

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

# TÉR-KÉPZELET

A mozgás mint téralakítás  
a társadalom és a képzőművészet  
tükrében

DLA értekezés

Szitt Melinda

2024.

Témavezető: Dr. habil. Erős István DLA

## Tartalom

Bevezető.....	4
Tézisek .....	5
I. Az emberi test és mozdulatai a társadalom és kultúra tükrében .....	6
I.1. A test .....	6
A testről alkotott filozófia szemléletek áttekintése .....	8
A test: egyén és társadalom.....	12
A „testben-lét” .....	14
I.2. A tánc, mint kommunikáció .....	16
Nem verbális jelek közé tartozik: .....	18
A táncmozdulatok jelentésének üzenetei a mimetikus kultúrától a 20. század elejéig..	19
II. Életreform-művészetek-táncművészet .....	29
II. 1. A test felszabadítása, az életreform mozgalom a 19. és 20. század fordulóján .....	29
Monte Verità .....	33
II.2. A nyugat-európai életreform hatása Magyarországra .....	34
II.3. Életreform-Szabad tánc Amerikában és Európában .....	36
II.3. Európa.....	49
Magyar mozdulatművészet.....	51
Lábán Rudolf .....	55
III. Mozdulatelemző rendszerek .....	61
III.1. Táncleírás rövid története.....	61
III.2. Mozdulatelemző rendszerek .....	63
III.2.1. Francois Delsarte .....	63
III.2.2. Lábán Rudolf – Térharmónia .....	65
Térirányok: dimenzionális – diagonális - transzverzális .....	70
Mozgás analízise és szintézise – térharmónia .....	74
Mozgásharmónia .....	75
Ritmus.....	76
Eukinetika.....	78
Effort.....	78
III.2.3. Dienes Valéria.....	81
III.2.4. Szentpál Olga.....	89
IV. Kapcsolódási pontok Lábán Rudolf ikozaéderéhez a tánc és a vizuális művészetek vonatkozásában.....	92
IV/1. Milloss Aurél és Lábán Rudolf.....	92
Híd a klasszikus és modern tánc között.....	92
IV/2. Hasonlóságok és párhuzamok Lábán Rudolf és Sophie Taeuber-Arp vizuális esztétikájában.....	94
IV/3. Moholy-Nagy László, Üvegarchitektúra című alkotásának összevetése, Lábán Rudolf táncírásával.....	98

IV/4. Vaszilij Kandinszkij és a jövő tánca.....	99
IV/5. Bauhaus-Tánc-Tér .....	105
A Bauhaus színpada.....	108
Oskar Schlemmer jövőbe mutató szellemisége .....	116
IV/6. Merce Cunningham és a decentralizált tér.....	119
Merce Cunningham .....	119
Cunningham-kollázs-decentralizált tér.....	125
Nicolas Schöffer – a fény és a decentralizált tér.....	130
IV/7. Merce Cunningham nyomában.....	132
Alwin Nikolais totális táncszínháza .....	132
A Judson Táncszínház .....	133
Tánc-performansz-múzeum.....	137
Anna Halprin – visszatérés az ősohöz .....	140
Egy személyes utazás .....	143
Planetary Dance – Egy-Nap-Fordulat .....	144
Improvizáció – Belső idők.....	146
IV/8. Művészet és befogadás a művészetlélektan és a neuroesztétika tükrében.....	150
V. Mestermunka .....	154
VI. A mestermunka mellékletei.....	158
Összegzés .....	166
Köszönetnyilvánítás .....	168
Irodalomjegyzék .....	169
Irodalomjegyzék – Nemzetközi és hazai tanulmányok, cikkek, videók az internetről.....	175
Képek és illusztrációk jegyzéke.....	178
Önéletrajz.....	181

## Bevezető

Hivatásom szerint, táncpedagógusként egész életemet az emberi mozgás megértésével és az itt szerzett tapasztalataimnak átadásával töltöttem. A megértés folyamatában, számos tudományterületet és művészeti műfajt érintve állt össze az a tapasztalat bennem, ami arra ösztönzött, hogy mindezeket megfogalmazva, kijelöljem magamnak azt az irányt, amelyen tovább haladhatok, mind a befogadás, mind az átadás területén. Mivel a képzőművészet és a tánc befogadása is csak a vizualitás útján lehetséges, számos határterületet fedezhetünk fel a két műfaj között. A képzőművészet, mint eltárgyasult műfaj, elkülönült az időalapú táncról, mindaddig, amíg ez az időalapúság meg nem jelent a 20. és 21. századi avantgarde képzőművészeti törekvésekben. Miután az időalapúság sajátja lett az új képzőművészetnek, - performanszok, happeningek, akciók vonatkozásában -, a határterületek is elmosódnak látszódtak a modern tánc és a modern képzőművészet között. A határterületek átlépése, illetve a feloldására való törekvés napjainkban is tart, mely során számos olyan kísérlet folyik, melyekből valóban művészet születik. A „művészetben való lét”, a folyamat követése, megélése, és bizonyos értelemben társadalmi szerepe, nagyobb értéket képvisel ma, mint a klasszikus értelemben alkotott műtárgy értéke. Kutatásomban, azokat az együttműködések, összefüggések és hidakat keresem, melyek összekötik és feloldják a képzőművészet és a táncművészet közötti éles határokat a 20. század elejétől napjainkig.

Az értekezés szempontjából az emberi test kutatása elengedhetetlen, mind filozófiai, mind antropológiai szempontból, mert míg a képzőművészetnek alanya vagy tárgya a test, addig a táncnak médiuma. Ezeket a folyamatokat csak bizonyos mértékű történeti áttekintéssel érthetjük meg. Mindkét műfaj vonatkozásában vannak olyan sarkalatos pontok, amelyek meghatározók voltak a későbbi korok tekintetében. Az egyik ilyen mérőföldkő, a 20. századi modernista törekvések kialakulásában, a századeleji „Életreform” mozgalom, illetve a Bauhaus szellemisége, melyek egy új világképet adtak az embereknek, új eszmékkel, és hatásuk napjainkig felfedezhető a különböző művészeti ágakban, és az oktatásban is.

Értekezésemben kiemelt szerepet kap Lábán Rudolf munkássága – majd a szellemiségéből táplálkozó nemzedék művészete -, aki kihagyhatatlan mérőföldkő a modern tánc, és az új európai színházi tánc születésének szempontjából. Mozdulatelemző-, és téranalízis rendszerének kidolgozásával, eljutott a térharmonia elmélet, és – a mai napig alkalmazható - táncírás megalkotásához. Öröksége felbecsülhetetlen, mert egy olyan - eddigiektől eltérő-, univerzális világot teremtett, mellyel alapvető szándéka az volt, hogy a táncművészetet egyenrangúvá tegye más művészeti ágakkal. Később, hatással volt olyan koreográfusokra, iskolaalapítókra, akik kísérleteikkel tovább folytatták az emberi mozdulatok vizsgálatát, elemzését, és az emberi test viszonyát a térrel és az idővel.

Kutatásomban az egyik meghatározó felvetés, hogy struktúra nélkül nincs szabadság. A dolgozatban azokat a korszakalkotó művészeket és együttműködéseiket mutatom be, melyek megerősítik a felvetésemet és rámutatnak arra, hogy a struktúra meghatározó szerepet játszik az alkotói folyamatban.

Az elméleti kutatások és gyakorlati tapasztalatok összegzéséeként, megszületett egy olyan illusztrációs kísérlet, ami Lábán Rudolf téranalízisét figyelembe véve, leköveti annak alapvető mozgáslehetőségeit, majd az analízis után következő szintézisben teljesedik ki. Ez a kísérlet, részben színpadi előadás formájában tekinthető meg, illetve a róla készült videofelvétel egy olyan demonstrációs anyag, ami a táncoktatásban is felhasználható.

## Tézisek

I. A test és mozdulatai a tánc vonatkozásában magán viselik a történelmi korszakok társadalmi változásait és annak a kultúrában betöltött szerepére gyakorolt hatásait. A tánc szerepe és jelentősége folyamatosan változó társadalmi megítélés alá esik. Képviselőinek törekvése szinte a kezdetektől az volt, hogy a tánc műfaját a művészetek világába egyenrangúvá emeljék a többi művészeti ággal. A test, különböző filozófiai és kulturális antropológiai értelmezései lehetőséget nyújtanak arra, hogy a tánc, mint kommunikációs médium értelmezhetővé váljék.

II. A téralakítás művészete, a teret alakító műfajok vonatkozásában leköveti az ember és a társadalom kapcsolatának változásait. A szobrászi, és az építészeti tér összefügg a mozgással, csak is a vizualitás útján befogadható és a tér mind a négy dimenzióját kitölti. A mozdulat, mozgás és a tér analízise létrehozhat egy olyan struktúrát, amellyel értelmezhetővé és alakíthatóvá válik a tér, és a térben való tudatos létezés.

III. A mozdulat- és a térelemzési módszerek lehetőséget adnak a testtudat kialakítására, a belső érzetek finomítására (kinesztézia), és a kifejező mozdulatok alkotására és megélésére. A mozdulat belső érzete és külső térfoglalása között kapcsolat áll fenn. A folyamatos egyensúlykeresés által jön létre a harmónia - az emberi lét valamennyi vonatkozásában -, ami a stabilitás szimbóluma.

IV. A mestermunkában szereplő illusztrációs kísérlet az oktatásban is felhasználható, segít megérteni a mozdulatok térbeli elhelyezkedését és a tér kreatív alakítására is ösztönöz, mely által megszületik a narratíva mentes tiszta tánc. A szabályos geometrikus testekben történő mozdulatsorok, a térben kiterjedve is megtartják a struktúrát, mely struktúra adja a mozdulat és a kifejezés szabadságát. Struktúra nélkül nincs szabadság.

# I. Az emberi test és mozdulatai a társadalom és kultúra tükrében

## I.1. A test

*„Testünk tükör, melyben tudatosítjuk a világegyetem körmozgását. A test mozdulatvonalalaiban végtelenség és örökkévalóság rejlik (...) Ha leplük egy-egy pillanatra fellebben, feltárul az ihletettség, az emelkedett tudatosság - a sűrített extázis és a látnoki képesség hordozójaként mozdulatívek tűnnek elő. Ezért soha ne feledjük, testünk minden gesztusa mélyen gyökerező misztérium...”<sup>1</sup>*

Pusztán, objektíven szemlélve a tánc - a társművészetek között - azon művészeti ágak egyike, amely egy térben és időben történő, a teret alakító művészeti ág. Ezzel a tulajdonságával szorosan kapcsolható a képzőművészeti műfajokon belül a szobrászathoz, de minden olyan képzőművészeti megnyilvánuláshoz, ami a térben történik és alakítja a teret. A tánc, mint mozgás, az idő dimenziójával azokhoz a képzőművészeti megnyilvánulásokhoz hasonlít, amiben a performativitás fontos szerepet játszik, amiben az emberi test ugyancsak médiumként szerepel. A mozgást létrehozó emberi test a történelem, a kultúra és önmaga sajátos médiuma. Az emberi test a táncban, szimbolikusan válik médiummá, üzeneteket közvetít a mozdulatok útján, ezért a tánc a non-verbális kommunikáció speciális formájának is tekinthető. A tánc, mint non-verbális kommunikáció számos helyen mutat analógiát a képzőművészettel, ami abban is kifejeződik, hogy a tánc a maga közönsége számára, csak vizuálisan fogható fel. Ahogy Curt Sachs fogalmaz:

*„A tánc a művészetek anyja. A zene és a költészet az időben létezik, a festészet és az építészet a tér művésze. A Tánc azonban egyszerre él térben és időben.”<sup>2</sup>*

A 19-20. század fordulóján az emberi test újra felértékelődik, a mozdulat felszabadul a konvencionális elvárások alól, mely során új mozdulatelemző rendszerek és mozdulatszemplélet alakul ki. Az új szemlélet képviselőinek legfőbb szándéka, hogy a táncot újra egyenrangú művészeti ággá emeljék más művészetekkel. A mozdulatokat valódi jelentéssel és kifejezéssel ruházták fel. A test mozdulatai, az egész testtel történő kifejezés, mint a kifejező tánc (Ausdrucktanz) alappillére, olyan nonverbális értékeket képvisel – Lábán Rudolf szerint az emberi nyelvek egyike -, melyek képesek az emberi jellemről, hangulatokról, állapotokról beszéd nélkül is tökéletes képet adni. Az új tánc és szemlélet képviselői nem a korábbi táncokat értelmezik újra, hanem a testet és annak legelemibb mozdulatait. A test, filozófiai kategóriává válik, és az erről tartott diskurzus a mai napig tart. A 20. század elején, a technika fejlődése miatt jellemző vonássá vált, a sebesség, a teljesítmény, az egészséges életmódra törekvés, és ezzel összefüggésben, az esztétikummal és a sportbeli teljesítménnyel való foglalkozás. Ezek az új jelenségek, más aspektusba helyezték az emberi testet, annak kifejező mozdulatait és mozgását. Az analízisből kiindulva, a szintetizálás felé vezető úton tapasztalt eredményekből, új táncfogalmak, mozgáselemző és rendszerező elméletek születtek, melyek hozzájárultak a modern tánctechnikák, és a mozdulatművészet kialakulásához.

A különböző történelmi korok kultúráin át változik a test értelmezése, az egyén és a társadalom viszonyának függvényében, ami hatással van az emberi test mozdulatainak különböző ábrázolására, a test fegyvelmezettiségére (Michel Foucault)<sup>3</sup> vagy éppen felszabadítására. Az emberi test - Norbert Elias szerint - társadalmi konstrukció, annak ellenőrzése alatt álló, értékeket és jelentéseket hordozó médium.<sup>4</sup> Ehhez képest változik az ábrázolás, a kifejezés és a testfelfogás is. A kulturális antropológia arra törekszik, hogy a táncot kommunikációs rendszerként, egy adott tér-idő entitás szimbólumainak és jelentéseinek rendszereként értelmezze.

<sup>1</sup> Lábán Rudolf: *Táncnak szentelt élet, Visszaemlékezések, L' Harmattan 2009, 7.*

<sup>2</sup> Major Rita-Gara Márk: *Az európai színházi tánc története, Az előzményektől a 19. század végéig, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2014.,11.*

<sup>3</sup> Foucault, Michel (1926-1984) *francia történész és filozófus: Felügyelet és büntetés, Gondolat, Budapest, 1990*

<sup>4</sup> Elias, Norbert: *A civilizáció folyamata. Gondolat Kiadó, Budapest. 1987*

„(...) az emberi test a történelem és kultúra hordozója, az individuális és kollektív emlékezet székhelye.”<sup>5</sup>

Az emberiség mindig is törekedett arra, hogy megértse az emberi test keletkezését és működését. A test fogalmáról alkotott gondolatainkat jelentősen befolyásolják az utóbbi évszázadokban bekövetkezett orvostudományi felfedezések, mellyel a test egységének egyre kisebb elemeit, összetevőit ismerhetjük meg. Ezekkel az új ismeretekkel könnyebben fenntarthatjuk a szomatikus, és mentális egészséget, ami mindig feltételez egy holisztikus szemléletet. A test fogalmát többféleképpen értelmezhetjük, a természet-, és társadalomtudomány szemszögéből. A természettudomány szempontjából, a test értelmezhető biológiai (emberi anatómia), geometriai (térbeli alakzatok, geometriai testek) és algebrai értelemben. Megállapítható, hogy nem lehet egy közös felfogásba ágyazni a testtel kapcsolatos megállapításokat, de a nagy gondolkodók testről alkotott nézeteibe, bizonyos csomópontok többször is megjelennek: a test, mint illúzió, a test, mint önálló egység, a test és lélek dualisztikus szemlélete, a test, lélek, és szellem hármas egysége.<sup>6</sup>

Az emberi testet, a test mozdulatainak kifejezését és kifejeződését különböző társadalmi korokban más-más filozófiai és antropológiai megközelítéseken keresztül értelmezték. „A magyar nyelvben a 'test' szónak nincs szinonimája. Léteznek azonban olyan élő és holt nyelvek, melyekben a test szót eltérő kifejezésekkel illetik, melyek egyes esetekben a testhez való viszonyunk eltérő dimenzióit fejezi ki. A görög nyelvben a 'szarkosz' és 'szoma' – melyet egyes összetett kifejezésekben a magyar nyelvben is használnak, például szomatikus -, a latinban a 'caro' és 'corpus' kifejezéseket egyaránt a test leírására használják. A hazai tudományfejlődés vonulatában az egyik legmarkánsabb jegy a német kultúrkörhöz való kötődés.”<sup>7</sup>

Lőrinc Katalin, *A test szövege* című doktori értekezésében hivatkozik Bernhard Waldenfels kétféle testminőség meghatározására.<sup>8</sup> Az emberi test vizsgálata során a német nyelv és a német gondolkodói hagyomány kétféle testminőséget különböztet meg: a „Körper” és a 'Leib'. A 'Körper' a térben megjelenő fizikai, jelentés és kifejezés nélküli test, rajta keresztül vagyunk kapcsolatban a külvilággal.<sup>9</sup> A 'Leib' a megélt eleven test, ami az érzékszervekkel nem tapasztalható érzeteket, testi állapotokat képes érezni.<sup>10</sup> A 'Leib' olyan élmények kapcsolatára utal, ami saját magam és a testem között áll fenn. A passzív, már-már élettelen fizikai test és az eleven cselekvő test kapcsolata összetett, a különböző korokban és terekben más-más hangsúllyal nyilvánul meg. A megnyilvánulás mértéke a társadalom szabályozottságától függ, ami hat a test fegyelmezettségre. A test külső képe – ahogy látjuk és belső érzete – ahogy megéljük – más minőséget mutathat. A testben lakozó „én” személyisége csak részben mutatkozik meg a külvilág felé. Ez a társadalomban létező test, melynek rejtett burka számtalan módon „megtestesülhet”, vagy éppen rejtve maradhat, ami azt jelenti, hogy a belső megélt kép, nem minden esetben egyezik meg a külvilág felé mutató képpel.

A táncművészetben és a színjátszásban az emberi testet eszközök eszközeinek tekinthetjük, az emberi test az alkotó folyamatok és az alkotás meghatározója: „(...) az alkotó, az alkotás eszköze és maga a műalkotás fizikailag egyetlen dologban egyesül: az emberi testben. Ennek egyik különös következménye az, hogy a táncot alapvetően más hordozóanyagban hozzák létre, mint

5 Németh András: *Az emberi test, mint a kommunikáció médiuma (A testhasználat és a performativitás pedagógiai történeti antropológiai vázlat), Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban*, Planétás Kiadó Budapest, 2009, 108.

6 Gita Szilvia, Kalbri Katalin, Rigler Endre: *A test fogalma az idő tükrében*, In.: *Új pedagógiai szemle Látóköri 2005/4*, <https://folyoiratok.oh.gov.hu/uj-pedagogiai-szemle/a-test-fogalma-az-ido-tukreben>, Megnyitás: 2024.08.01.

7 Gita Szilvia, Kalbri Katalin, Rigler Endre: *A test fogalma az idő tükrében*, In.: *Új pedagógiai szemle Látóköri 2005/4*, <https://folyoiratok.oh.gov.hu/uj-pedagogiai-szemle/a-test-fogalma-az-ido-tukreben>, Megnyitás: 2024.08.01.

8 Lőrinc Katalin: *A test szövege doktori disszertáció, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2014, 10-11.* <https://mte.eu/wp-content/uploads/2023/01/Lorinc-K.-DLA-dolgozata-2014.pdf> (letöltés: 2024. augusztus 10.) Lőrinc Katalin: *A test mint szöveg*, Országos Széchenyi Könyvtár, Budapest 2018. 9.

9 Waldenfels, Bernhard: *Der leibliche Ausdruck*; in: „Das leibliche Selbst” Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main; 2000, 242.

10 Waldenfels, Bernhard: *Der leibliche Ausdruck*; in: „Das leibliche Selbst” Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main; 2000, 210.

amelyikben a közönség előtt megjelenik. A néző kifejezetten vizuális műalkotást lát.”<sup>11</sup> Mozgás közben létrejön a saját test érzékelése, mint önérzékelés (propriocepció) és a saját mozgás érzékelése, mint testtudati tényező (kinesztézia). A táncművész alkotásának saját közege a saját testében van, izmaiban, ináiban, ízületeiben megszülető kinesztéziás érzetben, amiből a nézők is megtapasztalhatnak valamit. A magasabb rendű kinesztéziás érzetek, a látás (képzőművészet) és hallás (zeneművészet) mellett, művészi hordozóközegnek tekinthetők. Az idegrendszer irányításával a testrészek elvégzik a mozgást egy adott térben, miközben érzékeljük önmagunkat és mozgásunkat. A mozgást és a mozdulat minőségét, érzetét kívülről nem vagyunk képesek megfigyelni, észlelni és értékelni, hacsak nincs tükör, fotó vagy videófelvétel, amiben a mozgás minősége, térbeli helyzete visszacsatolásként ellenőrizhető. A kinesztézia, a magasabb fokú testtudat alappillére, ami a tánc esetén nagyon meghatározó. A nézők a táncmozdulatok látványán át, saját idegvégződéseikben képesek érezni a táncos mozgásának és ritmusának visszhangját. A saját kinesztéziás érzeteink felismerésével tudjuk a mozdulatok erejét, sebességét, dinamikáját meghatározni, ami a kívánt tartalom minőségi megjelenítésében fontos, mert Arnheim szerint „(...) kifejezést és jelentést kizárólag a dinamika nyújt.”<sup>12</sup> A vizuálisan is érzékelhető dinamikát, a néző, épp úgy érzékelheti, mint ahogy a dinamika, a táncoló test kinesztéziás izomérzetében megjelenik. Lábán Rudolf táncelemző munkásságában is fontos szerep jut a dinamikának, amely már egy irányított, feszültségekkel teli dinamikát feltételez.

## A testről alkotott filozófia szemléletek áttekintése

Az ókori görög dualista szemlélet, két különálló szubsztanciaként fogalmazta meg, a test és lélek különálló minőségét. Platon (Kr. e. 427-347) a szellemiséget helyezi előtérbe, mint abszolút szubsztanciát, mely elvezeti az embert a tiszta valóságba, ellentétben az érzékelhető és „változékony látszatvilággal”. Platon nézetei szerint „(...) az ember lényege és méltósága szellemiségében rejlik, és ebben az összefüggésben az anyagiság, a testiség másodlagos. E felfogás hozza létre a szellem és az anyag, a lélek és a test dualisztikus szemléletmódját, amely a testet a lélek börtönének tekinti.”<sup>13</sup> Később a 20. században Michel Foucault francia filozófus, az engedelmes test elméletének megalapítója, Platónnal ellentétben azt állítja, hogy a test van a lélek börtönében. A platonizmus nagymértékben hatott a keresztény gondolkodásra, ahol az isteni eredetű, halhatatlan lélek szemben áll a bűnös, romlásba vivő testtel. Ezt a gondolatot, Platon a *Phaidon*<sup>14</sup> című művében olvashatjuk, mely gondolatban jelentős hangsúlyt kap a lelkünkben rejlő isteni eredet, amely olyan tiszta eszméket hordoz magában, mellyel lelkünk mélyén mindig visszatalálunk az igaz jóhoz és az igazsághoz. Test és lélek, ezért nem válhat egységgé, mert így a lélek a testtel együtt meghalna, amivel az isteni eredetünk, halhatatlanságunk reménye is elveszne.<sup>15</sup> A lélek leválasztása a testről, (...) „lehetővé tette a szellem önálló szférájának megalkotását s a természettől és saját emberi-testi természetüinktől való szellemi függetlenség kidolgozását.”<sup>16</sup>

A középkori keresztény gondolkodásban a test-lélek-szellem hármas egységet alkotott, ahol a test egy ajtó a külvilág felé, ahol érzékszerveinken keresztül tapasztalatainkat szerezzük.

A karteziánizmus Descartes filozófiájában jött létre a 17. században, mint a dualisztikus szemlélet másik jelentős és napjainkig meghatározó formája. „Descartes - a racionalizmus egyik kiemelkedő francia filozófusa – nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy a test fogalmával kapcsolatban

11 Arnheim, Rudolf: *A vizuális élmény*, Gondolat, Budapest 1979, 447.

12 Uo. 448.

13 Németh András: *Az ember és világainak változásai*. In: Németh András és Pukánszky Béla: *A pedagógia problémátörténete*. Gondolat, Budapest. 2004, 11–98, 18.

14 Vermes Katalin: *A felelő(s) test, Exkarnáció és inkarnáció ritmusai*, L' Harmattan 2023. 255. A szerző hivatkozik: Platon: *Phaidon*. Fordította: Kerényi Grácia, In.: *Platon Összes művei I.Európa*, Budapest, 1984 (Kr.e.4sz.), 1019-1021.

15 Vermes Katalin: *A felelő(s) test, Exkarnáció és inkarnáció ritmusai*, L' Harmattan 2023. 255.

16 Uo.: 256.



napjainkig a dualisztikus felfogás jellemzi tudományunkat, azaz hogy megkülönböztetünk testet és lelket, objektumot és szubjektumot.”<sup>17</sup> Descartes a saját korának tudományos, gondolati, vallási káoszában arra törekedett, hogy „(...) egyszerre alapozza meg a modern emberkép dualizmusát és individualizmusát: cogito ergo sum=gondolkodom, tehát vagyok.”<sup>18</sup> Gondolkodásában kereste azt az alapvető igazságot, az egyetlen megkérdőjelezhetetlen tudást, ami nem más, mint az öntudat önnön működése. Az ezen kívül eső dolgok külsőségek, un. extenziók. Ez a gondolatmenet hozza létre a dolgok kétféle létezési formáját: „a tudatos dolgok – res cogitans – és a kiterjedt dolgok – res extensa” fogalmait.<sup>19</sup> A tudatomon kívül eső dolgok idegenek számomra, így a saját testem, érzéseim, érzékeléseim, a társaim teste, a környezetem és körülöttem lévő természet is, melyekhez egy racionális kontrollal kapcsolódok. Ebből következik, hogy a testtapasztalat mindig külső, tárgyi minőség. A test ebben az értelemben pusztán egy bonyolult működő biomechanikai szerkezet, egy külső tárgy – szemben az elme, mint alany létezésével -, amely fizikai jelenséggé, a tudományos gondolkodás tárgyává vált.<sup>20</sup>

Descartes-hez hasonlóan, a magyar nyelv is ezt a kettős kifejezést használja (objektum-szubjektum) a test fogalmi értelmezésére, hisz ahogy említettük a magyar nyelvben a test szó nem fejezhető ki más szavakkal. Ezzel a dualista szemlélettel ellentétben léteztek monista megközelítések, ahol csak egyféle szubsztancia létezik. A monista filozófiáknak kétféle felfogása ismert. A materializmus, ahol minden létező, így a lélek és a szellem is fizikai természetű. A másik, de kevésbé érvényesülő felfogás az idealizmus, melyben minden létező szellemi jelleget ölt.

