance Histories* című kiállításának. 2012 óta dramaturgként is dolgozik, többek között Naoko Tanakával és Doris Uhlichhal. 2020 óta a Bécsi Egyetem Színház-, Film- és Média-tudományi Intézetének adjunktusa. Jelenlegi kutatási témái: kortárs színházelmélet és -esztétika, reprezentációelméletek, performanszművészet, aktuális dramaturgiai trendek a (tánc)színházban.

Deres Kornélia színháztörténész, költő. 2015 és 2018 között a Károli Gáspár Református Egyetem adjunktusa volt, 2017 óta az Eötvös Loránd Tudományegyetem oktatója, 2020-ban a Kölni Egyetem Humboldt-ösztöndíjas kutatója. Tanulmányait többek között a *Theatre Research International*, a *Global Performance Studies* és a *New Theatre Quarterly* című folyóiratok közölték. Kutatási területe: intermedialitás és színház, archívumok és performativitás, tudomány és teatralitás, 19. századi populáris előadások. Szerkesztője a *SzínText* színházi könyvsorozatnak, a *Negyed* című irodalmi folyóiratnak és a *Kulter.hu* szépirodalmi rovatának. Az Amper versműhely és a Rakpart3 színházi íróműhely vezetője. *Képkalapács: színház, technológia, intermedialitás* (Prae, 2016) című monográfiája és két verseskötete mellett több tanulmány- és szépirodalmi kötet szerzője és szerkesztője.

Giersdorf, Jens Richard tánckutató. A Lipcsei Egyetemen szerzett diplomát (MA) színház-, tánc- és zenészház-elméletből, majd a Kaliforniai Egyetemen (Riverside) PhD-fokozatot tánc-történelemből és -elméletből. Korábban a Surrey-i Egyetem tánc-tudományi tanszékén oktatott, jelenleg a Marymount Manhattan College (New York) adjunktusa. Cikkei a *Theatre Journal*, a *Gay & Lesbian Quarterly*, a *Tanz Aktuell*, a *Forum Modernes Theater*, a *Jahrbuch für Tanzforschung* és a *Maska* folyóiratokban jelentek meg. Elnökségi tagja a Tánc-történelemszék Társaságának, valamint a Nemzetközi Színház-kutatási Szövetség Corporeality and Choreography (Testiesség és koreográfia) munkacsoportjának. Kutatásainak fókuszában a tánc és más mozgásmódok vizsgálata, illetve annak kérdése áll, hogy ezek globális kontextusban hogyan viszonyulnak a nemzettudathoz és a lokalitáshoz.

Hajnal Márton kutató, kritikus. Szabadbölcsészet és pszichológia BA-diplomáit az Eötvös Loránd Tudományegyetemen (ELTE) szerezte meg, majd a Szegedi Tudományegyetem Vizuális Kultúratudomány szakán belül színházra specializálódva szerzett MA-diplomát. Jelenleg az ELTE Filozófiatudományi Doktori Iskola Esztétika Programjának doktorjelöltje, disszertációjában a rendhagyó testekkel kapcsolatos, 20. és 21. századi színházi diskurzusokat vizsgálja. E témáról és a színikritikáról 2017-től tart kurzusokat az ELTE-n. Társkurátora volt a Bajor Gizi Színeszmúzeumban *A Nemzet Színeszei - Emlékezés a jelenre* című kiállításnak, emellett féléves kutatói gyakorlatot szerzett a római Galleria d'Arte Modernában Erasmus-ösztöndíjjal. Tagja volt a *7óra7* szerkesztőségének, emellett kritikái és tanulmányai jelentek meg többek között a *Színház* folyóirat nyomtatott és internetes kiadásában, a *Revizor* kritikai portálon, a *Tiszatáj* és a *Prae* folyóiratok online felületén, a *tánckritika.hu*-n, a *Criticai Lapok*ban és az *Apertúra Magazin*ban.