A karteziánus dualista felfogás a 19. századig alapjaiban nem változott. Nietzsche gondolatai fordulópontra jelentenek a testről alkotott kategóriáknak, ahol a test a valakihez és nem valamihez tartozó eleven, cselekvő testként nyer értelmet: „(...) szerinte ez a test nem egy anyagdarab, amelybe valahogy beleestem, hanem megélt önmagam.”<sup>21</sup>

„Test vagyok egészen, s kívül semmi sem, és a lélek csak szó megjelölni egy valamit a testen. (...) Azt mondom „én”, - és büszke vagy erre a szóra. De nagyobb az, a miben nem akarsz hinni – a te tested és annak nagy értelme: az nem mondja: „én”, de cselekszik, mint „én”. ”<sup>22</sup>

Nietzsche felfogása - fókuszba helyezve a testi tapasztalást -, elhatárolódik a platóni-keresztény testértelmezéstől, és a modern világ szülte elidegenedett, gépiesített testtől.

A fenomenológia a saját test tapasztalásának, észlelésének folyamatát és szerepét kutatja. A testre nem, mint tárgyra tekint, ami csupán egy fizikai objektum a világban, hanem a testben létező én fontosságára fókuszál.

Edmund Husserl<sup>23</sup> (1859-1938) a testre, mint megélt test tekint. „A fenomenális test a konkrét hús-vér fizikai testem, azonban nem fizikaiként szemlélve, azaz nem mint tőlem független, külső észlelésem tárgyaként adott dolog, hanem mint olyan test, melyben én működöm.”<sup>24</sup> A saját testünk belső megtapasztalását jelenti ez, azaz Husserl az élő eleven testet kinesztetikus tudatosságában ragadja meg, melyben a megvalósuló testi észlelésre helyezi a hangsúlyt, „ahol a külső és belső tapasztalataink egyaránt benne gyökereznek a testélményben.”<sup>25</sup>

17 Gita Szilvia, Kalbri Katalin, Rigler Endre: A test fogalma az idő tükrében, In.: Új pedagógiai szemle Látókör 2005/4, <https://folyoiratok.oh.gov.hu/uj-pedagogiai-szemle/a-test-fogalma-az-ido-tukreben>, Megnyitás: 2024.08.01. Megnyitás: 2024.08.01.

18 Vermes Katalin: A felelő(s) test, Exkarnáció és inkarnáció ritmusai, L'Harmattan 2023. 257. A szerző idézi: Descartes, René: Értekezés a módszerről. Ford. Szemere Samu, Műszaki Kiadó, Budapest, 2000 (1637), 42.

19 Uo. 257.

20 Uo. 258.

21 Uo. 260.

22 Uo. 260. Szerző idézi: Nietzsche, Friedrich: Im-ígyen szóla Zarathustra. Ford. dr. Wildner Ödön, Göncöl Kiadó, Budapest, 1988. (1891), 41.

23 Husserl, Edmund: német filozófus, a fenomenológia irányzatának megalapítója.

24 Kicsák Lóránt Transzcendentalitás és testiség a husserli fenomenológiában. Magyar Filozófiai Szemle, 54, 2010, (2), 44.

25 Vermes Katalin: A felelő(s) test, Exkarnáció és inkarnáció ritmusai, L'Harmattan 2023. 261.

„A test egyfelől érzékelő mező, s mint ilyen affektusoknak passzívan kitett és ezek felfogására képes érzőtest (aesthesiologischer Leib), másfelől pedig szabad mozgások végzésére, aktivitásra képes, akaró-test (Willensleib). (...) a test közvetítő médium a külső és belső világ között, a természet és a szellem között”<sup>26</sup>, maga a megtestesült én. „Test- és térszemléletére jellemző, hogy különbséget tesz külső tér (külső tárgyak helyének rögzítése) és belső tér (kinesztézisek, propiocepciók, testérzetek) között. (...) Az észlelés maga kinesztetikus intencionalitás. A test transzcendentális meghatározása azonos a kinesztetikus tudattal.”<sup>27</sup>

Szigeti Attila, *A Tudatosság: Rejtély Vagy Képesség?* című tanulmányában kiemeli a 'Leib', mint megélt test fogalmának eltérését a dualista szemlélettől, valamint megfogalmazza a testben létezés, a megtestesülés állapotát. „Descartes a mechanisztikusan értelmezett emberi testet a kiterjedt dolog (res extensa) fizikai szubsztanciájára vezette vissza, és ezzel helyezte szembe az elme, a gondolkodó dolog (res cogitans) szubsztanciáját. Husserl a saját, megélt testnek (Leib) egy olyan – a descartes-i értelemben vett – objektív, fizikai testtől (Körper) elkülönített fogalmát vezeti be, amely meghaladja az iménti szubsztanciális kettősséget, mivel mindkét test-momentum (és a transzcendentális ego is) ugyanannak az individuumnak az aspektusai. (...) Husserl ontológiája ezért, másodsorban, inkább egyfajta több aspektusos monizmusként (mintsem szubsztancia-dualizmusként) értelmezhető, amelyben a tapasztalat mentális és fizikai oldala ugyanannak az eseménynek két külön aspektusa. (...) Leib/Körper kettősség radikálisan eltér test és elme karteziánus szubsztancia-dualizmusától: a test az a – szó szoros értelmében – határfenomén, ahol a szubjektív és az objektív oldal, a megélt test és az objektív fizikai test egymásba fonódik. Ezt Husserlnek az *Ideen II.* 36. §-ban bemutatott kéz-hasonlata rendkívül plasztikusan érzékelteti: a jobb és a bal kezem összekulcsolásakor mindkét kezem, egyik a másik után, illetve szinte egyidőben tapintó megélt test és tapintott fizikai test. (...) „A megtestesülés tapasztalatában tehát a test egyidőben tapasztaló saját test és tapasztalt objektív test, érzékelő szubjektum és érzékelt objektum (...), ahol tehát a mentális és a fizikai is egyfajta non-dualitásban tételeződik.”<sup>28</sup>



1. kép – Verebes György: Szentély (olaj, vászon, 100x120 cm, 2018)

Vermes Katalin, *A test éthosza* című könyvében is az eredendő belső egységre utal, mely nem szétválasztható, ahol a test „önobjektíváló rendszer, amelyben megtöbbszöröződöm. A test egyszerre tárgy, dolog, másrészt mint érzékszerv kinesztetikus képesség, konstituáló rendszer, amely prezentálja számomra a dolgokat.”<sup>29</sup> A másik testtel való találkozás (alter ego), párbeszéd is egy testtapasztalatként jut el saját magamhoz, amit a saját testemmel hasonlóan találok, de a másikat nem vagyok képes önmagamban megjeleníteni (analogikus apprezentáció állapota). A másik test viselkedésében - kölcsönös folyamatként - nyilvánul meg a válasz, amit az én testem viselkedésére ad, mely válasz minden esetben kiszámíthatatlan, ami azt igazolja, hogy a másik valódi lényege idegen marad számomra. Természetesen, „A másik testi tapasztalata által valami többen részesülök, mint amit önmagam által tapasztalhatok”, de csak a tudat szintjén. „(...)

26 Uo. 261.

27 Uo. 42.

28 Szigeti Attila: *A Tudatosság: Rejtély Vagy Képesség? Az analitikus filozófia és a kognitív tudomány találkozása a fenomenológiával* Kellék - 22. sz. (2002.) - EPA (oszk.hu)

29 Vermes Katalin: *A test éthosza, A test és a másik tapasztalatainak összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában*, L'Harmattan 2006. 34.

*Transzcendentális értelemben azonban a másik efféle tapasztalata nem képez semmiféle többletet. Idegen és saját egyaránt saját, mélyebb transzcendentális szubjektivitásom számára jelenik meg. Így transzcendentális értelemben a másik nem lehet több mint saját öntudatom módozata, az alter ego a transzcendentális ego konstitúciója. éppúgy, mint saját, monadologikus egóm.*”<sup>30</sup>

A megtestesülés tapasztalatát az angol nyelvű fenomenológia tanulmányokban az ’embodiment’ fogalma jelöli (német megfelelője: Verkörperung), melynek meghatározására a magyar nyelvben nehéz egy szót találni. Az ’embodiment’ angol szó kettős jelentéssel bír a magyar nyelvre fordítás során: *megtestesülés és testet öltés*, mely jelentések jelölnek egy állapotot és egy cselekvést. Ugyanakkor, ha az előtag és utótag eredeti jelentését összevonjuk, akkor a *testben lét*’ jelentését kapjuk, amely kifejezés, megtapasztalt állapot és módszer Theodorosz Terzopulosz, *Dionüszosz visszatérése* című könyvében is megjelenik.

Az ’embodiment’ módszertani alapjainak megalkotásában Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) és Pierre Bourdieu (1930-2002) közösen arra törekedett, hogy feloldják a dualitásokat, aminek „szükségszerű feltétele, hogy a test mint módszertani egység ne dualisztikus legyen, vagyis ne álljon szemben vagy kölcsönhatásban az elme princípiumával. Merleau-Ponty számára a test „a világhoz való viszonyulásban” ragadható meg, és a tudat a saját test világba való kivetítése, míg Bourdieu szerint a társadalmilag meghatározott test „az elv, mely létrehoz és egyesít minden gyakorlatot”, és a tudat az objektív lehetőségek rendszerével egybeolvadó stratégiai számítás megjelenési formája.”<sup>31</sup> Merleau-Ponty gondolatai szerint, az ember azonos a testével, és testünk elválaszthatatlan a környezetünktől, (testemmel nyitva vagyok a világ felé, ahol észlelek, jelen vagyok az észlelt világ számára)<sup>32</sup> a körülöttünk lévő világtól: „Az észlelés fenomenológiája című művében kifejti, hogy a tudat mindig egy testi módon érző, észlelő lény tudata. (...) E test elsősorban a közvetlenül megélt önérzékelés, a külső-belső valóság eleven, egyedi tapasztalata.”<sup>33</sup> Ez a szemlélet és tapasztalás a táncművészetben a mozdulati kifejezésben és kifejeződésben is artikulálódik, azaz „(...) a megélt test mintaszerű terepe a kifejezésnek és alkotásnak. Sokkal inkább rokonítható a műalkotásokkal, mint a fizikai testekkel.”<sup>34</sup> A megélt test folyamatos és teljesen egyedi módon és rendkívül gazdagon fejezi ki önmagát különböző szinteken, a test a létezés közvetlen kifejeződése, ahol a testi kifejezés „(...) élő jelentések magja”<sup>35</sup>, ami bizonyítja, hogy a test nem tekinthető tárgyként. A testi kifejezés sajátossága az, hogy „(...) nemcsak a kifejezés és a kifejezett tartalom esik egybe, de az alkotás maga is egy alkotóval.”<sup>36</sup> Ez a kifejezés Merleau-Ponty megfogalmazásában a *primordiális* testi kifejezés, a kifejezés ősmintája, „a természetes kifejezés képessége”<sup>37</sup>, amely a legkevésbé manipulálható, és „(...) minden szimbolikus jelentést megelőz, annak mintegy forrását képezi.”<sup>38</sup> A mozgás és táncimprovizációban ez egy lényeges aspektus abban a tekintetben, melyben megfogalmazódik a mozdulati kifejezés „hogyan”-ja (hogyan vagyok benne önmagamban)<sup>39</sup>, akár egyéni improvizációról vagy társakkal, csoporttal végzett improvizációban veszünk részt, vagy élünk meg. A másik tapasztalása és a másakra adott válaszaink lesznek azok a reakciók (*interszubbjektív összeszövődés*), amik feloldják a közvetlen tapasztalás előtti tárgynak érzékelt másik testet. Tehát e kettőség folyamatosan változik:

30 Uo. 35.

31 Csordas, Thomas J.: *Embodiment mint antropológiai paradigma*, Replika 2021 (121–122): 113–146. [https://epa.oszk.hu/03100/03109/00019/pdf/EPA03109\\_replika\\_2021\\_3-4\\_113-146.pdf](https://epa.oszk.hu/03100/03109/00019/pdf/EPA03109_replika_2021_3-4_113-146.pdf), Letöltés: 2024.08.03.

32 *A világon lét módja*. Vermes Katalin: *A test éthosza, A test és a másik tapasztalatainak összefüggése* Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában, L’Harmattan 2006. 45.

33 Vermes Katalin: *A felelő(s) test, Exkarnáció és inkarnáció ritmusai*, L’Harmattan 2023. 262. Merleau-Ponty, Maurice: *Az észlelés fenomenológiája*, Ford. Sajó Sándor, L’Harmattan-Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2012 (1945)

34 Uo. 76., Szerző idézi: Merleau-Ponty, Maurice: *Az észlelés fenomenológiája*, Ford. Sajó Sándor, L’Harmattan-Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2012 (1945), 174.

35 Uo. 76.

36 Uo. 76.

37 Uo. 79. A szerző idézi: Merleau-Ponty, Maurice: *Az észlelés fenomenológiája*, Ford. Sajó Sándor, L’Harmattan-Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2012 (1945), 175, 206.

38 Uo. 79.

39 Uo. 79.

„kölcsonös kifejezések—kifejeződések, az egymáshoz kapcsolódó viselkedések dinamikus játéka.”<sup>40</sup> A *primordiális testi kifejezésen* túl (mely teljes mértékig nem választható el az adott kultúrától), a kifejezések sokszínűsége feltételez további kifejezési minőségeket, melyeket szabályoz a kultúra, a társadalom, vagy éppen a tudattalan psziché. A *tudatos szimbolikus testi kifejezésen*, a testi viselkedés egyértelműen szabályozott és kódolt jelei, üzenetei láthatók és érzékelhetők, a kifejező elrejtí valódi önmagát a kifejezésben, teljesen elválik egymástól a „(...) kifejezés, kifejező és a kifejezett tartalom”<sup>41</sup>, mellyel egyértelmű üzeneteket közvetít a másik felé. A *tudattalan szimbolikus testi kifejezés*, a kifejezés ösmintájához hasonlóan, nem befolyásolható, tudattalanul, akaratunktól függetlenül olyan érzelmi tartalmakat hoznak felszínre, amiktől az egyén menekül (pszichoszomatikus problémák). Freud pszichoanalízisében ennek felismerése révén megállapította, hogy ezek a kifejeződések „(...) a kifejezetlen tartalmak szimbolikus kifejezői.”<sup>42</sup>

A külvilágról szerzett információk és tapasztalatok, mint valóságélmények, a testtapasztaláson és érzékelésen keresztül nyernek értelmet<sup>43</sup>, tehát nem függetleníthető a tudás a testi tapasztalás elsődlegességétől. Ez képezi minden tudásunk alapját, ami túlmutat az elme felsőbbrendűségén és saját egyediségünkön, ugyanis a testi kifejezés valamennyi minősége a másikat tapasztalva, a másakra reagálva létezik. „*Testünk eleven tapasztalata (...) összeköt embertársainkkal, őseinkkel, utódainkkal, eleven környezetünk teljességével. Ezt nevezi Merleau-Ponty „interkorporeitásnak”, „testköziségnek.”*”<sup>44</sup>

## A test: egyén és társadalom

Mary Douglas a testet, mint a társadalomba beágyazott létezőt és a társadalom szimbólumainak hordozóját vizsgálja. Egyetért Marcel Mauss (1936) gondolatával, miszerint „*az emberi testet mindenkor és minden esetben úgy tekintik, mint a társadalom képmását, hogy egyáltalán nem lehetséges a testnek „természetes”, a szociális dimenziótól mentes felfogása és szemlélete.*” A társadalomban létező test szimbolikusán magán hordja az adott társadalom norma-, és értékrendszerét, szabályait és elvárásait. Ez a kulturális meghatározottság jelentős különbségeket mutat a különböző kultúrákban.<sup>45</sup> A testen viselt „*szimbólumok az egyénnek a társadalmához való viszonyát hordozzák a két test egyfelől az egyén, másfelől a társadalom.*” A test szociálisan és fizikálisan is észlel, mely kettősből adódó feszültség nagymértékben szabályozza és befolyásolja a test kifejeződését. Egy folyamatos testkontrollt eredményezve, ami a társadalmi nyomás hatására jön létre. „*Minél komplexebb a társadalmi rendszer, annál inkább arra irányulnak benne a testi viselkedés érvényes szabályai, hogy azt a benyomást keltsék, mintha az emberek közti érintkezés - az állatokéval szemben - testetlen szellemek érintkezése volna, a „testetlenítés” szintjeit a társadalmi hierarchia lépcsőfokainak jelzésére használják. Minél magasabb szinten helyezkedik el valaki, annál kifinomultabb a viselkedése, annál több dolog válik „lehetetlenné” a számára.*”<sup>46</sup>

40 Vermes Katalin: *A test éthosza, A test és a másik tapasztalatainak összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában*, L'Harmattan 2006. 46.

41 Vermes Katalin: *A felelő(s) test, Exkarnáció és inkarnáció ritmusai*, L'Harmattan 2023. 77. Merleau-Ponty, Maurice: *Az észlelés fenomenológiája*, Ford. Sajó Sándor, L'Harmattan-Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2012 (1945)

42 Uo. 78.

43 Megjegyzés: Merleau-Ponty szerint létezik az érékeknek egy eredete, 'eredeti rétege' (*couche originaire*), amely megelőzi az érékeket, érzéki minőségek szétválását, mely alapon keresztül „a különböző érzéki modalitások elvezetnek egymáshoz.” Minden érzék összefonódva az egész testet bevonja, intermodális összefüggést eredményezve. „Ez a művészeteket éltető nyitott, kreatív tapasztalat, a szintézis alapja.”: Vermes Katalin: *A test éthosza, A test és a másik tapasztalatainak összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában*, L'Harmattan 2006. 44.

44 Vermes Katalin: *A felelő(s) test, Exkarnáció és inkarnáció ritmusai*, L'Harmattan 2023. 262. Merleau-Ponty, Maurice: *Az észlelés fenomenológiája*, Ford. Sajó Sándor, L'Harmattan-Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2012 (1945)

45 Megjegyzés: Ugyanakkor, különböző kultúrákból érkező színészek, táncosok képesek az együttműködésre, annak ellenére, hogy a kulturálisan meghatározott testtechnikáik különbözőek. Mindez azt bizonyítja, hogy az emberi test létezésének van egy univerzális faktora.

46 Mary Douglas (brit antropológus): *Két test, letöltve 2024. 08. 13.* <https://epa.oszk.hu/00000/00012/00002/04.htm>

A dramatikusan test Goffman értelmezésében, a testet a társadalmi érintkezésekben, interakciókban vizsgálja. Emberi kapcsolatainkban olyan szerepekbe bújunk, amellyel az érdekeinket képviselve bizonyos benyomást keltünk *a többi szereplőben*. Ezt a szerepjátékot, ami egy ellenőrzött „*énérvényesítő*” stratégiára épül, az különbözteti meg a színházi játéktól, hogy saját magunk és céljaink érdekében öltünk fel egy-egy szerepet. A színházhoz hasonlóan a szerepjáték egy szintéren történik, amit két részre oszt: „*a homlokzat*”, amit lát és érzékel a másik személy, illetve ennek a hátsó tere, a kulissza, ahol a valóság bujkál.<sup>47</sup>

Az európai civilizáció történetét vizsgáló Norbert Elias, *A civilizáció folyamata* (1987) című művében az emberi test egyre fegyelmezettebbé válásáról ír. „*A civilizáció során megfigyelhető egyre nagyobb arányú ellenőrzés kiterjedt az étkezésre, az illemszabályokra és az indulati életre is*”, növelve a szégyenérzetet és a kellemetlenség érzését. Ennek eredménye a saját testtől, a másiktól és a világtól való eltávolodás, ami tovább fokozza az önellenőrzést, és az önfegyelmet. A folyamatos kontroll, egy folyamatos megfelelést eredményez, ami szociális tevékenység útján „*begyakorlódik*” és kialakítja a „*modern ember önmagába foglalt, lezárt testét*”. Michel Foucault, Elias gondolataival sok ponton megegyezően, *A Felügyelet és büntetés* (1975) című művében azt elemzi, hogy a hatalmi technikák által, hogyan fegyelmezhetők az emberek és tehetők engedelmessé és hasznossá, valamint azt vizsgálta, hogy ez a felügyelet hogyan terjed ki a teljes társadalomra. „*Szerinte a hatalomnak az egyének bőre alá hatoló testpolitikája nemcsak elnyomja, hanem egyben létre is hozza, individuum formájában mintegy előállítja a modern embert.*” Az egyre fokozódó és összetett ellenőrzésben „*(...) a testek tanulékonyága a hatalom metafizikáját szolgálja, amely leigazza és politikailag is birtokolja azt.*”<sup>48</sup>

Ezek után felmerül a test szabadságának igénye, mind fizikai, mind lelki és szellemi értelemben. Rudolf Steiner, az antropozófia és az euritmia mozgásművészet megalkotója, *A szabadság filozófiája* című tanulmányában (1894) megfogalmazza, hogy mikor tekinthető az ember szabadnak.<sup>49</sup> A szabadság kulcsa, a szabad akarat léte a cselekvésre, és a nem cselekvésre. A kérdés az, hogyan lehet megvalósítani a testre vonatkoztatott szabadságot egy társadalmilag determinált közegben? A táncmozdulatok stilizált, gesztusokon túli kifejeződése a testen és a testtel, ezekben a felfogásokban korlátok közé szorultak és teljesen elnyomás alá kerültek. A szigorú szabályokkal rendelkező klasszikus balett és a társastáncok megfelelték a társadalmi értelemben vett fegyelmezett test kívánalmainak, de az ember természeti létéből adódóan, mindig és visszatérően kereste az utat a test, és ezáltal a mozdulat-mozgás-tánc felszabadítására, amivel saját szabadságát is kinyilatkoztatta. A felszabadított mozdulat feloldódva az egész testben, egy egységként hozza létre az alkotást. Ez, a később stílussteremtő folyamat a 20. század elején indult el a társadalmi változásokra reflektáló életreform mozgalommal, ami jelentős hatással lesz a modern táncművészet és a mozdulatművészet kialakulására.

A világról szerzett információink legnagyobb része a vizuális észlelésen keresztül kerül feldolgozásra. Atáncoló test mozdulatait nézve, szinte azonnal keressük a jelentéseket, hisz az ember ösztönszerűen keresi a magyarázatokat. A mozdulatok jelentésbeli értelmezése sokkal nehezebb – szinte lehetetlen –, mint egy leírt vagy hallható szöveg értelmezése, ami nyelvi konszenzus alapján – mint egy kapaszkodót adva – segít az értelmezésben. Lőrinc Katalin a drámaszöveg és testszöveg viszonyának vizsgálatakor leszögezi, hogy „*a táncmozdulattal, vagyis a test szövegével nem tudunk a drámaszövegben szereplő intellektuális tartalmat átadni.*”<sup>50</sup> A táncelőadás narratív

47 Goffmann, Erving: *Az én bemutatása a mindennapi életben*, Thalassa Alapítvány-Pólya Kiadó, 2015

48 Németh András: *Az emberi test, mint a kommunikáció médiuma (A testhasználat és a performativitás pedagógiai történeti antropológiai vázlat)* 110., Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatásban, Planétás Kiadó Budapest, 2009, 108.

49 Steiner, Rudolf: *A szabadság filozófiája*. Lazi Könyvkiadó, Szeged 2016

50 Lőrinc Katalin, *Drámaszöveg és testszöveg viszonya a múlt és jelen táncszínpadain*, In.: *Táncművészet és tudomány V. Kultúra-érték-változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatásban*, Budapest, Magyar Táncművészeti Egyetem, 2013. 143.

szövegének megértésében a gesztusok segítenek, de a test szövege esetén: „Tér, idő és dinamika függvényében kialakuló kódrendszerrel beszélhetünk, mely a befogadóban elsőként érzeteket kelt, vitális effektust (tehát egyfajta tudatelőítes érzéki reakciót) vált ki, melyek aztán érzelmi, szellemi reakciókban konkludálnak.”<sup>51</sup>

Lukács György, *Az esztétikum sajátossága* című művében az egynemű közegként értelmező különálló művészetek – mint képzőművészet, zene és irodalom - különbségeiről ír, melyek alapvetően vagy a látáshoz, vagy a halláshoz köthetők. Ugyanakkor felhívja a figyelmet, hogy „minden egynemű közegnek” van időbeli, és ebből adódóan térbeli aspektusa.<sup>52</sup> A színházi egynemű közegének vizsgálatakor, Bécsy Tamás eljut egy új művészeti ág meghatározásához, ez a *testművészet*, aminek semmilyen kapcsolódása nincs a „body art” posztmodern irányzathoz. Megállapítása szerint, a színházi egynemű közeg maga a színházi, az élő emberi test, mely nélkül nem születik meg a színházi (épp úgy, ahogy a táncelőadás sem létezik táncos nélkül). Ahogy ő fogalmaz: „létezik egy művészeti ág, amelyet éppen úgy egy anyag konstituál, mint a többi művészeti ágat. S mivel ez az anyag az emberi test, testművészetnek nevezhetjük”.<sup>53</sup>

A színházi és a színházi táncelőadásban közös médium az emberi test, ahol felmerül a kérdés hogyan hangolható össze az élő-eleven test (Leib) és a kvázi passzív-fizikai test (Körper). Mindkét esetben a test „megtestesülve” belebújik egy szerepbe, felajánlva a testet a szerepnek. Ebből is érzékelhető, hogy az előadó nem egyenlő a szerepben megtestesített személlyel, de kialakíthat olyan testtechnikákat, amellyel feloldhatja ezt az ellentétet (Theodorosz Terzopulosz). Nem csak a szerep befolyásolja a saját test kifejezését, szövegét, hanem a szereplők száma, az előadás tere, látványa, zenei kísérete, melyek újabb rétegeket képeznek a test szövegében.<sup>54</sup> A színházi táncelőadás egy összművészeti alkotás, mely minél összetettebb, annál kevésbé engedi láttatni a saját test szövegét. Ugyanakkor a befogadó szempontjából a szerepben történő szinte teljes feloldódás vezet el a nézőt a Heidegger által megfogalmazott *művészet terébe*, ahol az ember képes kiszakadni a valóságból és ráébredni egy új jelenségre, ami a lelket és szellemet is megérinti. Egyfajta megtisztulás ez, egy tiszta szférában, mely mentes az objektív világtól. Hisz mi más a művészet küldetése?

## A „testben-lét”

Theodorosz Terzopulosz, *Dionüszosz visszatérése*<sup>55</sup> című könyvében kifejti, hogy új testtechnikák elsajátításával a test előtt új dimenziók tárulhatnak fel. Ez a gondolat tovább viszi Marcel Mauss testtechnikákról alkotott elméletét. Mauss szerint „nincsenek természetes testtechnikák, csak kulturálisan meghatározottak.”<sup>56</sup> Ez a gondolat nem zárja ki annak a lehetőségét, hogy új testtechnikákat sajátítsunk el, ami felváltja az eddig megszokottat és új előadásmódokat generál. Módszerével hidat képez a kultúrák között, univerzálissá téve az emberi testet. „Az egyes kultúrák által meghatározott testtechnikák levetkőzhetőek, és olyanokkal helyettesíthetőek, amelyek lehetővé teszik a test eddig ismeretlen dimenzióihoz való hozzáférést.”<sup>57</sup>

51 Uo.: 144.o. vö.: *Body-Mind-Centering (BMC) alapelvei: sense-feel-think*

52 Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*, ford. Eörsi István, Bp., Akadémiai, 1975, I, 654., Id.: P.Müller Péter, *Test és teatralitás doktori értekezés* 165.

53 Bécsy Tamás: *A dráma lételméletéről*, Bp., Akadémiai, 1984, 230. Id.: P.Müller Péter, *Test és teatralitás doktori értekezés* 166.

54 Megjegyzés: „a test szöveg” megfogalmazás Lőrinc Katalin: *A test mint szöveg c. könyvből származik*, Országos Széchényi Könyvtár, 2018

55 Terzopoulos, Theodoros: görög rendező. 2013 óta évente megrendezi a „Dionüszosz visszatérése – Theodorosz Terzopulosz módszere” elnevezésű nemzetközi nyári akadémiaját fiatal művészek számára. Számos nemzetközi színházi díj tulajdonosa. Módszeréről és az Attisz Színházról több nyelven jelentek meg könyvek. *Dionüszosz visszatérése*, ford. Kozma András, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest 2023

56 Szcenárium, *A Nemzeti Színház művészeti folyóirata*, XI. évfolyam 3-4.szám, 2023 In: Erika Fischer-Lichte: *A színház dionüszoszi újjászületése* 29.

57 Szcenárium, *A Nemzeti Színház művészeti folyóirata*, XI. évfolyam 3-4.szám, 2023 In: Erika Fischer-Lichte: *A színház dionüszoszi újjászületése* 30.

Terzopulosz szerint a színész (vagy táncos) a saját testén új testtechnikákat fejleszthet ki és ezzel „nemcsak a színházművészetet, hanem a legtágabb értelemben véve az ember és a világ mibenlétét is felfedezheti.”<sup>58</sup> Ez a gondolat egy kettőséget feltételez a testfelfogásban, ami Hellmuth Plessner<sup>59</sup> szerint a testben-létezés és a test-tulajdonlás kettőségében nyilvánul meg: „Emberként test vagyunk, a test alanyai, ugyanakkor van testünk, amelyet anyagként, eszközként vagy jelként használhatunk.”<sup>60</sup> Plessner tézisében rejlő ellentétet Terzopulosz feloldja azzal, hogy a színészek a saját testükön végzett új testtechnikák kialakításával „a test-tulajdonlást testben-létté alakítják át.”<sup>61</sup> Terzopulosz színészeit arra ösztönzi, hogy játékok során testük váljon élő organizmussá, hogy képesek legyenek eltemetett emlékek mélyére hatolni, egyúttal átformálni a múltbéli emlékeket jövőbelivé és mindezt a jelenbe vetíteni. „A testben a múlt és jövő egyesül a jelennel, az élet a halállal.”<sup>62</sup> Berta Erzsébet - a fenti gondolatokhoz csatlakozva -, a test performativitásának és medialitásának határvonalaiával foglalkozó tanulmányában idézi:

„(...) a színpadi Verkörperung, a színész játékként élénk állított értelemképzés épp a Leib történéseként fogható fel: a színész nem az előadás transzcendens jelöltjét (tudniillik a drámaszövegben megképzett figurát) testesíti meg, hanem – legalábbis a színház performatív felfogásával összefüggő játékmódban – saját testét hozza létre figuraként, egy olyan jelet (és jelölést) teremtve ezzel, amelyik nem létezik ezen a megtestesülésen kívül.”<sup>63</sup>

A tánc a „megtestesült én” esszenciájaként is felfogható. A mozgás, különösen a tánc elemzése segíthet abban, hogy megértsük az 'embodiment', vagy a kortárs német színháztudomány által megfogalmazott 'Verkörperung' jelentését, ami Berta Erzsébet megfogalmazásában, magában hordozza a Leib/Körper antropológiai tovább gondolásából adódó fenomenalitás (Leib) és medialitás (Körper) tartalmait is. Georg Braungart kiemeli, hogy a 20. század elején, a táncművészetben történt új testfelfogások – különösen a szabad tánc - és az ezekből kiinduló új kifejezési formák, és rendszerező elemzések kialakítottak egy új fogalmat, a testbizalom (Leibhafter Sinn) fogalmát. Az új megközelítések követendő példát mutattak az egyediségében és egyediségétől csodálatos testtel foglalkozó művészeteknek is: „(...) a táncos teste – mely egyszerre eredete (alkotója) és eredménye (produktuma) a táncnak – olyan eleven és autonóm jel (chiffre), mellyel – mintegy a prezencia evidenciatapasztalatának jegyében – túl lehet lépni a nyelvi szemiózis eredendő aporetikusságán. A nyelvi jelölés válságának közegében az önértés megújításának feladata elé állított nyelvi művészetek számára, ezért is lett modell (és/vagy példázat) a múlt század elején a mozdulatművészet s mindazon művészetek vagy teóriák, melyek a test fenomenalitásán alapulnak.”<sup>64</sup> A megtestesülés folyamatában a test nem tárgy, ami egyfajta közvetítő eszközként megtestesít, hanem egy esemény, cselekvés „ahol valami megtestesül”.<sup>65</sup> Ilyen módon, Erika Fischer-Lichte szerint a test (Körper), nem értelmezhető médiumként.<sup>66</sup>

A világban való létezés megtestesült módja nem hagyhatja figyelmen kívül a társadalom közegét, ezért a megtestesülés a mások világában való létezés beágyazott módját is jelenti.

58 Uo. 31.

59 Plessner, Helmuth: német filozófus és szociológus, a filozófiai antropológia egyik fő képviselője.

60 Szenárium, A Nemzeti Színház művészeti folyóirata, XI. évfolyam 3-4.szám, 2023 In: Erika Fischer-Lichte: A színház dionüszoszi újjászületése 31.

61 Szenárium, A Nemzeti Színház művészeti folyóirata, XI. évfolyam 3-4.szám, 2023 In: Erika Fischer-Lichte: A színház dionüszoszi újjászületése 31.

62 Uo. 32.

63 Berta Erzsébet: A test a performativitás és medialitás határvonáján, In: STUDIA LITTERARIA irodalom- és kultúratudományi folyóirat XLIX. évfolyam, 2011/1-2., Debreceni Egyetemi Kiadó, 99-106. A szerző hivatkozik: Erika Fischer-Lichte, Was verkörpert der Körper des Schauspielers? = Performativität und Medialität, Hrsg. Sybille Krämer, München, Wilhelm Fink, 2004, 141-162.

64 Uo. 100., A szerző hivatkozik: Georg Braungart, Leibhafter Sinn: Der andere Diskurs der Moderne, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1995.

65 Uo. 100.

66 Uo.101.

Felmerül a kérdés, hogyan tudjuk jobban megérteni test és lélek viszonyát, azaz saját összetettségünket? Dualista vagy monista nézőpontból megközelítve keressük a magyarázatot, vagy inkább integráltabb létezőként érzékeljük magunkat? A nyugati civilizációban és kultúrában alapvető gondolat, hogy testnek és szellemnek, testnek és elmének, testnek és léleknek tekintjük magunkat. Platón dualista elképzelése szerint, valódi énünk csapdába esett a testünkben vagy, ahogy Descartes megfogalmazza, szellemek vagyunk egy gépezetben.

Mindezen gondolatok figyelmen kívül hagyják a megtestesült tudás és kifejezés fogalmát, amelyek a táncban megragadhatóvá válnak. Az önkifejező tánc mozdulatainak szövetében a testben lakozó rejtett én és a látható test összefonódva egységet alkot, test és lélek egyesül és együttesen jelenítik meg a tartalmat. A kifejezésre jutó tartalmat a „megtestesült én” hozza létre. A megtestesülés fogalma elválaszthatatlan az embertől, és tágabb értelemben a társadalomtól és annak kultúrájától. A saját létezésünk a világban feltételezi a másokkal való együtt létet, a közösségben létezését és annak kölcsönhatásait, tehát a társadalom részeként is megtestesülünk, nem csupán egyénenként. Lábán Rudolf táncteoretikus, koreográfus, ennek jelentőségét felismerve, számos koreográfiát készített (mozgáskórusok) amatőr csoportok számára.

## I.2. A tánc, mint kommunikáció

A fejezetben arra teszek kísérletet, hogy bemutassam a test, mint médium, szerepének és jelentőségének változásait a tánc mozdulatain keresztül, a kezdetektől a 20. század elején végbemenő radikális változásokon át.

A néptánc archaikus elemei, az emberek mindennapi életének részeként, évszázadokon át tökéletesedett és letisztult, ahogy egy sokat használt szerszám nyele. A használat során tökéletessé vált táncformák mozdulatai „törnek szét és rendeződnek újra”, mint a színes üvegdarabkák a kaleidoszkópban. Fényükkel és szimmetriájukkal újrarendeződnek és a tökéletesre csiszolt gyémánt ragyogásához hasonlóan próbálnak elkápráztatni bennünket az egyre stilizáltabb, kifinomultabb újjászületett mozdulatok. A klasszikus balett nem a hétköznapi rituálék tánca, mint a néptánc, ami a születéstől a halálig jelen van az ember életében, hanem egy tökéletesre csiszolt gyémánthoz hasonlítható, aminek a birtoklása és a benne való gyönyörködés csak kevesek, kezdetekben az arisztokrácia kiváltsága volt. A különböző táncstílusokban - és más művészetekben is - közös az emberi test, amely nemcsak a mozdulatok kivitelezője, hanem minden esetben tükrözi és közvetíti az adott kor társadalmi értékrendjét és a világhoz való viszonyát, amit Erika-Fischer Lichte így fogalmaz:

*„A nyugati kultúrában már régóta elfojtott tény, hogy minden kulturális alkotásnak az emberi test az alapja, és hogy a test cselekvések útján teremt kultúrát.”<sup>67</sup>*

A különböző történelmi korokban megfigyelhetjük, hogy az ember minden esetben eltérő módon viszonyul a saját testéhez, embertársaihoz és a körülötte levő világhoz. A különböző testfelfogások az adott kor kultúráját is lenyomatai és csak ennek ismeretében értelmezhetők. A táncok mozdulatanyagai és funkciói, pontosan tükrözik az adott történelmi kort és kultúrát, azaz „(...) az emberi test a történelem és kultúra hordozója, az individulás és kollektív emlékezet székhelye.”<sup>68</sup> A civilizáció előrehaladásával a test egyre fegyelmezettebb, kontroláltabb, ami az egész életvitelre, társas kapcsolatokra is kiterjed és befolyásolja azokat. A civilizáció által kialakított viselkedési szabályok, normák és értékek fokozatosan növelik az önkontrollt, mely a Biblia emberteremtés történetében rejlik. Amint a Biblia írja: a teremtésben az Isten saját képére formálta meg az embert.

67 P. Müller Péter: *Test és teatralitás*, Pécs, 2009., 3.

68 Németh András: *Az emberi test, mint a kommunikáció médiuma, Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatásban, Tudományos konferencia 2007. november 9–10. Táncművészet és Tudomány, Magyar Táncművészeti Főiskola, Planétás Kiadó Budapest, 2009, 108.*



Ádámiban, az első emberben, a test és a szellem - a férfi és a nő, nem vált külön, adrogün volt. Később, Éva teremtésekor különválnak a testiség a szellemségtől. Évában az anyag, a testiség és érzéki megismerés jelképe összpontosul, ami a bűnbeesés során diadalmaskodik, az Ádám jelképezte szellemi megismerésen. A továbbiakban, a kereszténységben Szűz Máriát új Évaként, míg Ádámot Krisztusnak feleltették meg. A test és szellem különválnak. A bűnbeesés előtt test és szellem - Isten képmására utalva - nem vált ketté, ezért nem volt szégyenérzet. A bűnbeesés után megszületett a szégyenérzet (fügefafa levéllel takarták el nemiségük jelképét), mely generálta a fokozó önkontrollt és eltávolodást a testtől.

Megszületik a modern individuum, a belső kontrollal szabályozott én. A civilizáció fejlődésével egyre jobban eltávolodunk a saját testünktől, egyre nagyobb önellenőrzéssel figyeljük magunkat, az adott kor kulturális elvárásainak megfelelően.

A test a táncon keresztül válik médiummá, ahol a tánc, és a táncos - más művészetekhez hasonlóan - egy közvetítő közegként szolgál egyén és egyén, egyén és csoport, csoport és csoport, továbbá ember és természeti viszonyok között, illetve összekötésként szolgál a földi és túlvilági lét között. A tánc csak „előadás” formájában létezik, ahol a tánc mozdulatai számos egyéb kifejező elemmel bővül:

- Bizonyos mozdulatok, gesztusok, és arcjáték.
- A tánc egyéb tényezőivel: a zene, a ritmus, térforma, proxemia, ami térköztávolságot jelent a táncolók között, mely távolság a kor erkölcsi szabályaihoz igazodik, vagy gyakran szembehelyezkedik azzal.
- A mozdulat dinamikája, ereje, haladási iránya.
- Jelmez, díszlet, kellék, hajviselet, díszek, viselkedési szabályok.

A tánc egy többjelentésű jelrendszer, amely más kulturális tevékenységekkel is kapcsolatban állnak. A felsorolt kifejezést és megértést segítő elemek a non-verbális kommunikáció részei, melyek a táncban kommunikációs eszközként szerepelnek.

A táncban nem verbális formában jelenik meg a kommunikáció, hanem a mozdulatokon és egyéb kifejező elemeken keresztül.

**Ekman és Friesen** szerint a nem verbális kommunikáció ötféle lehet:

1. Érzelemnyilvánítások
2. Illusztratív gesztusok
3. Szabályozók (pl.: felszólítás a megismétlésre, nyomatékosító jelzés)
4. Emblémák: egyértelmű híreket szállító konvencionális jelek
5. Adaptáló jelzések: a személyiség viszonyát fejezik ki az adott kommunikációs helyzetben<sup>69</sup>

A verbális és nem verbális kommunikáció együttesen alkotják a teljes kommunikációt, melynek 55-60%-át a nem verbális kommunikáció adja. A kommunikáció része a metakommunikáció is, mely nélkül nem jön létre a kommunikáció. Kifejezi a résztvevők viszonyulását egymáshoz és a résztvevők viszonyulását a közölt anyag tartalmához. Általában a testbeszéd metakommunikatív módon is hat.

<sup>69</sup> [https://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/komm\\_elm/21\\_a\\_nonverblis\\_jelek\\_csoportostsa.html](https://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/komm_elm/21_a_nonverblis_jelek_csoportostsa.html), Megnyitás: 2024. 08. 03.

## Nem verbális jelek közé tartozik:

- **Vokális jelek:** a hangból meg lehet állapítani a beszélő nemét, életkorát, társadalmi státuszát, műveltségét, hangulatát, karakterét. Ide tartozik: a hangsúly, hangszín, hangerő, ritmus, hanglejtés, tempó, szünet, stb.
- **Tekintet:** a kommunikációs folyamatban öntudatlan cselekvés a szemöldök és szemhéj és izmaik mozgása által, visszajelzést ad a befogadóról, a megértésről, kifejezi a témához és a másik személyhez fűződő viszonyt. A nézési módok attól függően különböznek, hogy hova szegezzük a tekintetünket: bizalmas (nem a szemébe, hanem lejjebb), távolsági (homlokára nézünk), hivatalos (lefele a szájáig nézünk).
- **Mimika:** érzelmi viszonyok tükröződése az arcon, az arc izmainak mozgása útján (szem, szemöldök, száj), állandó kommunikációs csatorna. Ekman szerint hét féle érzelem tükröződik az arcon: öröm, meglepetés, félelem, szomorúság, harag, undor, érdeklődés.
- **Mozgásos kommunikáció** (kinezika: emberi mozgásos megnyilvánulásokkal foglalkozó tudományág): gesztus, testtartás, térközsabályozás. A testtartás kommunikáció közben többnyire öntudatlan és minden esetben árulkodik a felek érzelmi állapotáról. Hall Edward fogalmazta és figyelte meg a proxemika, a térközsabályozás jelenségeit: bizalmas (0-45 cm), személyes (45-120 cm), társasági (120-360 cm), nyilvános távolságok (360 cm-nél távolabb).
- **Emblémák:** ruha, haj, díszek, jelvények, melyeket többségükben tudatosan választjuk. Az adott kor szokásrendszere, a divat, és a kulturális szabályok határozzák meg ezeket az emblémákat.
- **Kronémika** (az interakciók időviszonya): azt vizsgálja, hogy mennyi időt szánunk bizonyos kommunikációs helyzetben a partnerünkre, ami minden esetben kifejezi a partner felé mutatott attitűdünket. Itt van jelentősége a csendnek („kínos csend”)<sup>70</sup>

*„Az információ legősibb közvetítője, az ezzel összefüggő kifejezés és ábrázolás médiuma, maga az emberi test, amely a szóbeli vagy képi eszközökkel, megrendezett és előadott formák által alakítja ki, dolgozza fel a világot. Így felfogva, az emberi test kommunikációs médiumként teszi láthatóvá és érzékelhetővé a rajta kívül állót, a távolit. Az emberi testben alakul át a külvilág belső világgá, válik az anyagi világ képzeletté, abban jelenik meg a belső világ a külvilág számára, annak produktumai által nyer materiális formát a tehetség.”<sup>71</sup>*

A tánc jelrendszerének - szemiotikai - értelmezése több szinten történhet:

- A táncélmény felfogása szintjén: érzéseket, empátiát vált ki a nézőből, hangulatot teremt és befolyásol. Esméket közvetít, amelyet határozott szándékkal tesz.
- Fogalmi szinten, ami a táncról szóló tudásra, ismeretre és annak ideológiájára vonatkozik.
- Társadalmi szinten az előadásban, táncban megjelenő szimbólumok tükrözik a társadalmi státuszt, annak jeleként, jelrendszereként szolgálnak.

<sup>70</sup> [https://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/komm\\_elm/21\\_a\\_nonverblis\\_jelek\\_csopotostsa.html](https://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/komm_elm/21_a_nonverblis_jelek_csopotostsa.html), Megnyitás: 2024. 08.03.

<sup>71</sup> Németh András: *Az emberi test, mint a kommunikáció médiuma, Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatásban, Tudományos konferencia 2007. november 9–10. Táncművészet és Tudomány, Magyar Táncművészeti Főiskola, Planétás Kiadó Budapest, 2009, 109.*

## A táncmozdulatok jelentésének üzenetei a mimetikus kultúrától a 20. század elejéig

A fejezet megírásához elsősorban Németh András, *Az emberi test mint a kommunikáció médiuma*, és *Az ember és világainak változásai tanulmányait* használom fel, illetve Kaán Zsuzsa, *Egyetemes tánc történet I.*<sup>72</sup> című könyvét, és Major Rita és Gara Márk, *Az európai színpadi tánc története: az előzményektől a 19. század végéig*<sup>73</sup> című könyvét.

A nyelv kialakulása előtti időkben (*mimetikus kultúra*) és az emberi kultúra kialakulásának kezdetén a művészi megnyilvánulások: a patomim és a rituális táncok tisztán mimetikus jellegűek voltak, de később a középkori passiójátékok, ahol kevés a párbeszéd - szintén mimetikusak. Mimetikus jellege van a kínai, a japán, az indiai, a görög, és a római némajátékoknak. Az ausztrál bennszülöttek a mai napig megőrizték mimetikus táncrituáléikat. A pantomim és a mimetikus jelleg a kezdetektől az emberi kommunikáció és a tánc, később a táncművészet része:

*„A mimézis kollektív, cselekvéses megnyilvánulásainak ősi formái a rituálék. Ezek olyan kollektív aktusok, amelyekben az egyének különböző szerepeket játszanak el. (...) Ennek során jelenik meg a mimézis integratív szerepét hangsúlyozó ritmus, illetve annak létrehozása, követése. (...) A rituálék, játékok, a szokások és az erkölcsök átadása szintén mimetikus természetű volt. (...) A gyermekek mindenben a felnőtteket utánozták, beleértve a modort, testtartást és a különböző gesztusokat.”*<sup>74</sup>

A rohamos nyelvi fejlődés hatására, mely képes volt meghaladni a kor technológiai fejlődését (*mimetikus kultúra*), „*olyan gondolkodási készség is kialakult, amely az információfeldolgozás és tárolás új formáit teremtette meg. (...) Legemelkedettebb használata az emberi univerzum konceptuális, mimetikus modelljeinek megteremtése volt, amelyek a halálra és a születésre, a törzs eredetére és a világ szerkezetére vonatkozó mítoszokat foglalták magukba.*”<sup>75</sup>

A mítoszok és a mimetikus gondolkodás lehetővé tették az embereket körülvevő univerzum és saját világuk megértését, valamint meghatározták általa a mindennapi élet tárgyainak, és eseményeinek, továbbá a múlthoz, a gyökerekhez való kötődés jelentőségét. Viselkedési normát mutatott a társadalom valamennyi tagjának.

*„A mítosz az elme eredeti alapvető (prototipikus) integratív eszköze. Különböző eseményeket igyekszik egy időbeli és okozati rendszerbe integrálni. (...) A mítosz elsődlegessége a korai emberi társadalmakban bizonyítja, hogy az emberek a nyelvet egy teljesen újfajta egységesítő gondolkodásra használták.”*<sup>76</sup>

A kezdeti idők matriarchális társadalmában a női test kerül központba, mert tőle függ a faj fennmaradása. Képes életet adni újra és újra, valamint utódokat nevelni (Nagy Ósanya, Nagy Istennő). Megfigyelték a női ciklus és a természeti jelenségek ritmusát, melyekre különböző ünnepek és szertartások épültek: beavatási szertartások tavasszal, melyek a felnőtté válás rituáléi, amik nevelési feladatokat is elláttak, illetve az életről szerzett tapasztalatok átadásának színtere is volt. Az őszi időszakokhoz kötődtek a férfiünnepek- később a patriarchális társadalom kialakulásával - a vadászathoz kapcsolódó áldozati szertartás: a halálünnepek. A táncok a kommunikáció alapjai voltak, a rituálék a mindennapi élet természetes részét képezték, melyek nélkül a társadalom szétesik. A társadalom általuk válik összetartó közösséggé.

72 Kaán Zsuzsa: *Egyetemes tánc történet I. A táncművészet története az őskortól a XIX. század végéig – kézirat*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1998.

73 Major Rita - Gara Márk: *Az európai színpadi tánc története: az előzményektől a 19. század végéig Magyar Táncművészeti Főiskola*, Budapest, 2014.

74 Németh András: *Az emberi test, mint a kommunikáció médiuma, Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatókban, Tudományos konferencia 2007. november 9–10. Táncművészet és Tudomány, Magyar Táncművészeti Főiskola, Planétás Kiadó Budapest, 2009, 111.*

75 Uo.111.

76 Uo.112.

A földi élet és a túlvilág közötti átjárhatóság a sámánok privilégiuma volt. Ennek eszköze a transz állapot, mely lehetővé teszi az isteni világ megismerését és az átjárhatóságot. Az „utazások” tapasztalatai a kultúra részét képezték, melyek nem tudományos koncepciókba voltak sűrítve, hanem a maguk valójában nyilvánultak meg.<sup>77</sup> „Az archaikus tánc a nem verbális testnyelv egyik ősi formájaként a test kommunikációs médiumaként való felhasználásaként is értelmezhető, amelynek segítségével az ősi kultúrák emberei a tánc eszközeivel létük és az univerzum kapcsolatát kommunikálták (...) Az emberek a tánc által és a táncban kommunikáltak egymással is. A tánc olyan médium volt, amely egyrészt közös tapasztalati értékkel rendelkezett, másrészt belépést jelentett a szakrális időbe.”<sup>78</sup>

Különböző táncok léteztek az archaikus kultúrákban, mely táncok szorosan kapcsolódtak az élet szinte valamennyi eseményeihez a társadalmon belül:

- **Női táncok:** termékenységi, beavatási, aratási, születési, sorstáncok és orgiasztikus táncok. Platon csoportosítása szerint: kariatida –lírai kartáncok, melyek a dór méltóságot és mértékletességet tükrözték. A kosártánc Demeter termékenységekultuszához kötődött.
- **Férfitáncok:** vadásztánc, harcitánc, állat utánzó táncok, melyekhez szintén kapcsolódik a pantomim és kiható a későbbi korok papi táncaira és a hivatásosok táncaira. Platon szerint: pyrrhiké, embaterion harci táncok, és a gümnopaideia, birkozótánc.
- **Páros és csoportos táncok:** házassági táncok, nyitótáncok, körtáncok, sirató és halotti táncok.
- **Vallásos táncok:** szentélyekben zajlott, ami egy szakrális-szent tér, az Istennel történő találkozás színtere. „Arra törekedtek, hogy tánc során testükkel saját isteni lényüket fejezzék ki. Az istenné válást önmagukban találták meg, a tánc a bűntől való megszabadulást, az önmegváltást szolgálta.”<sup>79</sup>

Ezek a táncok szorosan kapcsolódtak az adott társadalom mindennapi életéhez, és hiedelem világához. A későbbiekben a tánc átalakul, és a szakrális funkció mellett a szórakoztatást és a látványt is szolgálja az uralkodók, vagy az előkelők udvarában (Egyiptom, Ókori Görögország, Római Birodalom...) megrendezett ünnepeken. Így a mozdulatok minősége és tartalma is változik, és elindul a hivatásos táncos képzés és tánctanulás, mely éppúgy a kultúra részét képezik, csak más minőségben és más funkcióval. A tánc ezekben a társadalmakban a művelődés és szórakozás médiuma lett, egyre világiasabb témákkal, valamint a témához igazodó mozdulatokkal, koreográfiákkal.



2. kép – Ókori görög színházi maszk

Táncversenyeket szerveztek, továbbá mitikus történeteket dolgoztak fel táncban, ahol már díszletet, jelmezt is használtak. Az olykor eksztázisig fokozódó táncokban (Dionüszosz) a szakrális rituálék táncmozdulatai tovább tudtak élni: bacchanáliák, szatírtáncok formájában. A görög színház szintén kialakította táncait: tragikus, komikus, lírikus, szatirikus táncok. Gyakran használtak álarcot is, így a kifejezés a testre és a kézre tevődött át, mely által néhány jel és mozdulat

77 Németh András: *Az ember és világainak változásai*. In: Németh András és Pukánszky Béla: *A pedagógia problémátörténete*. Gondolat, Budapest. 2004, 11–98, 15.

78 Németh András: *Az emberi test, mint a kommunikáció médiuma, Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatásban*, Tudományos konferencia 2007. november 9–10. *Táncművészet és Tudomány, Magyar Táncművészeti Főiskola, Planétás Kiadó Budapest, 2009, 113.*

79 Uo.113.

jelentése konvencionálódott, ami a későbbi római pantomim mozdulati szókinésének alapja lett. A görög táncművészet mozdulatai és témái a 20. század nagy alkotóira is hatással volt. A tánc, mint médium mellett, jelen van a görög társadalomban (műkénéi kultúra) a mesélő énekmondó, aki a mítoszokon keresztül a társadalom egészére érvényes normákat, értékeket közvetít, és így követendő példaképeket állít a társadalom elé. Később, az egyre világiasabb témák térhódításával, megjelennek a *rhapszódoszok*, akik már az írásban rögzített áthagyományozás követeiként, a megrendelő ízlését szolgálták ki, és szolgáltatásukért fizetséget kaptak. Az énekes mesélők a keresztény középkor elején térnek vissza, újra szakrális jelleggel, a misztériumjátékok és passió játékok formájában.