Karácsony Zoltán kutató, táncfolklorista. Egyetemi tanulmányait az Eötvös Loránd Tudományegyetem (ELTE) Bölcsészettudományi Kar magyar nyelv- és irodalom, valamint néprajz szakán végezte. A diploma megszerzése után (1988) a Magyar Tudományos Akadémia (MTA) Zenetudományi Intézet Néptánc Osztályán dolgozott tudományos ösztöndíjasként, majd szerződéses, illetve külső munkatársként. 2001 és 2007 között a Hagyományok Háza Audio-video osztályának, valamint Táncház archívumának munkatársa volt. Kutatásai során néptáncgyűjtéseket főleg a magyar nyelvterület keleti részén végzett, de Magyarországon kívül megfordult Németországban (Göttingen), Romániában (Erdély), Ukrajnában (Kárpátalja), Szlovákiában (Felvidék) és Oroszországban (Udmurt Köztársaságban) is. Részt vett több kötet szerkesztésében, cikkei, tanulmányai különböző folyóiratokban, periodikákban és gyűjteményes kötetekben jelentek meg. Az 1990-es években és a 2000-es évek első évtizedében különböző felsőoktatási intézményekben (ELTE Tanító- és Óvóképző Kar, Magyar Táncművészeti Főiskola, ELTE BTK Folklor Tanszék, Apor Vilmos Katolikus Főiskola stb.) oktatott táncfolklorisztikát. Jelenleg az MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Osztályának tudományos segédmunkatársa.

Kavecsánszki Máté néprajzkutató, történész, tánckutató. 2010-ben végzett a Debreceni Egyetemen (DE) történelem, néprajz és középiskolai tanári szakon. 2010 és 2013 között a DE Bölcsészettudományi Kar Történelmi és Néprajzi Doktori Iskola nappali tagozatos hallgatója volt. *Néptánc – társastánc – társadalmi viszonyok: A társastáncok és a paraszti táncművelés kapcsolatának vizsgálata* című PhD-értekezését 2014-ben védte meg. 2012 és 2014 között az Eszterházy Károly Egyetem Politológia Tanszékének oktatója, 2014 és 2018 között a Magyar Tudományos Akadémia (MTA) – DE Néprajzi Kutatócsoport tudományos munkatársa volt, 2018 óta a DE Néprajzi Tanszékének egyetemi adjunktusa. 2015-ben *Tánc és közösség* című kötete Petőfi S. János Publikációs Díjban részesült, 2016-ban pedig a táncstudomány területén elért kutatási eredményeiért az MTA Akadémiai Ifjúsági Díjjal tüntette ki. 2017 és 2020 között az MTA Bolyai-ösztöndíjasa. Fő kutatási területe a néptáncok és a társastáncok kapcsolata, illetve a magyar táncművelés mentálitástörténeti, antropológiai és társadalomtörténeti vizsgálata.

Komjáthy Zsuzsanna független tánckritikus. Diplomáját a Pécsi Tudományegyetemen szerezte, ahol tanulmányai mellett 2009 és 2012 között egy frissen alapított kulturális magazin, a *Kikötő Online* színház rovatát vezette. 2011 végén elnyerte az *Ellenfény* színház- és táncművészeti folyóirat tánckritikusi pályázatának első díját, ezt követően 2016-ig rendszeresen publikált a folyóiratban, emellett 2012-től 2018-ig a *tánckritika.hu* szakmai magazinban. 2013-ban Fülöp Viktor-ösztöndíjat kapott, és publikálni kezdett a *Színház* című folyóiratban, újabban a *Revizor* kritikai portálon is jelennek meg írásai. 2014-ben részt vett az L1danceFest kritikai műhelyében, 2016-ban az L1 Egyesület rezidense volt. 2018-ban és 2019-ben közreműködött a *dancefeed.org* angol nyelvű tánckritikai oldal működtetésében. 2019-ben a DunaPart nemzetközi kortárs tánc- és színház-művészeti fesztivál egyik kurátora volt, és szintén 2019-től a Lábán Rudolf-díj kuratóriumának tagja. Érdeklődésének középpontjában a koreográfia ontológiai vizsgálata áll, a test-tér-idő viszonylatának, illetve az előadásban formálódó (és abból kitekintő) identitásalkotásoknak a feltérképezése, valamint a reprezentációhoz fűződő viszonyainak vizsgálata.

O'Shea, Janet kutató, harcművész. 1990-ben szerezte diplomáját (BA) antropológiából és táncból a Wesleyan Egyetemen (Connecticut), majd tanulmányait (MA) a Kaliforniai Egyetemen (Berkeley) Dél-Ázsiai Tanulmányok szakán folytatta. Doktori fokozatát Tánc-