A világias témák fokozódó térhódítása a **Római Birodalomban** teljeseedik ki, ahol a görög tragédiák helyett, az arisztotelészi mimézis alapján, kifejező, szemléletes pantomimikus mozgást alkalmaztak. Kialakul a híres *római pantomim* és a szóló pantomin (egy Mimus alakítja a tragédia összes szerepét), melynek fénykora Augustus császár uralkodására tehető. A mozdulatok a szórakoztatás funkciójának megfelelően alakultak és a szórakoztatást szolgálták. A Római Birodalom bukásával - mely az értékrendek teljes összeomlását eredményezte - a pantomimusok, táncosnők szétszélednek Bizáncban és a Földközi-tenger partvidékén és belőlük lettek a korai kereszténység jaculátorai, igricei, jongleur-ök, énekes-zenés táncosok, és artisták.

**A keresztény középkorban** (10-11. század) az ember, mint egyén ismét a közösség részévé válik, megszűnik egyedinek lenni, mintegy ciklikusan változik a különböző korokon át. Az egyén, mint individuum a reneszánsz korában újra központi szerephez kerül, tehát az egyedi és általános problémája időről időre követik egymást. Az egyén helye és szerepe mindig egy adott társadalomban, annak világképének ismeretében érthető meg. A táncművészet mozdulatanyagának változásai, bővülései is ezek mentén válik érthetővé.

*„Az egyén csak az általános, az egész embercsoporton belül, nem pedig az egyéni, belső életét szervező centrumon keresztül mutatja meg önmagát.”<sup>80</sup>*

A politeizmust felváltja a monoteizmus, amelynek legkiválóbb megnyilvánulásai Európa szerte a gótikus katedrálisok, melyben az adott kor emberei tudásuk legjavát adva egy totális kultúra szimbólumát hozták létre. A katedrálisok alkotóit többnyire ismeretlenek, akár csak Egyiptomban, ahol mindenki az Istent szolgálja egyenrangú félként. A katedrálisok és a piramisok csúcsa is egy pontba az ég felé - Isten felé tör. Mindez a társadalmi hierarchiát is mutatja mindkét esetben. A középkor emberének érték és normarendszerét, mindennapi életének ritmusát a katolikus egyház szokásrendje határozza meg.

*„A kor emberei, művészei, kézművesei még nem foglalkoztak a körülöttük levő teljes világgal, figyelmüket leginkább a túlvilágra összpontosították. Székesegyházakat építettek, a szentek élettörténetét írták le, a szobrászat és festészet alkotásaiban megtestesülő szimbólumrendszerek is a vallásos eszmék kifejezésére szolgáltak.”<sup>81</sup>* Az egyház a táncot is saját ellenőrzése alatt tartotta és a maga képére formálta, így a tánc az egyházi nevelés és szertartás részévé vált. A későbbiekben a templomon kívülre is kerültek a bibliai történeteket feldolgozó *misztériumjátékok*, melyekben a vallásos cselekményt időnként megszakították a népi figurák, bolondok, ördögök cseppet sem komoly játékaik, táncai. A komoly szentek és esendő, szájalmas figurák állandó szereplőkké váltak, akiket a táncos mozdulatok különbözőségén keresztül könnyen meg lehetett különböztetni. A tánc a Biblia értékrendjének hordozójává vált.

Az egyház mellett, a fejedelmi udvarokban a vallásos történetek helyett, egyre jobban teret nyertek az elvilágiasodott témájú *intermediumok* (közjátékok), melyeket az előljáróságok lakodalmi, győzelmi ünnepein rendeztek meg. Ezeken a játékokon már hivatásos táncosok, színészek,

<sup>80</sup> Németh András: *Az ember és világainak változásai*. In: Németh András és Pukánszky Béla: *A pedagógia problémátörténete*. Gondolat, Budapest. 2004, 11–98, 28.

<sup>81</sup> Uo.26.

énekesek, artisták, *bohócok* (jakulátorok) vettek részt. A népi kultúrában megmaradt a *szakrális hagyomány*. Bánatukat, örömeiket, a halált és születést épp úgy ünnepelték, mint elődeik.

A **reneszánszban** (14. sz.) újjászületik ismét az individuum, a gondolkodás középpontjában az ember, annak egyéni-önálló teljesítménye áll. Embereszménye a polihisztor, aki egy személyben megtestesíti a homo-practicust és homo-teoreticust, az alkotó-cselekvő és gondolkodó embert (Leonardo Da Vinci, Michalangelo, Buanarotti). A reneszánsz ember visszanyúl az ókori görög-római szerzők műveihöz, és általuk jut jellemformáló esztétikai élményhez. A kor gondolkodásmódja szerint:

*„(...) az ember az isteni makrokoszmosz fennkölt mikrokozmosza. Az emberi értelem szinte korlátlan, csak teremtőjéhez mérhető géniusszal ruházza fel.(...) Az embert tehát saját szabadsága, szabad akarata, a változás képessége teszi emberré, akinek saját kezében van sorsának alakítása. (...) A kibontakozó reneszánsz elősegíti a művészet új értékeinek felfedezését, a filozófiai pluralizmus kibontakozását, a kor emberideálja, az egyetemes ember kultusza teremti meg a reformáció és az ezzel együtt bekövetkező tudományos forradalom alapjait.”<sup>82</sup>*

A művészeti ábrázolás középpontjába a földi emberi élet ábrázolása került, a túlvilág vallásos megjelenítése helyett. A művészek törekedtek a természethű ábrázolásra, az antik művészet színvonalának elérésére, ideális szépségű, harmonikus - az *arany metszés szabályának megfelelő* - formák kialakítására. A reneszánsz kultúra Firenzéből indul és hódít tovább Velencén át Rómába - ahol később a barokk születik - és egész Európába. A **táncművészet** területén elsőként a mozdulatok minősége változik meg. A lovagok, trubadúrok, mesterdalnokok táncai a népi táncokból táplálkoznak, de gondosan ügyeltek a megkülönböztető előadásmódra. Így a nemesek táncmozdulatai az előkelőség szimbólumait közvetítették. A gazdag olasz polgárok, fejedelmek udvarában megjelenik a **színpadi táncművészet** és a **Maestro di Ballo**, az udvari táncmester, aki egyben **polihisztor** és rendkívül megbecsült tagja az udvarnak és a társadalomnak. A táncmesterek jártasak a filozófiában, csillagászatban, zeneelméletben, illemszabályokban, antik kultúrában, ismerik az arany metszést, mely a tökéletes harmónia megtestesítője. Táncaik, térformáik ennek jegyében születnek és a reneszánsz eszményét és nagyszerűségét hordozzák. Feladatuk a tánclépések kitalálása, táncképzés - mint a nevelés része -, bálók, ünnepek szervezése, ballo variációk alkotása, amik az első tudatosan szerkesztett koreográfiák. Csillagászati ismereteiket leképezik a koreográfiák térformájának megalkotásakor, melyekben képes újjászületni a természet harmóniája. A táncok formái és mozdulatanyaga az Isteni rendnek a leképezése, az **arany metszés** harmóniájának megtestesítője.



3. kép – Középkor



4. kép – Maestro di Ballo

<sup>82</sup> Németh András: *Az ember és világainak változásai*. In: Németh András és Pukánszky Béla: *A pedagógia problémátörténete*. Gondolat, Budapest. 2004, 11–98, 36-37.

Ebből adódóan a táncokat „szabályos és szabálytalan” táncokra osztották, mely megkülönbözteti a művészi alkotást és táncot a más, egyszerűbb-szerkesztés nélküli táncoktól.

A mozdulatok egyre 'zártabbak', mindentől megkülönböztethető és szépségében kiemelkedő rendszert kezdtek alkotni, mely a balett mozgásrendszerének alapjait jelentette a 16. században. A balettra jellemző lábfő kiforgatás (en dehors helyzet) Cesare Negri (c.1535- c.1605) nevéhez fűződik, akinek köszönhetően, a művészi tánc lépésanyaga jelentősen gazdagodik.

A balett színpadi művészetté válását megelőzi a **francia udvari balett**, mely nagy mértékben hasonlít az olasz ballo-k szerkezetéhez és szórakoztató szerepéhez. A ballo-k kultúrája Medici Katalin uralkodása során kerül Franciaországba. A táncmesterek korlátlan anyagi támogatásban részesültek, ami szakmai fejlődésüknek sem szabott határt. Az első balett a sok évtizedes tapasztalatok útján született Belgioioso mester által: *Kirké avagy a Királyné víg balettje*. Jól látszik, hogy a balett, mint a harmónia és a tökéletes szépség megtestesítője, azért születhetett meg az uralkodók, gazdag polgárok udvarában, mert ezt a tökéletesre „csiszolt”, gondok nélküli világot testesítette meg. A kellékek, díszletek, jelmezek, mozdulatok, mind-mind a kifinomultság és gazdagság jelképei, melyek feladata a *gyönyörködtetés*.

Ez a gyönyörködtetés tovább fokozódik a **barokkban**, melynek otthona **XIV. Lajos**, a **Napkirály** udvara, a **francia abszolútizmus** fénykora. A gazdasági, politikai, kulturális élet kiteljesedett és mindezekre kihat az udvarban elfogadott viselkedésforma, az **etikett** szigorú szabályrendszere. A társadalmi viselkedés formái teljesen összenőttek a tánc formáival, melyben egyeduralgó a szépség és a tökéletes harmónia, valamint az arisztokráciára jellemző kifinomultság. Az eddigi korokhoz képest más viselkedési formák nyernek teret az érvényesülés és a jó lét érdekében: „(...) a megfontoltság, a hosszútávú számítás, az önuralom, az érzelmek pontos szabályozásának képessége, továbbá az emberismeret, illetve a másik ember viselkedését befolyásoló, rejtett lelki motívumok ismerete.”<sup>83</sup> A balett - melyet csak férfiak táncoltak – mozdulatainak kimértsége pontosan tükrözi ezeket a viselkedésformákat. A kifinomult, de távolságtartó gesztusok, fejtartások, a halvány mosoly, mely mögött nem tudható a valódi érzelem és szándék, az apró, olaszos-gyors tempójú vagy méltóságteljes lépések, nagyívű térformák, mind-mind az uralkodó örökkévaló pompáját és hatalmát szimbolizálják. A kiforgatott lábak, a tengely, a szimmetria, az összehangolt mozgás, az aranymetszés szabályainak jelenléte a mozdulatokban, a nyugalmat és ugyanakkor erőt sugároznak, mely csak az arisztokrácia és az uralkodó kiváltsága. A test egyre fegyelmezettebb, hisz nem árulhatja el valódi érzelmeit. A Napkirály uralkodása alatt a balettek már önálló előadásként szerepelnek, ahol a tánc a főszereplő. A balettek szövegét Moliere írta, Lully a zenét szerezte, Beauchamps a királyi balettek koreográfiáit készítette.



5. kép – XIV. Lajos, A felkelő Nap szerepében

83 Németh András: *Az ember és világainak változásai*. In: Németh András és Pukánszky Béla: *A pedagógia problémátörténete*. Gondolat, Budapest. 2004, 11–98, 52.

Az udvari társasági táncok beépültek a balettekbe, még stilizáltabban képviselve az udvari tökéletes pompát, ami továbbra is az uralkodó arisztokrácia kiváltsága maradt.

Mazarin bíboros tanácsára a király létrehozta 1661-ben a **Királyi Tánc Akadémiát**, melynek vezetője Beauchamps lett. Ez az első pedagógiai intézmény, amely a táncok összegyűjtésével és kutatással is foglalkozik. Beauchamps rögzíti az akadémikus balett lépésanyagát és kidolgozza a balett tanításának módszertanát is. Megnyitja kapuit a **párizsi Operaház**, melynek hatására a balett esztétikája és az általa képviselt harmónia, értékrend kikerül az udvarból és mindenki számára elérhetővé válik. Mindezek, a klasszikus balett kialakulásának fontos állomásai.

A **rokokóban** tovább finomodott az előadásmód, mely megteremtette a női táncosok színpadra lépésének igényét. A könnyedséggel párosuló kecsességet a női táncos a **balerina** volt hivatott megteremteni, aki új esztétikai ideálként lépett a színpadra, mint a kecsesség és báj megtestesítője. A lépésanyag tovább gazdagodott, egyre virtuózabb lett. Mindez pozitívan hatott a balett lépésanyagának bővüléséhez és a tánctechnika fejlődéséhez, de kezdte elveszíteni azt az értékét, ami XIV. Lajos udvarában született. A test a virtuóz technika szolgálatába állt, mint egy gép, érzések és történet kifejezése nélkül.

A balett művészetének megújulása **Jean Georges Noverre** nevéhez köthető, aki a **felvilágosodás** szellemében képes volt új esztétikai nézőpontok által a többi művészettel egyenrangúvá tenni a balettművészetet. Noverre koreográfiai gondolkodásmódjára erősen hatott David Garrick - angol színész – színházi újításaival kapcsolatos eszméi és barátsága. Felismeri, hogy a tánc is - épp úgy, mint más művészetek- mimetikus művészet, melytől a balett újra a kifejezés művészetévé válhat. A test nem gép és nem a virtuózítás kiszolgálója, hanem benne van a szellem, a gondolat, az érzés, mely által a mozdulat újra értelmet nyer. Esztétikájának két alappillére a természet hű utánzása és az érzelmek egész testtel történő kifejezése. Többnyire Racine és Corneille drámák nyomán komponált baletteket, melyek alapja a **Balet d'action**, a cselekményes balett.



6. kép – Marie Camargo



7. kép – Jean Georges Noverre



A technika másodlagossá vált, az értelem mozgatja a testet, a tehetség irányítja a mozdulatokat, tele érzelmekkel és kifejezéssel. A cselekményes balettek eljutnak a szívig és a cselekmény egész testtel történő kifejezése által közvetít értéket a néző felé. Műveiben a drámai műfajt és annak felépítését jeleníti meg - szemben a lírával - és elvárja táncosaitól a kreatív-, alkotó gondolkodást és szerepformálást. Megteremti a balettek értelmes cselekményét, a világos dramaturgiát, a jellemábrázolást, és az érzelmerkifejezést.

**A romantika korában** (XIX. század) születnek meg a romantikus klasszikus balettek, melyek jelentősen átalakítják és gazdagítják a balett lépésanyagát, a mozdulatok jelentését. A Noverre-i életmű és esztétikát bizonyos szempontból átveszi, de a balettek témája teljesen más lesz, így a mozgásanyag is. A romantikát inkább tekinthetjük: szellemi irányzatnak, melynek alapja a polgári individualizmusban rejlik. Felértékelődik az emberi nagyság, az egyéniség kultusza, mely a művészi alkotói szabadságban is megjelenik. A balettek – a második felvonásban - egy **mesebeli tündérvilágot** ábrázolnak, mely mögött a bukott francia forradalom vesztesége áll, ezért az emberek egy szebb, varázslatosabb világba vágyódnak. A nemzeti öntudat erősödésével a nemzeti-népi táncok előtérbe kerülnek és beágyazódnak, stilizálódnak a balettekben. Az új tartalomhoz, új mozgásanyag, díszlet, kosztüm, kifejező eszközök, zene, színpad technika szükséges. A pantomim és a cselekmény drámaisága háttérbe szorul. **A tiszta tánc** lett a főszereplő a balett színpadokon. A cselekmény a tánc nyelvén, a mozdulatokkal, és nem pantomim útján válik láthatóvá és érthetővé, háttérbe szorítva a mimézist, így a test a táncos mozdulatok által közvetíti a történetet, érzelmeket, értékeket. A hétköznapi gesztusok a reális világ kifejezésére alkalmasak, ezzel szemben a romantikus balettekben a mozdulatokkal a hangulatot érzékeltették. Témájuk középpontjában a földi és földön túli élet (fehér felvonások) szembeállítás áll, - mind időben, mind térben -, valamint az elérhetetlenségből adódó csalódásból. A művek alapkonfliktusa, hogy sem a földi élet, sem a vágyott túlvilági élet nem nyújt boldogságot. Az európai romantikus balett legjelentősebb koreográfusa: **Filippo Taglioni**, olasz táncos és koreográfus. Nevéhez fűződik a **fehér balett** megalkotása (Szilfid), ahol a szólista és a kar is áttetsző fehér ruhában, úgy nevezett romantikus tütüben jelenik meg. A fehér balettek légiesen könnyed mozgást kívántak a táncostól, amely érzékelteti a földön túli tündérvilág könnyedségét. A talaj felett történő suhanó, könnyed haladást, a lebegés látszatát keltő hatást, és az elvágyódás kifejezését a **spicc cipő** megalkotása és használata eredményezte. A színpadtechnikában megjelenik az emelőgép, mely a repülést, eltűnést és hirtelen felbukkanást segítette. Az elvágyódást jelképezték az arabesque-k, a hosszú végtelenbe nyúló karok, és az emelések. Filippo Taglioni követője **Jules Perrot**, aki a *Giselle* című balettjével, a romantikus balettek gyöngyszemét teremtette meg. A technika tovább csiszolódik balettjeiben, valamint – a későbbiekben - a zene és tánc egybeolvad, mintegy megjelenítve a zenét a táncon keresztül: ez a törekvés **a szimfonikus balettek születésének előfutára**. A test a zene harmóniáját, dinamikáját közvetíti, minden mozdulat alárendelődik a zenének (később Balanchine, a szimfonikus balettek „atyja”).



8. kép – Maria Taglioni

A további technikai virtuozitás fejlődése Carlo Blasis nevéhez fűződik, aki tovább gazdagította és nehezítette a tánclépéseket, ezzel kialakítva a balett kristálytisza technikáját, valamint pedagógiai munkásságával kiváló technikai tudású balerinákat nevelt. A technikai fejlődésre helyezett hangsúly negatívan hatott a balett művészi rangjára, és a művészi kifejezésre. Lényegtelenné vált a kifejezés, a színpadon **öncélú virtuozitás** valósult meg. Rengeteg balerina került ki Blasis iskolájából, így a férfi szerepeket is nők táncolták. Ennek következményeként az egyéni szerepet felváltották a **tömegjelenetek**, amik kizárólag a **látvány** érdekében születtek. Az egyén feloldódott a látványosságban és alárendeltje lett, teljesen semleges részét képezve az előadásnak. A test újra egy gép, ami kiszolgál, megfosztva minden egyéni érzéstől és kifejezéstől.

A 19. század végén a balett hanyatlásának és negatív művészi megítélésének legfőbb okai, **az ipari forradalom** következményeiben rejlenek. Az ipari forradalom – a pozitív és negatív hatásaival - átalakította a társadalom egészét, az értékrendszert, az életmódot, a gazdaságot, amire a művészetek minden esetben erősen reflektálnak (izmusok). Az emberek önkéntelenül menekülnek a problémák és az egyre kevésbé emberléptékű világ elől, és a vigaszt, vagy pillanatnyi megoldást a **szórakozásban**, majd a **revük** világában látják. Sorra épülnek a mulatók, ahol a **revük szereplői egyéni és egyedi minőségüket teljesen elvesztették és kizárólag az alantas szórakoztatást szolgálják**. A mozdulatok az akkori világ értékrendjét tükrözik, a fülledt erotikát kiszolgálva. A cél nem a magas művészet hirdetése, hanem a minél nagyobb haszon megszerzése.



9. kép – Vértés Marcell: Kán-kán a Moulin Rouge-ban

A Michael Cowan és Kai Marcel Sicks szerkesztésében 2005-ben megjelent *Leibhaftige Moderne: Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933* (A testies modernség: A test a művészetben és a tömegművelésben 1918–1933 között) című tanulmánykötetében részletes elemzést olvashatunk arról, „(...) milyen volt az a test, melyet a huszadik század húszas éveit jegyző mediális paradigmaváltás jegyében szépnek és egészségesnek, vagy épp fogyatékosnak és betegnek láttak.”<sup>84</sup> A századfordulós technikai fejlődésének köszönhetően felértékelődik és fókuszba kerül a test teljesítménye, kialakul a teljesítmény-test fogalma (Leistungskörper), melynek (profitorientált) hatékonysága adja a test értékét. A teljesítmény-test a sport új közegében a versenysportban is megjelent, mint, „(...) a stadionba telepített, nyilvános tömegszínházként szcenírozott” esemény. A test teljesítményének fokozása a különböző tudományterületek bevonásával a 21. században is jelentős szerephez jut. Ugyanakkor napjainkban a társadalmi elvárás és a média csapdájában, a testre irányuló átalakítás igénye szinte 'messianisztikus', a kiemelkedést és a boldogságot biztosító üzenetként telepedik rá az emberi létre.

A Leistungskörperhez szorosan kapcsolódó „normalizált test” fogalma, a konfekció divat megteremtésekor (profitorientált sorozatgyártás) született, ami maga után vonta a társadalmi elvárásokat is.<sup>85</sup> Az emberi test arányait alávetették egy optimalizált szabványnak, ami megakadályozta az egyediség, az önkifejezés láttatását. Ezek a végletekig leegyszerűsített formák a mozgás, a tánc világában is megjelennek, a revük tetszetős, de gépiesen ismételt mozdulataiban szolgálták a modern kor fogyasztási termékét, haszonelvűségét. Kialakul a 'rythmisierte Körper'

<sup>84</sup> Berta Erzsébet: *A test a performativitás és medialitás határzónáján*, In: *STUDIA LITTERARIA* irodalom- és kultúratudományi folyóirat XLIX. évfolyam, 2011/1–2., Debreceni Egyetemi Kiadó, 99-106., 102.

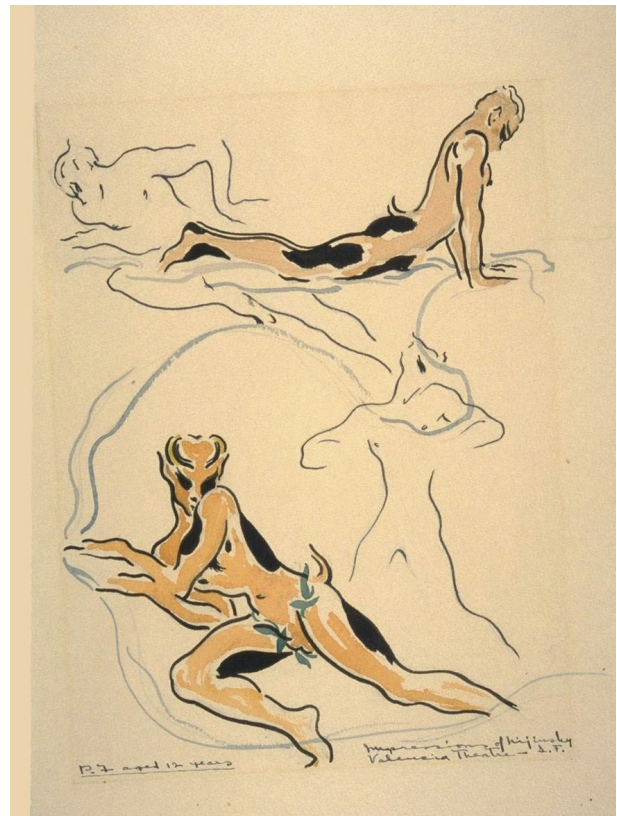
<sup>85</sup> Uo. 103.

(ritmikus test) fogalma, ami a vitális energiáktól duzzadó étellel teli testet testesíti meg. Ezek az új testfogalmak, mind külsőségeiben határozzák meg és befolyásolják a testet, amit birtoklunk. Ez a fajta külső meghatározás, a test mozdulatainak geometriai elemzését is megteremtik, ami egy új táncfelfogást és módszert indít útjára: pl. meyerholdi biomechanika<sup>86</sup>, a Bauhaus – Oskar Schlemmer test és tér analízise, illetve Triádikus balettje, Lábán Rudolf, Dienes Valéria mozdulatelemző rendszere stb... Ebben az értelemben „(...) a tánc absztrakt térgeometria, nem artefaktuma a testnek, hanem eredete – mondhatni, archéja –, ahonnan identitása is levezethető.”<sup>87</sup>

A modern kor vívmányaival ellentétben a természetes test fogalmát (natürliche Körper) az életreform mozgalom keltette életre, mely mozgalom hitt a „test sematizálhatatlan egyediségében, az euritmia mértékével dinamizált mozgásában vélte fellelhetőnek.”<sup>88</sup> Ehhez a fogalomhoz és gyakorlathoz köthető a természetben folytatott (improvizatív, vagy struktúrában/koncepcióban megfogalmazott improvizáció) szabadtánc is, melynek első jeles képviselője Isadora Duncan volt, valamint ide sorolhatjuk Lábán Rudolf Asconában folyó mozdulatelemző kísérleteit is. A természetben folytatott szabad tánc sok szállal kötődik a később kialakult természetművészethez is. Anna Halprin művészete kiemelkedő ebben a tekintetben.

A huszadik század közepéig pusztító két világháború nyomot hagyott az emberi testen is, megalkotva a fogyatékos, megcsönkített test fogalmát, ami később összekapcsolódott a karikatúra médiumaiban „a marginalizált társadalmi rétegek (proletár) és etnikai csoportok (zsidó) képével” is, létrehozva groteszk test sajátos ikonográfiáját (groteske Körper).<sup>89</sup>

Mindezek ellenére, és a változások hatására elindul egy folyamat olyan emberek vezetésével (Isadora Duncan, Fuller, Delsarte, Ruth St. Denis, Ted Shawn, Marie Rambert, Lábán Rudolf, Mary Wigman, Kurt Joss, Nyizinszkij, Balanchine, José Limón, Martha Graham stb.) akik a táncot képesek voltak újraértelmezni, teljesen új mozdulatokkal életre kelteni, és újra a többi művészet rangjára emelni. Ők lesznek a modern balett és a modern tánc megteremtői és alkotói. A test és az individuum visszanyeri méltó helyét az alkotásban és a kifejezésben, de a modern világ problémáit megfogalmazva és a világ eseményeire reflektálva.



10. kép – Vaslav Nyizinszkij: Faun délutánja

86 Megjegyzés: Vszevolod E. Meyerhold (1847-1940), orosz és szovjet színész és színházi rendező. A színészi játék új metódusára kialakított biomechanikájának jelentése és tartalma nem egyezik a mai értelemben használt orvosi meghatározással. Meyerhold összekapcsolta a fiziológiai és pszichológiai folyamatokat, mely szerint a fizikális állapot összefügg az érzelmi állapottal. A módszer lényege: az érzelmek fizikai kifejezésének módja a gesztusok, mozdulatok, és pózok gyakorlásának útján jelenítődnek meg. A bizonyos testkifejezéseket összekötő bizonyos érzelmek, abszolút jelentést adnak. A reakció megelőzi az érzelmet, nem az érzelme adott válasz. Sztyaniszlavszkival ellentétben, - aki a valóság visszatükrözésének tekinti a színházat -, nem a beleélés gyakorlatát hangsúlyozza, hanem a mozgás és mozgásrendszer kidolgozását és gyakorlását, mely hozzásegíti az előadót önálló, saját törvényszerűségeiből kiinduló, a művész által teremtett valóság ábrázolásához. A módszer kidolgozásában felhasználja a modern tudományt, a Commedia dell'Arte és a távolkeleti színház hagyományait, amit később Grotowski és Eugenio Barba fejlesztenek tovább. Forrás: <https://www.literatura.hu/szinhasz/meyerhld.htm> (Letöltés: 2024. 08. 28.)

87 Uo. 104.

88 Uo. 104.

89 Uo. 104.

A nyugati társadalomban végbement hanyatlás, nem jelentette a klasszikus balett teljes pusztulását. A képzett balerinák összekötő szálakon keresztül, **az orosz cári udvarba menekítették át** a balett esztétikáját, ahol a balett technikája tovább tökéletesedik és eljut a műfaj klasszicizálódásáig. A balett a cári hatalom ragyogását és halhatatlanságát jelképezte. Célja a gyönyörködtetés, ahol a balerinák egyénisége nem fontos, a test csak a harmónia és a pompa közvetítője. Mindezek ellenére a balett, a mai napig kiváltságos helyet foglal el a volt Szovjetúnió államaiban és teljesen egyenrangú más művészetekkel. Kitűnő iskolák alakultak, kitűnő pedagógusokkal, akik képesek konzerválni és életben tartani az akadémikus klasszikus balettet. Nem véletlen, hogy innen indul el a balett újjászületése is (Djagilev Együttes), mely hatással volt az európai nagy balettközpontok kialakulására.



11. kép – Marius Petipa: Hattyúk tava

## II. Életreform-művészetek-táncművészet

### II. 1. A test felszabadítása, az életreform mozgalom a 19. és 20. század fordulóján

A fejezet megírásához nagy részben Németh András és Ehrenhard Skiera szerkesztésében megjelent, *Rejtett történetek, az életreform-mozgalmak és a művészetek* tanulmánykötetet használtam. A tanulmánykötet, a *Rejtett történetek* (Múcsarnok, 2018.10.06-2019.01.20.) című kiállításához kapcsolódóan jelent meg.

Az életreform (Lebensreform, lifestyle reform) elnevezés a 19. század végén megjelenő „modernizációkritikai reformtörekvések kiterjedt irányzatait foglalja egybe, amelyek alapvető közös jellemzői a természethez való visszatérés, az öngyógyítás, az elveszett kozmikus teljesség és a spiritualitás keresése. Az ember és természet, ember és munka, ember és Isten kapcsolatának újjáértelmezésére törekvő, sokszínű mozgalom gyakran egymással is vitatkozó irányzatait egy közös civilizációkritikai jelszó kapcsolja össze: menekülés a városból.”<sup>90</sup>

A felvilágosodás korának klasszicizmusa, annak végletekig fokozódó akadémizmusa, ami a történelmi festészetben csúcsosodott ki, már nem volt képes a 19. században kapcsolódni kora történelmi eseményeihez, annak következményeihez és a kor emberéhez. A ráció már nem ad megfelelő magyarázatokat a kor ellentmondásaira, a kor embere kiábrándult és illúzióvesztett. A választ a romantika korszelleme adja, melynek központi témája a szabadságvágy, az emberi nagyság felismerése és az individuum felszabadítása. Az európai romantika, a felvilágosodás racionalizmusával szemben megfogalmazódó elvagyódásában három féle irányt mutatott. Elsősorban a természet felé Rousseau nyomán, másodsorban régi korok magasztos történelmi eseményei felé, harmadsorban pedig magához a hagyományait még őrző nép felé. A múlt ősi értékei felé forduló, az életreform mozgalommal együtt megjelenő művésztelepek előfutára a Nagy-Britanniában kibontakozó *preraffaelita* művészközösségek. „Programját többek mellett John Ruskin angol műkritikus-írónak a múlt megőrzésére buzdító utópiái (*Velence kövei, Szezámok és liliumok*), továbbá William Morris, a későbbi *Art and Crafts* mozgalom vezéralakja, neves formatervező, költő, szociális reformer elképzelései alapozták meg.”<sup>91</sup> Morris a *News from Nowhere*, a szabad és öngondoskodó ember ideálját fogalmazza meg, a *Garden City Movement* eszméi pedig a kertváros-építő mozgalmakat inspirálták, melyek alapelveit Ebenezer Howard 1898-ban megjelenő *Tomorrow: a Peaceful Path to Real Reform* és az 1905-ben kiadott *Garden Cities of Tomorrow* munkáiban fekteti le. Ruskin és Morris a középkori gótikát magasztalták, ahol még mindenki részt vett a művészetben. Ez a gondolat fogalmazza meg a ’gesamkuntswerk’ kialakításnak igényét, ami egy egységes esztétikai nevelés és ízlés kialakításának kulcsa lehet. Morris eszméi és munkássága előfutára volt a század elején elinduló művészeti nevelésnek és iparművészeti mozgalomnak, azaz a Bauhausnak. A felsorolt eszmék mind magukban hordozzák a 20. század elején kibontakozó életreform mozgalmakat, azok hatását az ember mindennapi életére, a kulturális életre, a nevelésre, a társadalom átalakuló szerkezetére, és a gazdasági életre is.

A második ipari forradalom a 19. század közepétől a 20. század elejéig tart, ami egy komplex gazdasági és társadalmi átalakulást eredményezett. Művészettörténeti szempontból a romantika a realizmusban csúcsosodik ki, ami a 19. század végéhez közeledve kritikát gyakorol a polgári kapitalista berendezkedés, a társadalmi és egyéni életmód gyökeres változásai felett.

90 Németh András-Ehrenhard Skiera: *Az életforma múltja és jelene*, In: *Rejtett történetek életreform-mozgalmak és a művészetek*, 19-69. 26-27. Múcsarnok, Budapest, 2018

91 Németh András-Ehrenhard Skiera: *Az életforma múltja és jelene*, In: *Rejtett történetek életreform-mozgalmak és a művészetek*, 19-69. 24. Múcsarnok, Budapest 2018 Megjegyzés: a Preraffaeliták mélyen vallásos művészi gyakorlatának hitvallása, a hit jelenlétének fontossága a mindennapi életben és a tiszta művészet elérése, az érzéki és érzelmi tartalom megjelenítése. Szemléletük kihat az emberi környezet esztétikájára és így az iparművészetre és az alkalmazott grafika alakulására. Legjelentősebb magyar képviselője: Gulácsy Lajos (1882–1932)

A képzőművészeti ábrázolásban a történelmi és heorikus témák ábrázolását felváltja a mindennapi élet tömörített, tiszta valósága.

A 19. század végén elinduló modernizáció nem csak haladást hozott, hanem jelentősen felforgatta és átalakította mikroszinten az ember magánéletét, saját testéhez való viszonyát, társas kapcsolatait, makroszinten pedig, felnagyította a társadalmi különbségeket. Az ipari forradalom új jelensége az urbanizáció, melynek hatására a népesség a városokba vándorol, elhagyva eddigi tradicionális életét, melynek ritmusát a természet szabályozta. A munkásosztály megjelenésével létrejönnek a nagyvárosok munkásnegyedei, amik gyakorlatilag nyomornegyedek voltak, ugyanis a városok vezetői nem alakították ki az alapvető létfeltételeket. Az ember gyökértelessé vált, teljesen elvesztette kapcsolatát a természettel, mert belekényszerült a kizsákmányoló és automatizált városi létformába. Ebben a társadalmi gépezetben, csupán a tömeg részeként, arctalanul létezett, mint egy felcserélhető fogaskerék. A munka folyamatában is csak 'részember', mert „*elidegenedett a saját munkája eredményétől, elveszett a személyes kapcsolata közte és a termék között.*”<sup>92</sup> A fokozódó társadalmi változások, a kor töretlen optimizmusát sugalló társadalomfilozófia minden pozitív hatása mellett, deszakralizált és személytelen társas kapcsolatokat és társadalmi viszonyokat eredményeztek. A folyamat ellen tiltakozásként, elidegenedési és szekularizációs reformmozgalmak alakulnak, melyben nem csak a munkásosztály vesz rész, hanem a társadalom polgári és arisztokrata tagjai is.

A reformmozgalmak egyik ideológiai vezérmotívuma a felvilágosodásból származó fejlődéselv (Darwin, Lamark, Wallace fejlődésfelfogásának analógiájára), mely alapjaiban ingatta meg az eddigi vallásfelfogást és történelmi szemléletet. Az evolucionista fejlődéselv középpontjában az aktív, cselekvő ember áll, akinek életét nem az Isten által megalkotott világrend szabályozza, hanem önmaga. A megváltást nem a Mennyországban képzeleli, hanem „*atörténelemvégén, amindenki által elérhető evilági paradicsomban.*”<sup>93</sup> Ebből az elképzelésből már hiányzik Isten. A templom már nem a megszokott és irányított rituálék helyszíne, hanem a megvilágosodásé, ahol az egyén megtapasztalhatja kozmikus küldetését, melyben a közösségi összetartozás érzése is megjelenik: a közös normák, morális értékek egyéni átélése. Ennek jegyében jelentek meg a titkos társaságok: szabadkőművesek, rózsakeresztesek, 1875-ben Henry Steel Olcott és Helena Petrova Blavatsky által alapított teozófia, antropozófia (Rudolf Steiner), a különböző forradalomvallások, tudományvallások (Ernst Haeckel által alapított monizmus), - akik szembefordultak az eddigi vallási hit világertelmezésével -, a szakrális közösség szentjeihez visszanyúló és a népi-faji közösség jövőjét szimbolizáló nacionalizmus különböző formái, illetve az új család boldogságát is alátámasztó, gyermekközpontú reformpedagógia. A reformmozgalom szélsőséges irányzata a megoldást egy militáns-kommunista forradalomban látta, melyből megszülettek a modernkori szekularizációs



12. kép – Hugo Höppener (Fidus): Fényfohász

92 Németh András-Ehrenhard Skiera: *Az életforma múltja és jelene, In: Rejtett történetek életreform-mozgalmak és a művészetek, 19-69. 20. Műcsarnok, Budapest, 2018.*

93 Uo.: 22. *Részletesen: Hofmann, Werner: A földi paradicsom, Képzőművészet, Budapest, 1987*

elméletek és mozgalmak (Marx, Engels és Lassalle szocialista, kommunista eszméi): akik „*a vallások megváltásgondolatát megtartva fogalmazták meg a forradalmi vagy pacifista szocializmus, illetve a kommunizmus különböző kvázi vallásos perspektíváit.*”<sup>94</sup> A másik út pedig a békés önfejlődés útján látta megvalósulni a változást, melyből később az életreform mozgalom is kialakult. Az utóbbiban az emberi élet reformja és a természethez való visszatérés a kulcs, mellyel elérhetőek a társadalmi változások. Mozgalmukkal egy társadalom és civilizáció elleni kritikát fogalmaztak meg, amit jelszavuk is híven tükröz: „menekülés a városból!”

Az életreform mozgalommal együtt jelenik meg a reformpedagógia is, mely egy félelemtől mentes tanulás lehetőségét adja, ahol a gyermek egyedi fejlődéséből kiinduló módszerrel tanulhat azért, hogy az új társadalom megvalósításában aktívan részt tudjon venni. A mozgalom képviselői a kapitalizmus és szocializmus ellentmondásait túlszárnyaló teljesen utópisztikus társadalmat képzeltek el: ez a *harmadik út evangéliuma*, az új evangélium, melynek szentképét (Fényfohász) Fidus (eredeti néven Hugo Höppener 1886-1948) alkotta meg.

„*Az egyik út – a kapitalizmus – egyenesen tátongó szakadékába vezet, a másik – a kommunizmus – már valamivel távolabbra kanyarog és elvész balra fent, a felhők között. A harmadik út a földreform, ehhez hozzákapcsolhatjuk az életreformot is, amely egyenesen elvezet a kép jobb oldalán felkelő Nap felé. A harmadik útnak tehát, a Nap fényétől áthatott élet felé kell irányulnia.*”<sup>95</sup>

A 'harmadik út evangéliumát' „*ebben az időben már az igaz tudást birtokló, az emberiség jövője iránt elkötelezett evilági próféták írták és hirdették, akiknek élete és tanítása követőik számára mintául szolgált saját önmegváltásukhoz, ahhoz, hogy önmagukban is megteremtsék az emberiség új minőségét jelentő „új ember”, illetve a Nietzsche által vizionált „ember feletti ember” tulajdonságait.*”<sup>96</sup> 'A harmadik út evangéliumának' főbb tanításai közé tartozik elsőként a spiritualitás, melyben számos új vallási forma jött létre: okkultizmus, spiritizmus (mint a tudomány és vallás kapcsolata), tudományvallás, monizmus, teozófia, antropozófia, buddhizmus, reformkereszténység, germán árja és újpogány mozgalmak, vegetarianizmus-természetgyógyászat-testkultúra (individuális életreform mozgalma). A második tanítás kulcsa az ember lelki alkotó erejében rejlik, amivel az emberi személyiség felül tud kerekedni a kor egyhangú racionális és csak a teljesítményre fókuszáló szellemiségén, így kiteljesítve az individuumot. A harmadik tanítás a természet és az ember kapcsolatára fókuszál, melyben jelentős hangsúlyt kap a természeti környezetben való lét, szemben akkor által kreált emberidegen városi környezettel. Ebben az összefüggésben helyet kapott a természetgyógyászat (mentálisan és fizikálisan is), természetes étrend, ruházat, és a természetvédelem. A nevelés kapcsán is kiemelték – gyakran kizárólagos metódusként - a természetben folytatott tanulás, mozgás, művészeti tevékenység jótékony hatását és szinte elsődleges módját, aminek hátránya, hogy teljesen kizárta a kor szociokulturális közegét. A negyedik tanítás, ami témám szempontjából is fontos, az előző ponthoz is szervesen kapcsolódik: az emberi test természetességének hangsúlyozása, melynek célja a test felszabadítása a társadalmi és kulturális konvenciók alól. Képviselői azt a nézetet vallják, hogy „*az emberi test tükrözi vissza a teljes életet.*”<sup>97</sup> Ehhez az eszméhez a szabad tánc és a természetben folytatott tánc újjító művészei is csatlakoztak a 20. század első évtizedeiben: Gusto Gräser, Isadora Duncan, Lábán Rudolf, Mary Wigman. Az ötödik tanításban a félelem fogalmazódik meg, melyben az új és megreformált életre leselkedő veszélyekre hívták fel a figyelmet. Az életreform alapvető célja, az ember és környezetének, azaz a Föld megmentése.

94 Uo.: 23.

95 Uo.: 29.

96 *Táncművészet és Tudomány, A Magyar Táncművészeti Egyetem kiadványsorozata X., Sorozatszerkesztő: Bolvári-Takács Gábor egyetemi tanár; Magyar Táncművészeti Egyetem Budapest, 2018, 13. In: Németh András: „Karlalábé” apostolok, művészpróféták, táncos papnők, Fejezetek az életreform és a modern táncművészet kapcsolatának „titkos” történetéből című tanulmányban Küenzlen, Gottfried: Der Neue Mensch. Zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne. Wilhelm Fink Verlag, München, 153-170.*

97 *Németh András-Ehrenhard Skiera: Az életforma múltja és jelene, In: Rejtett történetek életreform-mozgalmak és a művészetek, 19-69. 31. Műcsarnok, Budapest 2018*

Wolfgang R. Krabbe (az életreform jelentős német kutatója) szerint, az életreform mozgalmak tagjai „*a társadalom jobbítását nem politikai reformoktól, forradalmi felkelésektől, hanem az itt és most megvalósuló egyéni és csoportos tettektől várták.*”<sup>98</sup> Krabbe tipologizálja az életreform mozgalmakat, mely szerint megkülönböztet *’ökológiai típusú respektív szocigenetikus életreform’* mozgalmat és *’individuális –genetikus életmódreform mozgalmat’*. Az előbbi a városból kimenekülő emberek új otthon és új közösségi szemléletű életének felépítését hangsúlyozza, ahol kiemelt szerepet kap a közösségen belüli önellátás (kommunák), és az egymásra utaltságból adódó, közösségen belüli emberi kapcsolatok. A kommunák mellett teret kap a kertvárosok építésének igénye, elsősorban a középosztály polgárai körében, ahol a városnál nyugodtabb és természetes közegben, harmonikusabb egyéni és társasági élet folyhat. Az utóbbi törekvés a jövő új emberének utópisztikus gondolatát fogalmazza meg (önreform), mely hangsúlyozta az emberi test ápolását, a természetes gimnasztikát, a szabad testkultúrát (naturista, illetve nudista gimnasztikai és sportmozgalom), a meztelen emberi test szépségét, és a természetes mozgást. A vegetáriánus étkezés, dohány és alkoholmentes életmód, a természetben folytatott mozgás, túrázás, a kényelmes ruházat tömeges elterjedése és gyakorlata megszabadítja az embereket a lelki és a testi betegségektől. Ez egy újfajta szentháromságban fogalmazódik meg: vegetarizmus, természetgyógyászat, testkultúra. Az egyéni változás kihat a közösség szokásaira és viselkedésére is, ezért az egyéni reformok mellett megjelennek a társas és közösségi kapcsolatok reformja is: a saját test feletti önrendelkezésből és önművelésből adódóan, a szabad partnerválasztás, ifjúsági mozgalmak, női emancipációs törekvések, irodalmi, színházi, képző-és, táncművészeti reformirányzatok. A táncművészeti irányzatok közül az életreformhoz köthető a mozdulatművészet (pl.: Dienes Valéria-orkesztika), vagy mozgásművészet (pl.: Szentpál Olga), és a német expresszív kifejező tánc (ausdrucktanz) képviselőinek és későbbi iskoláinak tevékenysége, melyek kéz a kézben járnak a későbbi moderntánc és a modern művészetek képviselőivel. Az *’individuális – genetikus életmódreform mozgalom’* számos filozófiai (életfilozófia, monizmus), vallási és ezoterikus irányzattal (buddhizmus, teozófia, antropozófia) és biológiai alapú nézetekkel (időnként szélsőséges módon, ami a szociáldarwinizmusban és a fajelméletben jelentkezett, később a nacionalista eszmék termőtalaja lett) állt kapcsolatban.<sup>99</sup>

A 19. század végén Európa szerte számos művésztelep, művészeti közösség alakult. Életmódjuk gyakran összefonódott az életreform mozgalom gyakorlatával és spirituális eszméivel, melyek inspirálták az alkotó folyamatokat is. Az egyik legjelentősebb művészkommuna Münchenben volt, ahol 1882-től Karl Wilhem Diefenbach festőművész élt, és mint próféta hirdette az életreform eszméit. Tanítványa és követője Hugo Höppener (Fidus)<sup>100</sup>, aki alkotó művészként és teozófusként is az életreform prófétája lett. Fidus, Diefenbach templomépítő gondolatát követve, 1895-től számos templomot tervezett az *’új vallásnak’*, melyek közül *„vannak teozófiai szimbolikájú, továbbá testkultúra, zene és tánc művelésére szolgáló templomépületek, de a tűz tiszteletére is tervezett templomot.*”<sup>101</sup>

Diefenbach nagy hatással volt a Münchenben tanuló monarchiabeli fiatal művészek életmódjára és művészetükre, így a magyar művészekre is: Mednyánszky László, Feszty Árpád, Hollósy Simon (aki magániskolát is alapított Münchenben), testvére Hollósy József, Csontváry Kosztká Tivadar. A müncheni művészkommuna mellett fontos megemlíteni pár jelentős - életreform kommunaként is működő – művésztelepet: Bréma közelében Worpswede (alapítva: 1890-es évek), Dachauban, Darmstadt városában Matildenhöheben (1899-ben Ernst Ludwig hesseni nagyherceg alapította), illetve a Drezda melletti Hellerauban, ahol 1906-ban kertvárosépítési modellkísérlet kezdődött, amihez egy, a projektet bemutató kiállítási terület is kapcsolódott.

98 Uo.: 32.

99 Uo.: 32-34.

100 Megjegyzés: Hugo Höppener a Fidus nevet mesterétől, Diefenbchtől kapta.

101 Uo.: 36.



## Monte Veritá

Az egyik legjelentősebb életreform kommunának, később művésztelepnek az 1901-ben Ascona feletti domb tetején alapított Monte Verita (eredetileg Monescia) adott otthont. Az alapítók között volt Ida Hofmann, Henri Oedenkoven, Karl Graser, Gusto Gräser<sup>102</sup> és Lotte Hattemer, akik 1900-ban egy új élet reményében érkeztek az Igazság Hegyére. Oedenkoven családi tőkájének köszönhetően szanatóriumot alapítottak – ami később a magasabb lét iskolája és a kibővített tudat elnyerésének helyszíne lesz -, ahol alapvetően a városi létből adódó helytelen életmódból való kigyógyulást kínálták az idelátogató vendégeknek. Monte Veritá életében minden eddigi szellemi és életmódbeli reformtörekvés megjelent, melyeknek fő sarokpontja a vegetarianizmus volt. Minden tevékenységük alapját a természethez és a természetességhez kötötték, ezért a külvilág 'természeti emberek' jelzővel illették az itt lakókat. Gusto Gräser a telep egyik szellemi guruja volt, aki a 'Naturmensch' különc életmódjával szerte Európában sok helyen hívekre talált. Oedenkovennel elvi nézeteltérése támadt, ezért 1903-ban elhagyta Monte Veritát és egy közeli



15. kép – Gusto Gräser

erdős hegyoldal barlangjában élte tovább spiritualitással áthatott életét. Itt éjszakánként a szúfi dervisek táncaihoz hasonló holdfénytáncot járt, mellyel nagy hatást gyakorolt nemcsak a kommuna lakóira, hanem – a későbbiekben Monte Veritán élő és alkotó - Lábán Rudolfra és Mary Wigmanra is. Elvonulása ellenére számos művész hatása alá került és személyes barátja, követője lett: Hermann Hesse, és a szabad tánc szellemisége szempontjából fontos, Raymond Duncan.

Az asconai telep kultikus helyszínévé vált az új test- és mozgásfelfogás által teremtett rituáléknak. Az új testkultúra és tánc gyakorlatának új, szakrális helyszínre volt szüksége, ezért Ida Hofmann tervei között szerepelt egy Fidus által tervezett templom megépítése, mely teret engedett volna Lábán Rudolf, Mary Wigman, és Isadora Duncan eszméinek. A templom fő célja a test felszabadítása volt a társadalmi konvenciók alól, ezzel megjelenítve az emberi testben rejlő mély szakralitást. Lábán Rudolf 1911-től *Schule für Kunst* címmel itt tartotta *Mozdulat-Szó és Hangművészet* kurzusait, majd 1913-ban saját táncművészeti kolóniát alakított ugyanitt: „*ahol az oktatás magába foglalta az építészettől a retorikán át a kertkultúrát, a szövést, a festészetet, a zongoraleckéket és a testgyakorlatokat is.*



13. kép – Raymond Duncan és családja



14. kép – Lábán Rudolf Monte Veritán

102 Uo.: 48.: A szerző 83. hivatkozása alapján, Hermann Müller nyomán. Megjegyzés: Gusto Gräser Brassóban született, száz polgári családból származik, de van magyar kötődése is, akiknek leszármazottai ma is Budapesten élnek. Ő maga élt Budapesten 1894-96 között, ahol iparművészeti tanulmányokat is folytatott, később bebörtönözték. Idős korában még tartott előadásokat magyar nyelven.

*Ez a művészetek eredeti egységére emlékeztető, a legkülönbébb művészeti ágakat felölelő curriculum adta az oktatás alapját, amelyhez kapcsolódtak Lábán első téranalízis kísérletei is.”<sup>103</sup>*

Később, 1917-ben Lábán koncepciójára épülő táncdráma, korát megelőzve *performansznak* tekinthető, melyben Gusto Gräser központi szerepet töltött be:

*„Egyik szervezője az 1917-ben megrendezett nyáriünnepen előadott *Song in der Sonne* (Napének) című, Otto Borngräber szövegére épülő háromrészes táncdrámának. A performansz alkonyatkor kezdődött, majd az éjszaka démonainak tánca következett, amit a közeli hegycsúcson Gusto Gräser vezetett. A harmadik rész a hajnalhoz kapcsolódott, a felkelő „győztes Nap köszöntője a háború végének és az emberiség új minőségét jelentő új ember” megszületésének kezdetét vizionálta. A kultikus táncjáték jelmezeit és maszkjait a román származású dadaista művész, Marcel Janco, a zürichi Cabaret Voltaire alapítója és művésztársai tervezték. A koreográfiát és táncokhoz kapcsolódó hangszerek és ritmikai elemek Lábán koncepcióját követték. A kultikus ünnep során bemutatásra került a korabeli „performanszművészet” minden kelléke; szerepelt benne tánc, ének, pantomim és akrobatikus mutatvány.”<sup>104</sup>*

A *performansz* kulcsfigurája, Gusto Gräser volt, aki életmódjával, eszméivel jelentős hatást gyakorolt az életreform mozgalmakra, sőt a kialakuló mozdulatművészetre, illetve a modern táncművészetre, melyben hangsúlyt kap az új tánc szellemi, intellektuális tartalma. Az itt eltöltött időszak élményei és tapasztalatai Lábán későbbi gyakorlati és elméleti munkásságára is óriási hatást gyakorolt, melyet első könyvében, az 1920-ban megjelenő *Die Welt der Tänzer* (Táncosok világa) összegez.

A telep egyre nagyobb nemzetközi érdeklődésre tett szert, hívekkel és kritikusokkal együtt, de a kritikusok ellenére számos jelentős költő, író, filozófus, képzőművész és táncművész megfordult Monte Veritán, ami a reformmozgalom csomópontjává vált. Monte Veritá művészeti és szellemi központként sokkal erőteljesebb volt, mint a gyógyulni vágyók szanatóriuma. Több hanyatláson is átesett a telep, de végül működése 1920-ban befejeződött. 1923-ban egy újabb csoport tett kísérletet arra, hogy visszaállítsa a telep működését, de sikertelenül (Ackermann, Wilkens, Bethke házaspárok). Végül 1926-ban báró von der Heydt bankár megvásárolta a telket és egy Bauhaus-stílusú épületet építtetett. A hely attól vált bizonyos szempontból vonzóvá, hogy Heydt ide hozatta a képzőművészeti múkincsgyűjteményét, mellyel egy kulturális központtá varázsolta Monte Veritát.

Monte Veritá egy kultikus hely a 20. század elején, rendkívüli eszmékkal és spiritualitással fűtött szellemi közeg, melyben rengeteg kísérlet útján a művészetek újjászülettek, és számos napjainkig is élő reform épült be a társadalmunkba, az életmódunkba és a személyes kapcsolatainkba. *„Monte Veritá tehát az új életformák laboratóriuma volt. Sok mindent, amire ott vállalkoztak, ki kellett dobni, számos dolog azonban a többségi kultúra részévé vált, olyannyira, hogy ma már gyakran csodálkozunk, hogy miért is voltak azok elfogadhatatlanok vagy illetlenek a 20. század első felében.”<sup>105</sup>*

## **II.2. A nyugat-európai életreform hatása Magyarországra**

Magyarországon 1901-ben alakult a gödöllői művésztelep (a magyar szecesszió bölcsője), melynek közössége követője lett az európai életreform mozgalmak valamennyi eszméjének és gyakorlatának, az új életmódtól a valláshoz való új viszonyuláson át a gyermeknevelésig. A gödöllői művésztelep vezéregyéniségei Nagy Sándor, Körösfői Kriesch Aladár (született: Kriesch Aladár)

<sup>103</sup> Fuchs Livia: *Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, L' Harmattan Kiadó 2007, 34.