történetből és -elméletből a Kaliforniai Egyetemen (Riverside) szerezte. Egyetemi docensként először a Middlesex Egyetemen (USA), majd a Surrey-i Egyetemen (Egyesült Királyság) tanított táncelméletet. 1989 óta foglalkozik – gyakorlatban és elméletben is – a klasszikus indiai táncformával, a bhārata natyammal. Kutatásai eredményeként született meg 2007-ben *At Home in the World: Bhārata Natyam on the Global Stage (Otthon a világban: a bhārata natyam a globalitás színpadán)* című könyve, mellyel díjat is nyert. 2008-ban csatlakozott a UCLA tanszékéhez (Kaliforniai Egyetem, Los Angeles), ahol jelenleg egyetemi tanárként számos tárgyat oktat (a modern és posztmodern tánc története, tánc és film, a dél-ázsiai táncok története, test- és performanselméletek). Ugyancsak ekkor mélyedt el a harcművészetekben, így született meg *Risk, Failure, Play: What Dance Reveals about Martial Arts Training (Kockázat, hiba, játék: Hogyan kapcsolódik a tánc a harcművészetek gyakorlásához)* című könyve (2019). Újabban a táncfesztiválok promóciója és programkínálata foglalkoztatja az antropológia és a kulturális turizmus összefüggéseit, valamint a migráció és a táncok globális terjedése szempontjából.

Pál-Kovács Dóra néprajzkutató, táncantropológus. *Társadalmi nemi szerepek Magyarózd táncgyománnyában* című doktori disszertációját 2019-ben védte meg a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Magyar Néprajz és Antropológia Intézetében. Terepkutatásait többek között Tiszazugban, Mezőerkeden, Magyarózdon végezte. Kutatási eredményeit hazai és nemzetközi konferenciákon, magyar és angol nyelvű publikációkban tette közzé. Tagja a Magyar Etnokoreológiai Társaságnak, a Kriza János Néprajzi Társaságnak, az International Council for Traditional Musicnak, elnökségi tagja a Magyar Táncstudományi Társaságnak. 2018-ban elnyerte a Junior Prima díjat. Jelenleg a Szabadtéri Néprajzi Múzeum Szellemi Kulturális Örökség Igazgatóságának szakmai referense.

Péter Petra kulturális menedzser, kutató, kritikus. Szociológia és magyar tanári szakon végzett a debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetemen, színháztörténész diplomát a Veszprémi Egyetemen szerzett. Doktori tanulmányait a Károli Gáspár Református Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolában kezdte, majd a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájában szerzett abszolutóriumot. Az alapítás óta a Budapest KortársTánc Főiskola munkatársa, ahol a nemzetközi kapcsolatokkal, a szakdolgozatok támogatásával és az akkreditációval foglalkozik. Óraadóként tánc történetet oktat a Károli Gáspár Református Egyetem színháztudományi képzésén. Részt vett a *Philther (A magyar színháztörténet elmúlt évtizedeinek kánonja)*, a *Teatrum50 (A Szentendrei Teátrum 50 éve)* és *A magyar színpadi táncművészet történetének forrásai (Magyar Táncművészeti Főiskola)* című kutatási programokban. Utóbbi keretében a Budapest Tánciskola Archivumának rendezését és digitalizálását végzi. Kutatási területe a magyarországi kortárs tánc kezdeti időszaka.

Szemessy Kinga táncművész, kutató. Bölcsészeti (Pécsi Tudományegyetem, BA), kortárs tánc-művészi (Budapest KortársTánc Főiskola, BA) és táncantropológiai (Choreomundus nemzetközi MA) tanulmányait követően a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktorjelöltje lett, ahol a *Részvételi táncelőadások – a testi normákkal csibészkedő dramaturgiák* munkacímű disszertációján dolgozik. Emellett a SVUNG táncszínházi-nevelési kutatócsoport alapító tagja, 2020 augusztusa óta pedig az Uniarts Helsinki előadó-művészeti kutatóintézetben vesz részt szakmai gyakorlaton. Ezekkel a közösségekkel együttműködésben arra törekszik, hogy disszertációja zárófejezetét („Pedagógia és libabőr – Veszélyes terek, kegyetlen játékok”) művészeti formába (előadás, installáció, workshop) dolgozza át.

Varga Sándor etnológus, táncfolklorista. 1994-ben a Pannon Agrártudományi Egyetemen marketing asszisztensi (BA), 2004-ben pedig a Pécsi Tudományegyetem Néprajz Tanszékén etnográfusi diplomát (MA) szerzett. 2012-ben védte meg PhD-disszertációját az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Európai Etnológia Doktori Iskolájában. 2002 óta oktat különböző magyarországi és külföldi egyetemeken, főiskolákon. Jelenleg a Szegedi Tudományegyetem Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszékének oktatója, a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézetének tudományos munkatársa. A Choreomundus elnevezésű Erasmus-program magyarországi vezetője. Több népművészeti és tudományos társaság, köztük az ICTM Study Group on Ethnochoreology és a Gesellschaft für Tanzforschung tagja, emellett a Magyar Etnokoreológiai Társaság elnöke. Főbb kutatási területe: táncantropológiai és táncfolklorisztikai vizsgálatok a Kárpát-medence falvaiban.