<sup>104</sup> *Táncművészet és Tudomány, A Magyar Táncművészeti Egyetem kiadványsorozata X.*, Sorozatszerkesztő: Bolvári-Takács Gábor egyetemi tanár, Magyar Táncművészeti Egyetem Budapest, 2018, 20. In: Németh András: „Karalábé” apostolok, művészpróféták, táncos papnők, *Fejezetek az életreform és a modern táncművészet kapcsolatának „titkos” történetéből*

<sup>105</sup> Gerat Böhme: *Monte Veritá*, In: *Rejtett történetek életreform-mozgalmak és a művészetek*, 137-143. 143. Műcsarnok, Budapest 2018.

és Toroczkai Wigand Ede (született: Wigand Ede) voltak. A közösség tagjainak szemléletére és művészetére nagy hatást gyakorolt Ruskin, Morris és Tolsztoj, a társadalmi egyenlőségre épülő, tiszta és természetes ideálvilága. Számukra ezt az ideális világot az erdélyi táj és népművészetének szépsége nyújtotta. Kriesch Aladár és Wigand Ede Erdély népművészete iránt érzett tiszteletükből vették fel a 'Körösői' és a 'Toroczkai' előnevet. Ruskin és Morris, valamint a német népies irányzatok képviselői (Diefenbach, Fidus), valamint a svéd és finn – vidéki életet népszerűsítő – művészek<sup>106</sup> nyomán a népművészet, az ősi motívumok és a természetközeli életforma központi helyet foglalt el művészetükben. Munkásságuk nem csak a szellemre hatnak, hanem megszépítik a mindennapi tárgyakat és a környezetet, így az emberek magán-, és közösségi életét is. Különösen látszik ez a szellemiség Kós Károly - iskolateremtő építész, író, teoretikus, könyvillusztrátor - munkáiban, akire rendkívüli módon hatott az angol preraphaelita közösség és az Arts and Kraft mozgalom eszméi. Kós Károly munkáiban hűen tükröződnek a székely népi és történeti építészet elemei, valamint az angol építészeti irányzat formái. Erről tanúskodik sztánai nyaralója, a Varjúvár, ami Morris vidéki háza (Red House) nyomán készült, továbbá – a teljesség igénye nélkül – a Zebegényi Havas Boldogasszony templom (1908-1910), óbudai református parókia (1908-1909), az Állatkert több épülete (1909-1910), a városmajori elemi iskola (1910-1911), a sepsiszentgyörgyi Székely Nemzeti Múzeum (1911-1912), és a kolozsvári „kakasos templom” (1912-1913). Nevéhez fűződik a Wekerle munkás- és tisztviselőtelep megépítése, melyben fellelhetők a német és az angol kertvárosépítő mozgalom törekvései, illetve az erdélyi történeti és népi építészet elemei.<sup>107</sup>

Magyarországon, Budapest a századfordulón élte virágkorát. Az eluralkodó 'reformlendület' a társadalom minden szintjén teret nyert, ami minden szempontból egy különlegesen termékeny időszakot hozott az országnak. Az Osztrák-Magyar Monarchia részeként a századfordulón felerősödött a magyar nemzeti öntudat, ami az 1848-as függetlenségi küzdelmekben gyökerezett. A nemzeti jelleg felerősödik, ezért a folklór különböző elemei beépülnek a képző- és iparművészet, az irodalom, az építészet, a színház, a zene és a táncművészeti műfajaiába. A gazdasági és társadalmi fejlődés egyenlőtlen volt hazánkban, ugyanis óriási szakadék volt a még feudális nyomokat őrző vidék és az európai nagyvárosként fejlődő Budapest között. Ez a fejlődésben lévő egyenlőtlenség az oka annak, hogy Budapest – szinte kizárólagosan – az ország szellemi és gazdasági központjává vált. Ezt a tényt erősíti meg John Lukács, *Budapest 1900* című munkájában, melyben bemutatja azt a kirobbanó fejlődést, ami világszínvonalra emelte Budapestet. A századfordulón, a nagy millenniumi építkezéseknek köszönhetően kialakul a főváros urbanisztikai struktúrája, ekkor épült a világ legnagyobb parlamentje (1896), az első földalatti vasút, a belvárosi bérpaloták. Hanák Tibor szavaival: „*nekilendült a szellemi élet, készülődött a nagyot akarás irodalomban, művészetben, tudományban, reformgondolatok pattantak elő a fejkéből, s a cvikkeres tanároknak eszmeéhes lázadók laktak.*”<sup>108</sup>

A századforduló szellemi pezsgése nyomán számos társaság, társadalmi rétegek megmentéséért alakuló szociális mozgalom, folyóirat alakult, melyek hűen reprezentálják a kor reformjait. 1901-ben alakult a Magyar Társadalomtudományi Társaság, a szociológia első magyar műhelye, majd a társaság megjelentette - szintén ebben az évben - a Huszadik század című tudományos című folyóiratot. Ebből a kezdeményezésből nőtt ki magát a munkásosztály közművelődését szolgáló Társadalomtudományok Szabadiskolája. 1906-ban alakult a Teozófiai Társaság is. A társadalmat jobbra tevő szocialista és kommunista eszmék rendkívüli módon felerősödtek (Marx, Engels, Lassalle). A szociológiai nézeteket és tanulmányokat képviselő Huszadi Század folyóirat mellett, megjelenik a modern európai törekvéseket népszerűsítő Nyugat című folyóirat. „*A kettő minden akkori politikai programnál világosabban fogalmazta meg a szembenállást a régi Magyarországgal, és jelentette meg a gyökeresen új politikai, gazdasági berendezkedések, kultúra,*

106 Megjegyzés: Akseli Gallen-Kallela, finn festőművész, aki elsőként illusztrálta a Kalevalát, Liipola, finn városnegyedben.

107 Uo.: 49-52., Megjegyzés: a témával kapcsolatban részletesebben Óriné Nagy Cecília szerkesztésében megjelent: *A népművészet a 19-20. század fordulójának művészetében és a gödöllői művésztelepen, Gödöllői Múzeumi Füzetek 8. Gödöllői Városi Múzeum, 2006*

108 Uo.: 60., Németh András idézi: Hanák Tibor: *Elfelejtett reneszánsz, Göncöl Kiadó, Budapest, 1993*

vallás, erkölcs, életmód, művészet igényét.”<sup>109</sup> Az oktatás reformját reprezentálja az *Új Korszak* című folyóirat, valamint a Magyarországi Tanítók Szabad Egyesületének megalakulása. A nép- és munkásművelődésben fontos szerepük volt ezeknek a kezdeményezéseknek. Hasonló küldetéssel alakult 1904-ben a Thália Társaság. Lukács György fiatal színészekkel és rendezőkkel követték a párizsi (Théâtre Libre), a moszkvai (Művész Színház) és a berlini (Freie Bühne) színházak példáját és műkedvelő előadásokat szerveztek, mellyel a munkásság műveltségi szintjének emelése volt a céljuk. Ebben, a szellemileg is pezsgő kulturális életben, a művészek egymásra találtak. Ekkor jelent meg Kodály és Bartók első népdalgyűjteménye (1905, kezdetét vette az erdélyi népzene tudományos gyűjtése), mellyel megteremtették a zene újjászületését és új hangot adtak az európai zenének. Ady Endre *Új versek* című kötete is ekkor jelent meg, mely magán hordozza a szecesszió és a szimbolizmus jegyeit, valamint tartalmilag az életreform-mozgalom eszméit.<sup>110</sup> 1909-ben alakul a Nyolcak festőcsoportja (központjuk Kernstok Károly nyergesújfalui birtoka volt). A Nyolcak között volt: Berény Róbert, Czigány Dezső, Czóbel Béla, Kernstok Károly, Márffy Ödön, Orbán Dezső, Pór Bertalan, Tihanyi Lajos. A csoport minden tagja különböző párizsi akadémiákon tanult, ahol megismerkedtek a kor vezetői művészeivel. Művészetükre erőteljesen hatottak a fauves-k, a posztimpreszionizmus, expresszionizmus és kubizmus stílusjegyei. Kiállításuk különleges kulturális események voltak, ahol megfordultak a kor zeneszerzői (Bartók, Kodály, Weiner Leó), műkritikusai, és irodalmárai. Ennek a progresszív, sokszínű, intenzív kulturális és társadalmi életnek legfőbb szándéka az volt, hogy a magyar művészetet az európai művészetbe integrálja.

### II.3. Életreform-Szabad tánc Amerikában és Európában

A századforduló forradalmi változásai az élet minden területére hatottak, jelentős változás és fejlődés ment végbe a társadalomban, a gazdaságban, a tudományban, a technikában és a művészetekben is. A kirobbanó fejlődés ellenére az emberek többségében megfogalmazódott egy modernizáció ellenes kritika, mely nyomon követhető azokban az ellenkultúra mozgalmakban, melyek az életreform jegyében születtek. Az új társadalomban központi szerepet kap a teljesítmény, amihez párosul az idő fegyelmű ereje, ezzel korlátok közé szorítva az egyént, annak magánéletét, társas kapcsolatait és magát az emberi testet. Egyre jobban felerősödik a természetben lét – mint ősi és örök egészség szimbóluma - és a természetbe való visszavágyódás igénye, ahol az urbanizált város személytelensége okozta lelki és testi sebek gyógyulását vélték.<sup>111</sup> Éppen ezért az életreform egyik fontos alappillére vált a test felszabadítása, az új testértelmezés, az új testkultúra kibontakozása, melyből az új modern táncművészeti törekvések elindultak máig tartó kísérletező útjukon.

Az előző fejezetben már említésre került, hogy az új testkultúra a természetes, egészséges és szép test kialakítására törekedett, mely test fölött újra saját magunk rendelkezünk. Mindehhez szükséges a lélek ápolása is, mert az elhanyagolt test a lélek fölé emelkedik. Ugyanakkor a képzetlen test nem segíti kifejezésre juttatni a lélek képességeit. Csak a felszabadult lélek képes megteremteni az egészséges testet. „*A táncművészet feladata, lelki élményeket szemléltetni, és ennek a feladatának csak akkor felelhet meg, ha a testet alkalmas szemléltető eszközzé neveli és nemesíti.*”<sup>112</sup>

A modernkor tánca a társadalmi, ipari és gazdasági változások természetéből adódóan különbözik és változik annak érdekében, hogy megtalálja hangját a korról, amit a 18. század óta elvesztett. „*Tisztába kell jönnünk azzal, hogy az új táncművészet egészen más termőtalajból fakad. Nem egy végletekig finomult arisztokrata kultúra utolsó virága a mi táncunk, hanem a természetes és egészséges, lelkes és elmélyült megújulás jegyében áll.*”<sup>113</sup>

109 Uo.: 61.

110 Uo.: 63.

111 Németh András: *Az ember és „világainak” változásai* In: Németh András-Pukánszky Béla: *A pedagógia problémátörténete*, Gondolat Kiadó, 2004, 13-98. 85-87.

112 Szentpál Olga, Rabinovszky Márius: *Tánc, A mozgásművészet könyve, Általános Nyomda, Könyv- és Lapkiadó R-T., 1928 13.*

113 Uo. 12.

Ha a 19. század táncművészetére tekintünk, akkor elmondhatjuk, hogy a balett, mint a művészi tánc elfogadott stílusa, a 19. század végéig élte virágkorát, mert tökéletesen ábrázolta a kor életérzését. A világban történő változások ellenére, a balettművészet megtartotta hagyományait és nem vett tudomást, nem reflektált ezekre a változásokra – vagy csak kismértékben, csupán a külsőségekre szorítkozva, ezért a közönség is eltávolodott a balett műfajától. Kaán Zsuzsa így fogalmaz: „Az emberek a gazdasági, társadalmi jellegű problémáik elől önként menekültek a minél izléstelenebb és váratlanabb, annál vonzóbb szenzációk, az élethajhászás, a fülledt erotikával telített attrakciók felé.”<sup>114</sup> Különösen igaz ez Amerikára, ahol a balettművészetnek nem volt hagyománya. Ahhoz, hogy újra életre keljen a táncművészet, el kell vetnie a megújulás magjait, mert: „Minden művészet csak tápláló társadalmi talajában életképes.”<sup>115</sup>

Az európai új tánc, vagy szabad tánc születésére az amerikai szabad tánc és modern tánc úttörő nemzedéke hatott, amiből jól látszik a szabad tánc kialakulásának két fő vonulata. Eltérő kulturális hagyományaik ellenére, mindkét kultúrának azonosak voltak a fő céljai: „a táncnak a szórakoztatás funkcióján túl, ismét művészi rangot kívánnak szerezni.(...) A századfordulón bekövetkező újításokban alapvetően két különböző irány figyelhető meg: „(...) azoké, akiket egyértelműen balettelenségük terel egy táborba – míg a másik oldalon azoké, akik a balett-tradíciókba próbálnak ismét életet lehelni.”<sup>116</sup>

Az életreform mozgalomhoz kötődően, a természetben is megjelenő szabad tánc első jelentős európai képviselőit is meg kell említeni, akik később a modern tánc alapítói lettek: Gusto Gräser<sup>117</sup>, Isadora Duncan, Lábán Rudolf, és Mary Wigman voltak és a Monte Verità közösségéhez is tartoztak. Mozdulataik és táncaik az új testkultúra jegyében, a test természetes anatómiai adottságaiból indulnak ki, amit mindenki el tud végezni. A balett természetellenes és szigorú rendre épített mozgásvilága, valamint a hozzá tartozó speciális testképzés, a jelmezek, a kellékek, mind átstruktúrálták és elfedték az ember naturalitását. Az életreform mozgalom képviselői hűen ragaszkodtak a természethez, az embert a természet részekének tekintették, az emberi testet és mozdulatait, önmaga valójában esztétikai értékkel ruházták fel. Az emberi test hétköznapi mozgása alapvetően determinált, ami a gravitációhoz való alkalmazkodásból született. Tánc közben és a táncon keresztül a Földtől való elszakadással egy transzfiguráció jön létre, az ember átalakul a kifejezésben. Rabinovszky Máriusz így fogalmazza meg a hétköznapi mozgás átalakulását művészi táncá: „A táncművészet a lehető legtestibb eszközzel él: magával az emberi testtel. (...) a táncos kifejező közege ugyanaz a lüktető, lélező szervezet, amely percről-percre a mindennapi élet ezernyi funkcióját végzi, maga a legközvetlenebb emberi valóság. Ahhoz, hogy a művészet anyaga váljék belőle, a testnek valahogy el kell feledtetnie gyakorlati rendeltetését, működésének ismert és megszokott értelmét... Valóban, ott kezdődik a tánc, ahol a reális élet mozgása véget ér.”<sup>118</sup>

A 19. század végétől, a színpadi táncot megújítani kívánó nemzedék, mind a baletten kívül és a baletten belül<sup>119</sup>, új táncstílust teremtettek, melyek a tradicionális balett alternatívájaként jelentek meg. Legjelentősebb a Szergej Gyagilev (1872-1929) által alapított Orosz Balett (Ballets Russes). Gyagilev, kora legnagyobb képző és zeneművészeivel dolgozott együtt, mely együttműködésről Camille Mauclairt (1872-1945) francia költő így nyilatkozott: „a korai Ballets Russes fantasztikus előadásai még Wagnernél is wagneribbek.”<sup>120</sup> A Ballets Russes alkotói, tudatosan törekedtek a Wagner által elképzelt Gesamtkunstwerk elérésére. A festőművész Alekszandr Nyikolajevics Benois így definiálja a balettet: „olyan színpadi látványosság melyben az elemeknek egyetlen egészé kell összeolvadniuk, hogy létrehozzák, amit Wagner Gesamtkunstwerknek nevezett.”<sup>121</sup>

114 Kaán Zsuzsa: Egyetemes Tánc történet I. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest. 1998, 73.

115 Rabinovszky Máriusz: A Tánc, Tanulmány egy újraszülető művészetéről Anonymus Kiadó, Budapest 1946, 10-11.

116 Fuchs Livia: Fejezetek a modern tánc történetéből, Magyar Művelődési Intézet, 1995, 7.

117 1.3. fejezetben részletesebben

118 Rabinovszky Máriusz: A Tánc, Tanulmány egy újraszülető művészetéről Anonymus Kiadó, Budapest 1946, 7.

119 Fuchs Livia meghatározása a Fejezetek a modern tánc történetéből című könyvben, Magyar Művelődési Intézet, 1995

120 Copeland, Roger: Merce Cunningham, L' Harmattan, 2012, 153. Eredeti mű: Roger Copeland: Merce Cunningham - The Modernizing of Modern dance, Routledge, 2004.

121 Copeland, Roger: Merce Cunningham, L' Harmattan, 2012, 153. Eredeti mű: Roger Copeland: Merce Cunningham - The

A 'baletten kívüli' újítók olyan új műfajokat teremtettek, melyek jellegzetes elnevezései kortól és földrajzi helytől is függttek, de legjellegzetesebb alapvonásaikban azonosak volt: mint a természetes, szabad mozgásból kiinduló mozdulatok és kifejezés. A szabad tánc kialakulására nem csak az életreform szellemisége és gyakorlata hatott, hanem olyan módszerek képviselői is, akiknek eredendően nem volt táncos múltjuk, illetve módszerük kidolgozását sem a táncművészet megújítása vezérelte. A következőkben - a teljesség igénye nélkül – csupán egy áttekintést szeretnék adni az amerikai és az európai szabad tánc, majd modern tánc kialakulásáról és jeles képviselőiről, akik közül sokan a képzőművészet vagy a zeneművészet felől érkeztek, illetve a másik oldalról megközelítve, a táncművészet oldalról érkezők pedig, teljesen egyenrangú partnerként vettek részt a más művészeti ágakban alkotó művészekkel az alkotási folyamatokban.

Az egyik legjelentősebb 'táncon kívüli' újító Francois Delsarte (1811-1871), aki színészek számára kidolgozott módszerében – amit 1839-től oktatott és alkalmazott esztétika tudománynak nevezett el - a mindennapi élet mozdulatiból kiindulva, a színészi munka és testhasználat törvényszerűségeivel foglalkozik. Az amerikai szabad tánc képviselői szinte mindegyike a Delsarte szellemiségéből és gyakorlataiból táplálkoztak. A mozdulatokat a kifejezés szempontjából vizsgálta és arra a következtetésre jutott, hogy „*a mozdulataink válaszok a minket ért ingerekre*” és ezek megfigyelése és tudatosítása felidézhetővé válik a színpadi gyakorlatban is. Speciális gyakorlatai figyelembe veszik a test anatómiáját, és a mozgás törvényszerűségeit, kiemelik a szép és anatómiailag helyes testtartás esztétikai értékét. Módszere esztétikai és filozófiai ismeretein is alapul, amit áthat a hármasság elve (trichotómiák), mely az emberi lét misztikusságában gyökerezik. Elméletében a mindenség és benne az emberi test-szellem és lélek hármasságát hirdette. Mozdulatelemző rendszere a tánc területén is eredményesen alkalmazható és számos táncművészre hatással volt és van. Delsarte saját módszerét nem publikálta, csak előadásokat tartott. Gyakorlatait későbbi tanítványai, Steel MacKaye (Delsarte módszerét saját iskolájában 'harmonikus gimnasztikának' nevezte) és Genevieve Stebbins (System of expression című munkájában) foglalták össze és juttatták el Amerikába az 1870-es években. Ted Shawn *Every Little movement* című könyvében szintén nagyon világosan összegzi Delsarte gyakorlati munkásságát.<sup>122</sup>

Delsarte újító és analitikus megközelítései nyomán, Emil-Jaques Dalcroze (1865-1950) genfi zeneszerző és zenepedagógus is máshogy kezdett gondolkodni a zenéről és mozgásról, elsősorban annak pedagógiai megközelítésével kapcsolatban. Módszerét elsőként euritmikának (1906), később ritmikus gimnasztikának nevezte, melynek célja a zene könnyebb és tudatosabb megértése volt, a zene ritmusát lekövető mozdulatok útján. A Dalcroze-módszer elsősorban egy zenepedagógiai módszer – ami a táncosoknak is kiváló koordinációt fejlesztő módszer-, mellyel a zene ritmikája, de valójában a hallható zene válik láthatóvá a testen poliritmikus mozdulatok útján. A zene így valós térbe kerül a testen és a ritmusos végtagmozgásokon keresztül, de tánc nem válhat belőle, mert hiányzik belőle a magasztosság: „*Egyáltalán nem törekedett táncosságra, ám ritmikus gyakorlatai végső soron plasztikusak voltak, így a táncosság benyomását keltették.*” Ferand Ernő, *Ritmus és tánc* című tanulmányában utal Lábán Rudolfrá, aki az abszolút tánc megteremtőjeként ellentmond a tánc és a zene elválaszthatatlan kapcsolatának, mely szerint, „*a zenei és időhöz kötött ritmus helyére azonban a tér ritmusa lép.*”<sup>123</sup> 1911-ben iskolát alapított Hellerauban, melynek Európa szerte számos követője és tagintézménye lett.<sup>124</sup>

„*A zenei konstrukciók térbeli megszületését Adolf Appia mozgatható dobogórendszerből szervezett játéktérré tette lehetővé, mely először tagolta vertikálisan is a táncszínpad hagyományos horizontális síkját. Dalcroze módszere – amely a zene és mozgás korrelációját feltételezte – döntő hatást gyakorolt a XX. század későbbi évtizedeinek újító koreográfusaira, mert megelőlegezte*

---

*Modernizing of Modern dance, Routledge, 2004.*

122 Fuchs Livia: *Fejezetek a modern tánc történetéből, Magyar Művelődési Intézet, 1995, 7. Megjegyzés: részletesebben a III.2.1. fejezetben*

123 Uo.: 30. Ferand Ernő: *Ritmus és tánc*

124 Uo.: 8.

*annak a lehetőségét, hogy a koreográfusok elszakadjanak a táncszínpadokat a XVIII. század vége óta uraló drámai narratívától.*"<sup>125</sup>

Az első világháborút követően az iskola – a hagyományokat megtartva, de új törekvésekkel - Laxenburgban folytatta működését, Ferand Ernő és Christine Baer-Fissel vezetésével. A tiszta Dalcroze módszer túlzottan ragaszkodott a hangjegyek térbeli megjelenítéséhez, ettől kissé mechanikussá vált, ezért az újítók a táncosan is megvalósítható ritmusokra fókuszáltak, melytől a zene és a tánc is még elevenebbé vált a térben, a tánc által érzékelhetővé vált a tér ritmusa. 1923-tól táncsoport alakult Valeria Kratina, majd 1930-tól egy 12 fős női táncegyüttes Rosalia Chladek vezetésével. Laxenburg az európai új tánc képzési és szellemi központjává vált egészen 1938-ig, az iskola bezárásáig. Az itt tanuló és alkotó nemzedék számos tagja vált az európai modern tánc képviselőjévé.<sup>126</sup>



16. kép – Émile Jaques Dalcroze: Euritmika

**Az amerikai új tánc**, később modern tánc, a kezdetekben női művészet volt. Az újító nemzedék tagjai szinte mindegyike feminista volt, önálló, független, tehetséges művész. Az amerikai férfiak ebben a korban nem táncoltak, ez a társadalmi megítélés szempontjából szinte elképzelhetetlen volt, ezért a nőkre maradt az új utak keresése és az új tánc alapjainak megalkotása. A modern tánc ilyen gyors ütemű és sokszínű fejlődése az amerikai 'létből' származik, mert az amerikai ember örök mozgásban volt (van), ami az eszmék folyamatos áramlását tették lehetővé.<sup>127</sup>

Isadora Duncan mellett, Loie Fuller és Maud Allan forradalmi művészete kihagyhatatlan az amerikai szabad tánc és később a modern tánc kialakulása szempontjából. Sikereiket elsősorban Európában élték meg, de teljesen új mozgásvilágukkal és színpadi jelenlétükkel meghódították az egész világot. A korszakban különböző elnevezésekkel illették őket: „szabad, mezítlábas, plasztikus, drámai, kifejező, művészi vagy esztétikus táncosnak.”<sup>128</sup> Minhárom táncosnő az amerikai „látványos show-k világából, azaz a szórakoztatóiparból indultak, s hasonló célokat - a táncnak művészi rangot szerezni! – vallottak, útjaik mégis sokban különböztek.”<sup>129</sup>

Loie Fuller (1862-1928) korát megelőzve, olyan színpadi mozgást és látványt hozott létre, ami kapcsolatot teremtett a vizuális művészetekkel is és lenyűgözően hatott a korabeli art nouveau számos művészeire. Tagja volt a teozófiai mozgalomnak és a teozófia hatására alkotta meg „ektoplazma materializációjának nevezett táncformáját”<sup>130</sup> Színészként, táncos múlttal nem rendelkezett, mozgásvilága épp ezért korlátozott volt. Abalett világától teljesen eltérő mozgásvilágot alkotott, melyben szinte egyedülként képes volt arra, hogy egyéniségét a színpadon kívül hagyja

125 Fuchs Livia: *Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, L'Harmattan Kiadó 2007, 17.

126 Fuchs Livia: *Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, L'Harmattan Kiadó 2007, 32.

127 Mazo, H. Joseph: *A modern amerikai tánc története*, Planétás, 1995, 10. (Eredeti cím: *Prime Movers, The makers of modern dance in Amerika*, Princeton Book Company, New Jersey, 1977)

128 Fuchs Livia: *Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, L'Harmattan Kiadó 2007, 18.

129 Fuchs Livia: *Fejezetek a modern tánc történetéből*, Magyar Művelődési Intézet, 1995, 9.

130 Németh András-Ehrenhard Skiera: *Az életforma múltja és jelene*, In: *Rejtett történetek életreform-mozgalmak és a művészetek*, Műcsarnok, Budapest 2018 19-69. 48.

Megjegyzés: az Arcanum (Kézikönyvtár, A Palla nagy lexikona) meghatározása szerint az ektoplazma biológiai értelmezése: görög eredetű szó, a protozoák egysejt értékével bíró testállományának külső, tömörebb, szemcsétlen, átlátszó rétege. Spirituális értelemben pedig, egy anyag vagy spirituális energia, amelyet fizikai médiumok láthatóvá tesznek. Létezésére tudományos bizonyíték nincs.

és „az anyagokkal és a fényekkel egybeolvadva szinte testileg is eltűnjön a formák és színek varázslatos látványában.” Érdeklődésének és művészi megfogalmazásának középpontjában a látás és a mozgás kutatása volt, egy olyan színpadi látvány teremtése, ami a mozgást helyezi a középpontba és nem az előadó saját érzelmeinek gesztusokkal történő kifejezését. Elkötelezett híve volt a kor tudományos felfedezéseinek (elektromosság, rádium), és technikai vívmányainak, melyekkel művészetét folyamatosan gazdagította. „S miután elsősorban a vizuális effektusok színpadi lehetőségeit kutatta, egyben meg is fosztotta a táncot az olyan hagyományos színházi összetevőitől, mint a történet és a karakter.” A Szerpentintánc és a Tüztánc két olyan emblemikus műve, melyekben a mozdulatok dinamikus íveit, véget nem érő, rendkívül expresszív kifejezést nyújtó áramlás jellemezte. Ezek az egymásba fonódó lendületes mozdulatívek tették organikussá és plasztikussá a táncot, ami vizuálisan is rendkívül szuggesztíven hatott.<sup>131</sup> A mozgás örvényét és ritmusát a ruha mozgása és fények is lekövezték, tökéletes vizuális élményt adva. Nem a történet vezette a táncot, tulajdonképpen a tánc egy narratíva mentes, absztrakt kifejezés volt, ami nagyívű mozdulatok és dinamikus, örvénylő spirálok mentén haladt. A századfordulón ő az első, aki elhagyta a fűzöt, később hozzá hasonlóan Duncan is így tett, ugyanakkor nem meztelenítette le a testét és a lelkét, nem dicsőítette a testet. A kor technikai vívmányait nem tagadta meg, hanem a testet alárendelte a technika nyújtotta látványnak, ezzel feloldva a testet a látványban. Már Duncan előtt a nagy klasszikus zeneszerzők műveire alkotott. A természet számára, a formák megjelenítésének ihlető forrása.<sup>132</sup> Első sikereit a párizsi Folies Bèrgére színpada hozta el számára, majd 1900-ban a Párizsi Világkiállításon Henri Sauvage<sup>133</sup> önálló színházat tervezett számára, ahol számos művész a hatása alá került (Isadora Duncan is megtekintette előadását). Számára az új tánc, a tiszta tánc, melynek építőkövei „a természetes, az egyént legjobban kifejező mozdulat.”<sup>134</sup> Fuller szerint, a mozdulat felülemelkedik a nyelven, mert a mozdulat fejezi ki leghitelesebben az emberi érzelmeket. Az új média, a film – a mozgás és a fény – művészete is vonzotta. Az első filmesek is Fuller hatása alá kerültek (Edison, Lumière testvérek és Méliès), „(...) sőt az első kiszínezett mozgóképek is éppen e táncok felvételeiből készültek.”<sup>135</sup> Loie Fuller munkássága rendkívül összetett művészet, teljes koncepció áll az alkotás folyamatában, ahol a technikai vívmányok nem csökkentik a művészi értéket. Bizonyos fokig megvalósul a „szintézis wagneri álma”.<sup>136</sup> Életműve a későbbi „vizuális színházak” előfutárának tekinthető.<sup>137</sup>



17. kép – Loie Fuller: Szerpentin tánc

Maud Allan (1883-1956) kanadai származású táncosnő a drámai kifejezésre helyezte a hangsúlyt táncaiban. Előadásmódja és témaválasztása erősen megosztotta közönségét, ugyanis szinte meztelenül táncolt. Allan azt vallotta, hogy a táncos teste művészetének kifejező eszköze, ezért nem szabad elrejtteni, letakarni, hisz a zenész sem fedi el hangszerét. Hangsúlyozta, hogy a színpadi meztelenség nem összehasonlítható a szórakozó helyek erotikus képzeteket keltő meztelenségével. Táncában erős gesztusokat, expresszív mimikát, drámai mozgást és látványt alkalmazott,

131 Fuchs Livia: Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe, L' Harmattan Kiadó 2007, 18-19.

132 Mazo, H. Joseph: A modern amerikai tánc története, Planétás, 1995, 19., 27., 28. (Eredeti cím: Prime Movers, The makers of modern dance in Amerika, Princeton Book Company, New Jersey, 1977)

133 Henri Sauvage: A francia szecessziós mozgalom, az Art Deco egyik legjelentősebb építész

134 Fuchs Livia: Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe, L' Harmattan Kiadó 2007, 19.

135 Uo. 20.

136 Copeland, Roger: Merce Cunningham, L' Harmattan, 2012, 153. Eredeti mű: Roger Copeland: Merce Cunningham - The Modernizing of Modern dance, Routledge, 2004.

137 Fuchs Livia: Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe, L' Harmattan Kiadó 2007, 20.



ami mindenképp felhívta a figyelmet a mondanivalóra, de sokakban meghökkentést, sőt botrányt keltett (1907, Salome látomása). Előadóművészete a táncdráma előfutárának tekinthető.<sup>138</sup>

Az amerikai származású Isadora Duncan (1878-1927) szellemisége szorosan kapcsolódott az életreform-mozgalom eszméihez, művészi felfogásában jól érzékelhető a spiritualitás, a szakralitás, és a teozófia, de ugyanakkor kifejező és magával ragadó improvizatív táncával önálló világot teremtett. Rabinovszky Máriusz a táncművészet új prófétanőjének nevezi, aki – többedmagával ugyan, de mégis önálló művészként - újra egyenjogúságot követelt a tánc művészetének. Vasziliy Kandinszkij *A szellemiség a művészetben*<sup>139</sup> című művében Isadora Duncan-re összekötő hídként tekint, mint aki a görög táncművészet és a jövő tánca között teremt kapcsolatot, ahogy a festők a primitív művészet alkotásaiból merítenek ihletet. Számos művészhez hasonlóan visszanyúlik a múltba, hogy szakítson a jelennel.



18. kép – Maud Allan: Salome látomása

Testvére Raymond Duncan (1874-1966) Isadorához hasonlóan, azon fáradozott, hogy a modern civilizáció által száműzött antik görög szépség eszményét újra feltámassza, amelyet elsősorban önmagunkban kell megtalálni és sok munkával kifejleszteni. Módszerét a spártai testkultúrára és a görög tornára építi. Életmódja és tanítási módszere tökéletesen tükrözte szándékát. A gyakorlatok során egyfajta megfigyelő is volt, aki teret hagyott tanítványainak a kísérletezésre, az önálló kifejezésre és csak utólag magyarázott.<sup>140</sup> Ez a fajta szabadság talál rá arra a kifelé is áramló belső szépségre, ami nem megvehető. A későbbi magyar mozdulatművészet jeles képviselőjére, Dienes Valériára is jelentős hatást gyakorolt, aki maga is tanítványa volt Raymond Duncannek.

Mozdulatai teljesen ellent mondtak a szigorú szabályok által lefektetett balett lépéseknek. Egy olyan mozgást akart megjeleníteni, melyben a test az univerzum médiumaként nyilatkozik meg. Ahogy ő mondja: „*A fény hullámokban mozog, ahogyan a hang, az erő is. Ez a megmásíthatatlan hullámmozgás hatja át a természet egészét, minden természetes mozgás az univerzum mozgástörvényeit követi. Az igazi tánc a föld energiáinak az emberi test, mint médium által kifejtett megnyilatkozása.(...) A tánc az univerzum koncentrált formájának megjelenése az individuumban.(...) A jövő tánca, miként a görögök korában, a vallás legfőbb kifejezési formája lesz.*”<sup>141</sup>

Egy művelt, okos, ösztönös kaliforniai lány, Isadora Duncan hozta el a táncművészet forradalmát, aki elsősorban az egyéniségével, spontaneitásával és a hibáit is felvállaló hitelességével vált ellenállhatatlanná a közönség számára, legfőképp Európában. „*Erőssége s egyúttal legnagyobb gyengéje volt, hogy a megújulás gyakorlati alapjait nem magában a táncban kereste, hanem a képzőművészetben és a zenében. Táncolt Bachra, Beethovenre, Wagnerre, Chopinra, „megtáncolta” Botticelli Primaveráját, Watteau idilljeit és főképpen: görög vázaképek alakjait, Eurydike vagy egy nimfa szerepében.*”<sup>142</sup> Létfontosságú volt számára, újra eggyé válni a természettel, mert ez szabadítja fel a testet és annak mozdulatait a társadalmi konvenciók, szabályok és az

138 Uo.: 20.

139 Kandinszkij, Vasziliy: *A szellemiség a művészetben*, Corvina Kiadó, 1987.

140 Fuchs Livia: *Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, L'Harmattan Kiadó 2007. 33.

141 Németh András-Ehrenhard Skiera: *Az életforma múltja és jelene*, In: *Rejtett történetek életreform-mozgalmak és a művészetek*, Műcsarnok, Budapest 2018 19-69. 47-48. A szerző idézi Isadora Duncan: *Életem*, L'Harmattan 2009, 12.

142 Rabinovszky Máriusz: *A Tánc, Tanulmány egy újrászülető művészetről* Anonymus Kiadó, Budapest 1946, 21.

ebből adódó gátlások alól, melyek rúttá teszik az emberi testet és a mozdulatokat. Véleménye szerint fel kell oldani a test bezártságát a balett mesterséges kellékei, jelmezei alól, mert így tudja a test harmonikusan kifejezni szellemi lényegét.



19. kép – Isadora Duncan

Úgy véli, alapvetően így lehet új és valódi művészi értéket létrehozni. A balett természetellenes, hisz folyamatosan küzd a gravitáció és természet törvényei ellen. Duncan megfogalmazza, hogy a test középpontja a mozdulatok kiindulópontja. Számára a mozdulatok kifejezése innen értelmezhető, szemben a balett merev mozdulataival, amik – véleménye szerint - csupán a végtagok összehangolt munkájára teszi a hangsúlyt. Úgy vélekedett, hogy a „szoláris plexus a lélek lakóhelye a testben, mivel a táncmozgás vizuális és mozgásbeli középpontja a törzsön van.”<sup>143</sup> Arnheim ugyanakkor a törzsből indított mozgásokra úgy tekint, melyeket csupán a vegetatív idegrendszer irányít. Az elme nem irányít, ezért a mozgás nem tudatos. „Más szóval a törzsközpontú tánc az embert elsősorban mint a természet gyermekét mutatja be, nem pedig mint a szellem hordozóját.”<sup>144</sup>

A balett torzult, és tartalom nélküli mozdulatvilága gyökeresen ellentétes az új tánc filozófiájával. A balett kényszeresen és mesterkélten igyekszik szépséget hirdetni, pusztán a technikai elemek virtuóz megjelenítésével, de a valódi szépség a határtalan természetes mozgásban rejlik, ami a természetben őserőként a kezdetektől jelen van. Ehhez az őserőhöz kell visszatérni a művészi magaslatok eléréséhez.<sup>145</sup> Ahogy Duncan fogalmaz a 'jövő tánca' individuális, spontán és természetes, ahol az egyéni mozgásötlet lép a hagyományos balett lépések helyébe és a „balettmester vasakarátát a képzőművészeti mintakép és nemes zenei kíséret helyettesítette.”<sup>146</sup> A görög képzőművészet alakjait hozza példának, ahol „az alakok pózai nem egyebek a föld természetes pózainál.” (...) Nem az ókori görög táncokat leutánzására gondol, amikor ezt mondja: „Úgy kell tehát táncolni, mint a görögök...” (...) De a táncnak ismét, mint a régi görögöknél, vallási magaslatra kell emelkednie. Ismertetőjele legyen: a legmagasabb szellem a legszabadabb testben”<sup>147</sup> Szentpál Olga ezzel a gondolattal vitatkozva azt állítja, hogy a Duncan iskola képviselői hibába estek, amikor az antik görög kultúra táncait akarták feleleveníteni úgy, hogy antik képeket és vázafigurákat akartak „letáncolni”. „Élőképek sorozata sohasem tánc. De nem is képzőművészet. (...)” A képzőművészeti táncábrázolás kiemeli a táncot a saját élő teréből és a térben történő időbeliségből és beemeli a „(...) maga mozdulatlan területébe.”<sup>148</sup> Szentpál Olga egy másik tanulmányában így fogalmaz:

„A képzőművészet és tánc egyaránt a vizualitásból táplálkozik, a kompozíció vagy színpadi megjelenés fontos tényezője a test vagy testek térbeli elrendezése (a tablón, a színpadon vagy az utcán), a fény és a test. Háromdimenziós mivoltukból fakadóan a szobrászat és a tánc között számos párhuzamot találhatunk. Ugyanakkor különböznek is: hiszen míg „a képzőművészet térben van, a tánc térben és időben. Nem szabad tehát képzőművészeti szemszögből tekintenünk a táncot, mint helyzetek sorozatát. A tánc helyzetek és mozdulatok szétbonthatatlan egysége, a képzőművészet azonban csak helyzeteket adhat.”<sup>149</sup>

143 Arnheim, Rudolf: A vizuális élmény, Gondolat, Budapest 1979, 446.

144 Uo.: 446.o.

145 Rabinovszky Márius: A Tánc, Tanulmány egy újraszülető művészetről Anonymus Kiadó, Budapest 1946., 22.

146 Uo.:24.

147 Uo.:23.

148 Szentpál Olga, Rabinovszky Márius: Tánc, A mozgásművészet könyve, Általános Nyomda, Könyv- és Lapkiadó R-T., 1928, 23.

149 Szentpál-iskola, Az általános mozgásművészetten rövid jegyzete. 5. OSZMI Táncarchívum, Szentpál Olga hagyatéka (32-es

Duncan gondolatai a „tisza művészet” előfutárának is tekinthetők, melyek hatására új táncművészeti törekvések indulnak, és végleg megdől a balett egyeduralma. A test a mozdulatok és a tánc útján éri el a szabadságot, a mozdulatok által kialakított térben szabadul fel a társadalmi és technikai konvenciók alól.

Ugyanakkor ennek a szabadság eszmének és spontaneitásnak a pozitív és újító törekvései mellett, megjelentek negatívumai is. Rabinovszky szerint a szabad tánc szellemiségének követői gyökeresen elvetették az eddigi hagyományos táncokat és azok lépéseinek ápolását, melynek következtében a 19. században második felétől a nyugati balett színvonala erőteljes hanyatlásnak indult. Az új táncban megszülető mozdulatok, táncok csupán az egyéniség túlzott hangsúlyozására, az ösztönökre, a spontaneitásra és az ihletett állapotra hagyatkoztak. A technikai felkészítés és tudás szinte teljes mellőzésével születtek előadások – természetes adottságokat és mozgást hangsúlyozva -, melytől az előadás mozdulatai esetlegessé, időnként ügyetlenné váltak „és ez a dilettantizmus felé sodorta őket.”<sup>150</sup>

A változás természetesen szükségszerű, hisz – Rabinovszky szavaival élve - a táncművészetnek is meg kellett találnia a saját hangját ahhoz, hogy képes legyen a modern társadalom és kultúra részévé válni. Azonban az új utak keresésekor, az újító nemzedék tagjai időnként a hagyományok teljes tagadásával alkottak, melynek következménye esetenként annyira esetleges volt, hogy nem volt képes művészi magasságokat elérni.

A következő tánc történeti áttekintést Fuchs Livia: Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe és a Fejezetek a modern tánc történetéből, illetve Joseph H. Mazo: A modern amerikai tánc története című könyveiből írom.

Az amerikai szabad tánc alapítók sorát Ruth St. Denis (1877-1968) és Ted Shawn (1891-1972) zárja, akik az amerikai modern tánc képviselőinek előfurai voltak. 1915-ben iskolát nyitottak, a Danishawn School-t, ami korosztály számára nyitott volt és komplex oktatást biztosított a jelentkezőknek: Delsarte-gyakorlatok, balett, görög és keleti etnikus táncok, tánc történet, filozófia. Később megalapították együttesüket a Denishawn Dancers-t. Előadásukat nagy sikerek övezték, ennek ellenére különváltak útjaik. Ruth St. Denis mindig is elkötelezett volt a kultikus-szagrális témák iránt, míg Ted Shawn viszont, kiváló érzékkel rendezett látványos produkciókat. Elválásuk után St. Denis a szakralitás felé fordulva megalapította az Isteni Tánc Templomát Los Angelesben, míg Shawn csak férfiakból álló együttest alapított Jacob's Pillowban (a modern tánc kultikus központja a mai napig), valamint bevezette a moderntánc oktatást az egyetemeken. Munkásságának köszönhetően a férfiak visszatértek a táncba, ami teljesen más energiákat és kifejezést hozott a tánc világába.<sup>151</sup>



20. kép – Ruth St. Denis és Ted Shawn: Egyiptomi balett, (c.1906-1908)



21. kép – Ted Shawn a táncosaival, 1938

fond) *Ars hungarica* 2014 Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet folyóirata XL. évfolyam 1, Vincze Gabriella: Klasszicizáló tendenciák és gótikus reminiscenciák a magyar mozdulatművészetben. Koreográfiák, elméletek és azok helye a korszak táncművészetében, 35-36.

150 Rabinovszky Mária: *A Tánc, Tanulmány egy újraszülető művészetről* Anonymus Kiadó, Budapest 1946, 25.

151 Fuchs Livia: *Fejezetek a modern tánc történetéből*, Magyar Művelődési Intézet, 1995, 11-12.

Az alapító nemzedék tagjai sok esetben nem rendelkeztek táncos előképzettséggel, mégis képesek voltak az eddig elfogadott és rendszerbe foglalt táncoktól teljesen eltérő és új mozgásvilágot a nézők szeme elé tárni. Az új szabad tánc képviselői az amerikai szórakoztatóipar felhőtlen öröme helyett, egy vizuális és esztétikai értékkel bíró, rendkívül szuggesztív kifejezéssel hívták fel magukra a figyelmet. Ennek a nemzedéknek köszönheti a 20. századi táncművészet azokat a jelentős alkotókat, akik az európai modernista törekvések hagyományaiból táplálkozva, önálló univerzumként marandót alkottak.



22. kép – Martha Graham: Lamentation

A következő nemzedék többsége már képzett táncos volt. A legkiemelkedőbbek, Martha Graham (1894–1991) contraction-release technikája, Doris Humphrey (1895-1958) technikai alapvetése a „fall and recovery”, valamint José Limón (1908-1972), aki Humphrey szellemiségét vitte tovább. Humphrey alkotói alapvetését a természetből merítette, a természet mozgásából, leginkább a víz mozgása, ami inspirálta. Erre kitűnő példa *Water Study* koreográfiája. Egy viszonylagos egyensúlyból induló erősödő mozgás, ami eléri a csúcspontot, majd hirtelen alázuhan, megszűnik. Akár a természet mozgása, ezt a mozgást kell követni a testnek, ha a természetes mozgást akarjuk megjeleníteni. Tánc közben önmagát is megfigyelve fogalmazta meg azt az állapotot, amikor a tánc születik. „*Arra a következtetésre jutott, hogy a tánc az esés (fall) és az egyensúlyi állapot visszanyerése (recovery) közötti félelmetes állapotban születik, a mozgó test által leírt ívbe az egyensúly és az egyensúly-nélküliség között*”.<sup>152</sup> Ez a gondolat, Lábán Rudolf stabil-labil állapotában is megfogalmazódik.



23. kép – Doris Humphrey

Az 50-es évektől Merce Cunningham művészete nagyon meghatározó, melynek egyik alapvető jellemzője – a frontalitás mellőzésével – a decentralizált tér, melyben a közös tér és idő ellenére, teljesen izolált, személytelen testek mozognak, az érintkezés minden formáját mellőzve. A másik Cunninghamre jellemző koreográfiai módszer, a *by chance* komponálási módszer, mellyel a táncosok az ismert mozgásszekvenciák véletlenszerű összeállításának lehetőségével élhetnek, a zenétől teljesen függetlenül is. Cunningham a kooperatív függetlenség jegyében számos kortárs művésszel dolgozott együtt és azt vallotta, hogy minden művészetnek és művésznek szabadon, egymástól függetlenül és nem egymásnak alárendelve kell alkotnia (John Cage, Robert Rauschenberg, Andy Warhol...).

<sup>152</sup> Mazo. H. Joseph: *A modern amerikai tánc története, Planétás, 1995, 115. A mű eredet címe: Prime movers, The makers of modern dance in America, Princeton Book Company, New Jersey, 1977.*

„Gyakran halljuk, hogy Merce Cunningham a háború utáni időszak Gyagilev-je. Akárcsak Gyagilev, Cunningham is saját korának vezető képzőművészeit és komponistáit bízta meg, hogy készítsenek számára díszleteket, jelmezeket és zenét. Ám Cunningham hozzáállása a művészi együttműködéshez alapvetően különbözik (valójában egyenesen az antitézise) Gyagilevéénak.”<sup>153</sup> Bertolt Brecht (1898-1956) *A modern színház: az epikus színház* című esszéjében már előrevetítette Cunningham művészi együttműködéséről vallott elképzeléseit: „Ameddig a *Gesamtkunstwerk* (vagy „integrált alkotás”) kifejezés azt jelenti, hogy a művészeteket össze kell „olvasztani”, s e szintézissel katyvaszt hozunk létre, akkor a különböző elemeket egyformán lefokozzuk, és mindegyik pusztán „adalék” lesz a többihez. E fúzió folyamata egészen odáig terjed, hogy a nézőt is az olvasztótégelybe hajítjuk, így passzív (szenvedő) alanya lesz a totális műalkotásnak. Az efféle boszorkányság ellen természetesen harcolni kell. Bármi, amivel meg akarnak igézni, valószínűleg lehangoló részegséget okoz, vagy ködöt ereszt ránk, és fel kell hagyni vele. A szavaknak, a zenének és a díszletnek még inkább el kell különülnie egymástól!”<sup>154</sup>

Állandó alkotótársa, John Cage Schönberg tizenkét fokú hangrendszerét alapul véve úgy vélekedett, hogy „minden egyes hang egyenlő és a csoport tagjaként funkcionál. A harmóniában minden hang alkalmazkodik a csoport vezérhangjához (...)”<sup>155</sup> Cage a tizenkét fokú zenét is túl strukturálnak tartja, ahol a hangok rendje szintén alá van vetve egy szabályozott rendnek. Valóban arra törekszik, hogy minden hang egyenlő legyen, amit egy társadalmi egyenlőség gondolatában is megfogalmaz.<sup>156</sup> Cunningham a 60-as évektől a színházi térből kivitte a táncot, azzal a szándékkal, hogy a színpad adta tér hierarchiájától megszabadítsa a komponálást. A táncseményein (‘events’) a néző bárhol elhelyezkedhetett, több látószögből megfigyelhette a táncoló testet, mely térhez a táncosoknak is alkalmazkodniuk kellett. Ezt az élményt és módszert vitte fel a színpadra is később és így ebben a decentralizált térben minden pont, sík, elmozdulás egyenértékű volt. Később a videó felhasználásával – Charles Atlas közreműködésével - a kamera nézőpontjának változása adja a videótáncok struktúráját, ami alatt nem a lineáris mozdulat rögzítést szolgálta. A 90-es évektől a LifeForm háromdimenziós humán animációt lehetővé tevő programot kezdte el használni a kompozíciók elkészítéséhez, amit eredetileg Lábán-kinetográfiára fejlesztettek ki. Ebben a szándékban is látszik, hogy számára a tánc a lényeges, és nem az előadó személye és szuggesztív kifejezése.

Alwin Nikolais<sup>157</sup> a totális színház felé halad (multimedialitás jellemzi), ahol a hang-szín-tér és forma, akárcsak a Bauhaus színpadán optikai élményt nyújtanak. Paul Taylor kísérletei a fizikai színház előfutárának tekinthető. Alvin Ailey a jazz technikát építi be az alkotásiba, gazdagítva a kifejezést és nem titkolt szándéka az volt, hogy a fekete és fehér táncosok közötti társadalmi választóvonalat áttörje. 1962-től induló Judson Dance Theater újító nemzedéke, épp úgy, mint a századfordulón, a fennálló művészi konvenciók ellen fordult. Cunningham és Cage alapvetéséből indultak ki, miszerint: „(...) bármely mozdulat értelmezhető táncként; hogy a test minden része egyenrangú; hogy bármilyen térben lehet táncolni; hogy sem a művészetek között, sem a struktúrákban nem szükséges a hierarchia; hogy a mű nem „jelent” valamit, hanem új tapasztalatok felé nyit meg utakat.”<sup>158</sup> A legkiemelkedőbb képviselők egyike Trisha Brown, aki a 60-as években felrúgva a tradicionális dobozszínházi megjelenítést, új helyszíneivel (tetők, házfalak) a modernista performanszok képzőművészeti vonatkozásait erősítette. A 70-es években egyszerű mozdulatok, matematikailag strukturált, egymásra épülő sorozatát adta elő, később a 80-as évektől kezd zenére és színházak számára komponálni.

153 Copeland, Roger: *Merce Cunningham*, L' Harmattan, 2012, 155. Eredeti mű: Roger Copeland: *Merce Cunningham - The Modernizing of Modern dance*, Routledge, 2004.

154 Copeland, Roger: *Merce Cunningham*, L' Harmattan, 2012, 155. A szerző idézi: Brecht, Bertolt: *Brecht on Theatre*, Hill and Wang, 1964., Eredeti mű: Roger Copeland: *Merce Cunningham - The Modernizing of Modern dance*, Routledge, 2004. Megjegyzés: részletesebben IV/6. fejezetben.

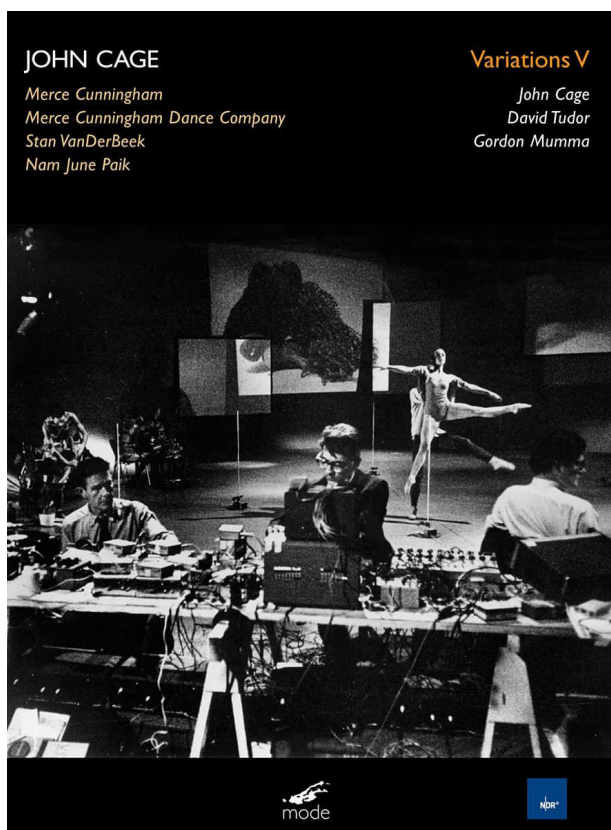
155 Mazo. H. Joseph: *A modern amerikai tánc története*, Planétás, 1995, 216. A mű eredet címe: *Prime movers, The makers of modern dance in America*, Princton Book Company, New Jersey, 1977.

156 Uo. 216.

157 Megjegyzés: részletesen a IV/7. fejezetben.

158 Fuchs Livia: *Száz év tánc*, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe, L' Harmattan Kiadó 2007, 212.

„A posztmodern színház még a mimézis elv megtagadásán is túlmegy, amikor a színház illúzióját kérdőjelezi meg, happeningeket, művészi rituálékat rendez kiállítási terekben, csarnokokban, szobaszínházakban vagy teljesen hétköznapi közterekben. „Ebben a dekonstruált, illúziómentes térben a szöveg helyett a cselekmény tér - időbeli meghatározottsága dominál, ugyanakkor előtérbe kerül a színpad képként való kezelése (a színpad bekeretezése, vetítövászonnal való lezárása) és a befogadó kizárása (Grotowski) vagy nézőpontjának aktív bevonása. A kortárs színház térfelfogása – mentesülve minden korábbi intézményes és konvencionális térhasználatától és ábrázolási illúziótól – az alkotói közeg önálló művészi elemévé válik és elindul – Vasziljev-i fogalommal élve – „a tér új valósága” felé”<sup>159</sup>



24. kép – Merce Cunningham: Variation V



25. kép – Trisha Brown: Walking on the Wall

Yvonne Rainer munkássága rendkívül megosztó volt, mert minden eddigi tánccal kapcsolatos elvárással szakított, ami alatt a színházban előadott tradicionális táncművészetet értjük. Twyla Tharp, aki az American Ballet Theatre társigazgatójaként dolgozott, képes volt szintetizálni az új kísérleteket a balett tradicionális esztétikájával, ami a balett formanyelvét is gazdagította.

A 70-es években a távol-keleti harcművészetek hatására megjelenik a **kontakt improvizáció**, amiből Steve Paxton új stílust teremtett.<sup>160</sup> A kontakt improvizációban a test fizikalitása, érvényesül, melyben a másik – tabuk nélküli – teljes testének kinesztetikus érzékelése kap hangsúlyt. Az improvizatív tánc közben a felek – a nemi szerepek és a hierarchia mellőzésével, egyenrangú partnerként – egy, vagy több ponton, találkozásként vezetnek a mozdulatokat a végtelenségig, melyben az egymásnak adott súly és kölcsönös vezetés nem nélkülözheti a másik érzékelését.

<sup>159</sup> Sebestény Ferenc: *Tér és mozgás összefüggéseinek elméleti és kísérleti vizsgálata, gyakorlati alkalmazása az építész képzésben*, 27., DLA értekezés, PTE Breuer Marcell Doktori Iskola, A szerző idézi: Musca Szabolcs: *Tér-Fikciók - Közelítések a színházi térhez (Tanulmány) Pro Philosophia Szakkollégium*, 2008. Megjegyzés: a Judson Táncszínházról részletesebben a IV/7. fejezetben

<sup>160</sup> Fuchs Livia: *Fejezetek a modern tánc történetéből*, Magyar Művelődési Intézet, 1995, 20.

Folyamatos válaszokra ösztönzi a résztvevőket, ami figyelmen kívül hagyja a külső kontrollt. Itt a gravitáció abban segít, hogy megtaláljuk azokat a kontakt pontokat, ahol a súlyátadással a mozgás vezetése és így újabb kontaktpontok alakulása jön létre.<sup>161</sup> A kontakt improvizáció nem kimondottan színházi műfaj, ennek ellenére Európában és Kanadában a benne rejlő *testi fizikalitás* fokozásával és határainak feszegetésével, elindult egy folyamat, ami a *fizikai (tánc) színház* kialakulása felé mutatott. A kialakuló irányzatokban és együttesekben közös, az erős és már kockázatos fizikalitáson túl, az a társadalmi üzenet, ami alapvetően a nyitottságról és elfogadról szól.



26. kép – Trisha Brown és Steve Paxton: Lightfall



27. kép – Pilobolus Dance Company

1971-ben megalakul az amerikai Pilobolus társulat. A társulat tagjait tekintve, a kezdetekben többnyire a tánc szempontjából képzetlen egyetemistákból állnak, akik elmerülnek az ember testi fizikális határainak – akrobatikai ügyességig fokozódó – felfedezésében. Kezdeti munkáikat nézve, felmerül a kérdés, hogy tánc-e, amit látunk, vagy csupán testi-fizikai konfliktusokat megformáló - időnként humorosan megoldó - színház?<sup>162</sup> A horvát-magyar származású, Franciaországban alkotó Nagy József (Joseph Nadj) például, a kontakt improvizációt „*nem pusztá formaként, hanem valóban színházi nyelvként alkalmazza.*”<sup>163</sup> A kontakt improvizációt és a balett formanyelvét is rendkívül virtuóz módon használó, és az eddigiektől eltérő kontextusban alkotó kanadai Eduard Lock (1954- ), - aki a film és az irodalom világából érkezett -, „(...) *mindenekelőtt a testek fizikai kockázatvállalásának határa vagy határtalansága érdekelte.*”<sup>164</sup>

<sup>161</sup> Foster, Leigh Susan: *Choreographing Empathy, Kinesthesia in Performance*, Routledge, Abingdon 2011. 117.

<sup>162</sup> Fuchs Livia: Mit nevezünk fizikai színháznak? A fizikai színház irányzatának kialakulásáról, *Színház.net*, 2011.04. <https://szinhaz.net/2011/04/29/fuchs-livia-mit-nevezunk-fizikai-szinhaznak/> (Letöltés: 2024.10. 06.)

<sup>163</sup> Fuchs Livia: *Fejezetek a modern tánc történetéből*, Magyar Művelődési Intézet, 1995, 21.

<sup>164</sup> Fuchs Livia: Mit nevezünk fizikai színháznak? A fizikai színház irányzatának kialakulásáról, *Színház.net*, 2011.04. <https://szinhaz.net/2011/04/29/fuchs-livia-mit-nevezunk-fizikai-szinhaznak/>

Ezzel a szándékával, napjaink bizonytalanságát, veszélyeit és örjítő sebességét fogalmazta meg a benne rejlő feszültséggel és drámával, ami – ugyan más történelmi kontextusban és mozdulati megfogalmazással, de mégis a világ drámai változásaira reagálva – akár Kurt Joss vagy Martha Graham expresszív darabjaiban is nyomon követhető.

*„Műveiből – bár őt sem érdekelték a történetek – egy fiatal nemzedék életérzése áradt. Egy olyan generációé, amelyik az állandó küzdelemben, az örökös készenlétben, a testi épségét kockáztató kihívásokban, a sebesség mámorában érzi otthonosnak magát. Lock lényegében a kontakt-technikában rejlő drámai tartalmakat aknáztatta ki, amikor páros mozgásaiban a végsőkig hajtotta a testek fizikai egymásrataltságát, a kézitusákra emlékeztető duettek brutalitását, az egymásnak feszülő testek energiáit.”<sup>165</sup>*

Eduard Lockhoz hasonlóan, Wim Vandekeybus (1963- ) flamand koreográfus is a világ és az ember szélsőséges konfliktusait és ennek drámaiságát jeleníti meg a fizikalitáson alapuló alkotásaiban: *„Munkáinak központi fókuszában a test és a lélek, érzés és értelem, férfi és nő, természet és kultúra, férfi és állat, csoport és egyén, illúzió és valóság kibékíthetetlen konfliktusa áll.”<sup>166</sup>* Cunninghamhez hasonlóan, együttműködik – önállóságukat megtartva - más művészeti ágak képviselőivel, mellyel feloldja a művészetek közötti határokat és erősen teátrális előadásokat alkot. Ezek az alkotások Fuchs Livia szerint, *„(...) a nyolcvanas évektől mintha ugyanoda érkeztek volna: a „posztdramatikus” színház gazdag territóriumára.”<sup>167</sup>*

A kontakt improvizáció jelentősége a táncművészetben az – ami napjainkban az oktatásban technikaként is használatos -, hogy a testek találkozásával által generált érzékeket felnyissa, amivel a tudatos mozdulatminőségek fejlesztésén túl, egy elfogadóbb attitűdöt alakítson ki az emberi kapcsolatokban, és magasabb szinten pedig, a társadalomban.

A táncművészetben a kísérletezés a mai napig tart, intermediális és multimediális átjárhatóságot és együttműködést létrehozva a művészetek között, ami egyértelművé teszi a táncművészet teljes értékű létjogosultságát a művészetek között.



28. kép – Eduard Lock Louise Lecavalier | Michael Dolan, Choreography: Édouard Lock, La La La Human Steps © Wolfgang Kirchner, 1995



29. kép – Wim Vandekeybus: Menske

[szinhaz.net/2011/04/29/fuchs-livia-mit-nevezzunk-fizikai-szinhaznak/](https://szinhaz.net/2011/04/29/fuchs-livia-mit-nevezzunk-fizikai-szinhaznak/) Letöltés: 2024.10.06.

165 Fuchs Livia: Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet történetébe, L' Harmattan Kiadó 2007, 296.

166 [https://ultimavez.com/wim-vandekeybus/about\\_2024](https://ultimavez.com/wim-vandekeybus/about_2024). (2024.12.02.)

167 Fuchs Livia: Mit nevezünk fizikai színháznak? A fizikai színház irányzatának kialakulásáról, Színház.net, 2011.04. <https://szinhaz.net/2011/04/29/fuchs-livia-mit-nevezzunk-fizikai-szinhaznak/> Letöltés: 2024.10.06.



### II.3. Európa

Az európai új tánc első képviselőinek szellemisége és alkotó munkássága napjainkig kiindulási pontként szolgálnak a kortárs alkotók és a tánctudomány számára. Ezek közül a legkiemelkedőbbek voltak, a már említett Laxenburg-i iskola - a Dalcroze módszer tovább gondolásának központja -, a Wiesenthal nővérek elsöprő, életteli teli tánca, Lábán Rudolf kiemelkedő munkássága a mozdulatelemzés és a térharmónia elmélet megalkotása, valamint a Bauhausban alkotó Oskar Schlemmer tánc és tér kapcsolatára utaló kutatásai és kísérletei.<sup>168</sup>

Az előzőekben felsoroltak mellett, fontos megemlíteni az európai pódiumtáncot (Neue Künstlerische Tanz), ami az első világháború után rendkívül népszerű volt, de képviselői már előkelőbb helyszínen, ún. koncertpódiumon adták elő egyszemélyes táncukat. Valeska Gert (1892-1978) kifigurázva a tradíciókat, sok esetben groteszk módon közelítette meg előadását, míg a törékeny Niddy Impekoven (1904-2002) nem ábrázolt a mozdulataival, hanem rendkívüli érzékenységgel, az érzések és a hangulatok kifejezésére törekedett.<sup>169</sup>

Európán belül a 30-as években, legfőképp a német nagyvárosokban élte virágkorát a szabad tánc. Számos helyen nyíltak táncközpontok (Drezda, Hamburg, Essen): „1927-től nagyszabású tánckongresszusokat tartottak, s megindult az orientációt segítő szakfolyóirat is, a *Der Tanz*, Berlinben Koreográfiai Intézet nyílt, Essenben pedig megalakult a máig is működő *Folkwang Schule*.”<sup>170</sup>



30. kép – Valeska Gert



31. kép – Niddy Impekoven - ‚Schalk.’

A korszak kiemelkedő alkotói Lábán Rudolf, Mary Wigman, valamint Kurt Jooss, aki elsőként eljut a táncszínház műfajához, amit tanítványa Pina Bausch örökít tovább. Lábán Rudolf és kortársainak is legfőbb szándéka, hogy a táncot újra egyenrangú művészeti ággá tegyék más művészetekkel. Lábán munkássága során ráébredt, hogy ez csak akkor lehetséges, ha a tánc is megtalálja saját lejegyző módszerét, hisz a táncművek, ahogy megszületnek, szinte abban a pillanatban elillannak. Később erre utal - bizonyos szempontból - Lőrinc György (1917-1996) is a *Táncról* című tanulmányában, ahol sarkítottan reflektál az akkori kultúrpolitikára:

<sup>168</sup> Megjegyzés: Lábán Rudolf munkásságáról a II. fejezetben és a Bauhaus, tánchoz kötődő kísérleteiről a IV. fejezetben írok

<sup>169</sup> Fuchs Livia: *Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, L' Harmattan Kiadó 2007,31-37.

<sup>170</sup> Fuchs Livia: *Fejezetek a modern tánc történetéből*, Magyar Művelődési Intézet, 1995, 12

„A tánc leírhatatlan és ebből sok nehézség származott. A régi korok műalkotásai nem maradtak fenn, csak nyomokban, 'lábhagyomány' útján. (...) A 'múlttalanság' ebben az esetben – úgy tapasztalom - védtelenséget és kiszolgáltatottságot jelent. Könnyen ragadhatja magát egy-egy kortárs arra, hogy – akár jóhiszeműen is! - a táncművészetet szemétdombra vesse egy mozdulattal, (...) azzal a felemelő érzéssel, hogy megmentette agyonterhelt kultúránkat egy kacattól. (...) 'kitörülve' a kor önálló művészei közül.”<sup>171</sup>

Lábán nagysága abban rejlik, hogy saját korának „újra” determinálta a tánc jelentését, a táncot teljessé tette azáltal, hogy felszabadította a zene uralma alól, és ezzel napjainkig ható perspektívákat jelölt ki a tánc jövőjének. Nevéhez kötődik az *Ausdrucktanz*, mint műfaj és közösség, ami megteremtette a *New German Dance* nemzedékét, a későbbi európai modern tánc előfutárát. Lábán összegző és egyben újító táncelméleti szakember és koreográfus, aki erősen hatott a magyarországi újító nemzedékre is (Madzsar Alice, Dienes Valéria, Szentpál Olga, Lőrinc György, Berczik Sára).

A színházi térszerkezet is jelentősen átalakul a hagyományos barokk színházhoz képest, igazodva az adott kor változásaihoz:

„A színházi térszerkezetek megújításában az igazi áttörést az avantgárd hozza. Különböző irányzatain keresztül lényegében minden korábbi konvenciót megkérdőjelez és újradefiniál, vagy – mint ahogy a dadaista színháznál látjuk – teljes véletlenszerűségben hagy (ez érvényes a színpadterre, jelenetsorrendre, sőt még a szövegre is), mondván, hogy fő célja a szemlélő kizökkentése megszokott viselkedési konvenciói és befogadói reakciói börtönéből. Az expresszionista színház a színpadképet, mint a színész belső világának kivetülését jeleníti meg, erős, hirtelen fény- és képváltásokkal operál.”<sup>172</sup>

Mary Wigman (1886-1973) az *Ausdrucktanz* neves képviselője, 21 évesen kerül kapcsolatba a táncal. Elsősorban táncosként és pedagógusként alkotott marandandót. 1910-ben Dalcroze-nál ritmikus gimnasztika oklevelet szerez, majd csatlakozik Lábánhoz Monte Veritán, ahol munkatársa és alkotótársa lesz Lábánnak. Itt végre rátalál önmagára és megalkotja a rendkívül drámai, időnként hipnotikus, eksztatikus táncait, mellyel a teret is dramatizálja. A dervis táncok művelőjeként – támaszkodva Carl Jung kollektív tudattalanról szóló elméletére – mélységesen hitt abban, hogy a transz állapotban találhatunk rá önmagunkra. Szólista volt minden értelemben, önállóan alkotott, szólóit zene nélkül, monoton dobszólóra vagy ritmikus szövegmondásra adta elő. A teret, mint élő közeget vonja be az alkotásba. 1920-ban Drezdában – elszakadva Lábántól, de szellemiségét tekintve, nagy mértékben hű maradt mesteréhez - önálló iskolát nyit. A 30-as évek elején az USA-ban is óriási sikert aratott. Túlzott drámaisága nem felelt meg a hatalom által elvárt német optimista világgéppel, ezért a háború előtt már háttérbe szorult. 1942-ben Lipcsében, később (Nyugat)-Berlinben nyit iskolát, amit 1967-ben végleg bezár. Pedagógiájának alappillére, az egyéniség és így a kifejezés fejlesztése, továbbá – Lábán nyomán - a tudatos térhasználat, illetve a légzéssel összekötött mozdulat, melyben megvalósul az erőfeszítés-nyugalom és feszítés-elernyedés kettőssége. Munkásságát Gret Palucca, Harald Kreutzberg és Hanya Holm örökíti tovább.<sup>173</sup>



32. kép – Mary Wigman Boszorkány tánc

171 Lőrinc László: *Ég és Föld között, Lőrinc György első harminc éve (1917-1948), Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2005, 138. Megjelent: Táncművészet 1982, VII. évfolyam, 5. szám, 29.*

172 Sebestény Ferenc: *Tér és mozgás összefüggéseinek elméleti és kísérleti vizsgálata, gyakorlati alkalmazása az építészképzésben, 27. DLA értekezés, PTE Breuer Marcell Doktori Iskola*

173 Fuchs Livia: *Fejezetek a modern tánc történetéből, Magyar Művelődési Intézet, 1995, 14.*

Kurt Jooss (1901-1979) munkássága megkerülhetetlen az európai modern tánc történetében, aki szintén Lábán hatása (1920-1924) alá kerülve szentelte életét a táncnak. 1926-tól Bécsben klasszikus balettet tanul, majd 1927-ben az esseni Folkwang Schule egyik alapítója, ahol a tánc, a zene és dráma elválaszthatatlan egységet képezett az oktatásban. 1928-ban Táncszínházi Stúdiót alapít, ahol megkezdte a klasszikus balett elemek integrálását a kialakulóban lévő modern tánc mozdulatanyagába, amiből jól látszik, hogy technikai értelemben nem fordult a balett ellen. Koreográfusként úgy tekint magára, mint „*a mozdulat drámaírójára*”.<sup>174</sup> Itt születik egyik legfontosabb alkotása a *Zöld asztal*, melynek alcíme: *Haláltánc nyolc képben*, ami a köztudatban egy politikai darab - hisz a náci hatalom térnyerése és háború előszele érződik benne -, de Jooss nem így nyilatkozik róla: „*(...) ez humánus mű, nem pedig politikai traktátus.*”<sup>175</sup> A háború miatt emigrálni kényszerül, Angliában, Dartington Hallban telepdik le és iskolát nyit Sigurd Leederrel. Lábán mellett elsajátította a táncjelírást, sőt az ő javaslata volt, *hogy a vonalrendszert függőlegesbe állítsa, és így tegye érzékletesebbé a test szimmetrikus felépítését és a mozdulatok töretlen folyamatát. Majd később az ő dinamikai elképzelései és az azokhoz javasolt jelek gazdagították a táncjelírást*”<sup>176</sup> Később, Lábán is Dartington Hallban talál menedékre. A háború után visszatérve Essenbe 1951-től Táncszínházat és iskolát vezet 1968-ig, majd tanítványa Hans Züllig vezeti tovább az iskolát. A német táncszínház eszmeiségét a Wuppertali Táncszínház vezetője Pina Bausch örökíti tovább.



33. kép – Kurt Jooss: Zöld asztal

### Magyar mozdulatművészet

A 20. század elején, az életreform- mozgalom testkultúrája és a táncújító törekvések hatásai vezettek később a magyar mozdulatművészet kialakulásához, melyre hatással volt továbbá az amerikai szabad tánc, a kifejező tánc, a német expresszionista tánc. A nők egyenjogúságért folytatott küzdelmében megjelenik a női testkultúra igénye, a társadalmi elvárások alól felszabadított egészséges test kialakítása és ennek révén a testi, lelki és szellemi harmónia megteremtése. Fontos említést tenni, hogy a testkultúra nem csak a spirituális és misztikus megközelítésben értelmezhető a századfordulón, hanem a testedzés, a sport felől is, melynek egyik jele, hogy 1900-ban megrendezésre került a 2. újkori olimpia.

Bess Mensendieck (1864-1957) Németországban megalkotja a modern női tornát, majd kiadja első könyvét 'Körperkultur des Weibes' címmel (1906, München), amit Magyarországon Madzsarné Jászi Alice (1881-1935) honosít meg 1912-ben. Madzsarné Jászi Alice a Delsarte-féle felosztást alkalmazta az emberi testre, a fej, a törzs, és a végtagok viszonyát vizsgálta, és erre alapozva 1910-től a nők egészségének szolgálatába állította magát. „*Alapelveit 'A női testkultúra új útjai' című könyvében fogalmazta meg.*”<sup>177</sup> 1920-tól megismerkedik és részt vesz avangarde színházi törekvésekben leendő férje Palasovszky Ödön (1899-1980) révén, így a mozgás művészi kifejezésével is elkezd foglalkozni.<sup>178</sup>

„*Újjáfogalmaztuk a táncot, a színpadot és a drámát (...) Szakítottunk a ,szavak színházával'. Visszahelyeztük ősi jogaiba a kifejező mozgást. ,Kettős pillérre' építettük a színpadi játékot: a*

174 Szentpál Mária: Kurt Jooss, In.: Fuchs Livia: *Fejezetek a modern tánc történetéből*, Magyar Művelődési Intézet, 1995, 59.

175 Uo. 58.

176 Uo. 59.

177 Fuchs Livia: *Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, L' Harmattan Kiadó 2007, 104.

178 Kaán Zsuzsa: *A mozdulatművészet*, <https://mek.oszk.hu/02100/02185/html/546.html> (Megnyitás: 2024. 08.10.)

beszédre és a mozgásra. A szövegmondás mellett kellő súlyt kapott a testjáték, a mozdulat művészete. A látvány. A tér. A dinamika és a ritmus. (...) Egyes előadásainkon megvalósítottuk a teljes szintézist; a dialógus, a kórus, a színészi játék, a tánc, a pantomim, a zene, az indulathangok és a térjáték egységével, amibe aztán még szervesen bekapcsolódtak a fények, a színek és a formák ritmusai.”<sup>179</sup>

A sport- és tornamozgalmak elsődleges célja a társadalomban felébredt mozgásszükséglet kielégítése volt, ahol az egészségügyi és esztétikai élmény összekapcsolódott. Ezek a rendszerek, módszerek tökéletes utat biztosítottak a „táncos-laikus tevékenység felé”<sup>180</sup> Lábán munkásságában is kiemelt szerepet tölt be az ún. táncos-laikus képzés, amit mozdulatkórusok formájában (is) valósít meg. Itt nem a művészi alkotás létrehozása a cél, hanem az, hogy „(...) közvetítsen a laikusok mozgásélménye és öröme s az igazi táncművészet között.” Ezzel a gondolattal Lábán nem titkolt szándéka az volt, hogy a táncot látó és értő közönséget neveljen.<sup>181</sup> Lábán tökéletesen megfogalmazza a táncművészet azon felelősségét – melyben érzékelhetően kitapintható a századforduló életreform társadalmi és filozófiai szellemisége -, ami a népnevelésre irányult. Ez a törekvés a Bauhaus pedagógiájában is jellemző vonás volt:

„A táncművészet számára ott nyílik legerősebb lehetősége annak, hogy nevelőleg hasson, ahol a laikust – a nem hivatásos táncost – mozgáskórusban, táncjátékban való aktív közreműködésbe vonja bele. A főtényezők, melyek itt érvényre jutnak, a következők: a testi képzés elem, a mozgásöröm felkeltése, a közösségalkotó elem, a ritmikus képzés és – az ily csoportok gyakorlottabb tagjainál – mozgásfantázia keltése. A gimnasztikával ellentétben, mely egyénileg az egyes testet akarja hibáitól megszabadítani s mely testi működés összhangba hozásában látja teljesülését, a mozgáskórus célja a csoportharmonizálásban rejlik. A laikusok tánca műalkotások betanulásával s előadásával jár s így magától értetődő kísérőjelensége a közönség, mely előadásain jelen van. A közönség révén ezek az előadások még tágabb körben hatnak s még nagyobb mértékben járulnak a nép művészi neveléséhez.”<sup>182</sup>



34. kép – Lábán Rudolf, Mozdulatkórus Monte Veritán

A mozdulatművészet hazai képviselői rendszerük és művészetük kialakításában ötvözték Francois Delsarte módszerét, a kifejező és harmonikus mozdulatok gyakorlatát, illetve Emil Jaques-Dalcroze-féle euritmikát, a mozdulatrítmus tanulmányozását, ahol a zene kap mozdulatkíséretet. A mozdulatművészet egyik legkiemelkedőbb alapítója, Dienes Valéria (1879-1978, született: Gieger Valéria), akit Vitányi Iván reneszánsz személyiségnek nevezett.<sup>183</sup> Matematikát, esztétikát és filozófiát tanult, 1905-ben doktorált, és zongoraszakon is végzett. Az új szellemiséget képviselők egyike, aki tagja volt a Galilei Körnek, továbbá bejáratos volt Babits Mihály, Jászi Oszkár és Szabó Ervin baráti körébe. Párizsban találkozott Henri Bergsonnal (1859-1941), aki szembe helyezkedett a századfordulón kibontakozó empirikus pszichológiával és megfogalmazta a szabadságra való törekvést, ami a teremtő fejlődés kulcsa. A lelki jelenségek megismeréséhez az egyénre jellemző lelki minőségek megfigyelése vezet és nem a mennyiségi különbségekre támaszkodó tudományos módszer. Filozófiájában a - csak az emberre jellemző - *tiszta intuíció* az, ami igazán megvilágítja

179 Fuchs Livia: *Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, L'Harmattan Kiadó 2007, 105. A szerző idézi: Palasovszky Ödön: „A lényegretörő színház” Színház 1979, 6.

180 Rabinovszky Márius: *A Tánc, Tanulmány egy újraszülető művészetről* Anonymus Kiadó, Budapest 1946, 41.

181 Fuchs Livia: *Fejezetek a modern tánc történetéből*, Magyar Művelődési Intézet, 1995, 12.

182 Lábán Rudolf: *Milyen feladat hárul a táncművészetre a népnevelés terén?* In.: *A mozgásművészet útja*, Szentpál Olga pedagógiai munkásságának húsz éves, a Szentpál-Iskola fennállásának tizenötödik fordulójának alkalmából kiadja: Szentpál Olga, 1935 (Vályi Rózsi Könyvtár, MTE, 492) 2.

183 Dienes Valéria: *Orkesztika-mozdulatrendszer, Planétás*, 5. (a kiadás évét nem jelölik), In.: Vitányi Iván: *Előszó*

az ember ösztönös énjét. Az intuícióval ellentétes a valósághoz való alkalmazkodáshoz köthető, „evolúciós úton értelmezhető, haszonelvűen szerveződő értelem. Az anyagot és az életet ezért a lét ellentétes pólusainak tekinti. Az anyag az élet szétesése és megszakadása, amelyben a szabadság visszasüllyed a szükségszerűségbe, a mozgás a mozdulatlanúságba, az élet a halálba. Ebben a szétesés felé tartó világban azonban létezik egy ellentétes irányú fejlődés, az 'életlendület' (élen vital), amely a teremtő erő forrása.”<sup>184</sup>

Bergson hatására – az addigi materialista világnézetét megtagadva- a filozófiai idealizmus lelkes hívője lett.<sup>185</sup> Itt találkozott Isadora Duncannal, akinek rögtön a hatása került. Csatlakozott Raymond Duncan spártai tornastúdiumaihoz, mely tapasztalattal hazatérve elkezdte kialakítani, fejleszteni elméleti és gyakorlati rendszerét. Budapesten görög torna tanfolyamot vezetett, majd Orkesztika néven privát órákat adott, illetve 1917-ben nyilvános iskolát nyitott polgári származású gyermekek, fiatalok számára. Dienes szavaival élve: „Testkultúrát adunk tánccal.”<sup>186</sup> Az Orkesztika rendszerén túl, színpadi alkotásai során kiegészíti – Lábán mozdulatelemző rendszerhez hasonlóan – a mozdulatra jellemző plasztikai-ritmika-dinamikai hármasságot a szimbolikát, melyek a kifejezésben együtt és egyforma jelentőséggel bírnak.<sup>187</sup> Az orkesztika eredetéről és feladatáról így ír:

„ (...) Az ókori görögök mozdulattudományt értettek alatta (orcheomai=mozgok), és reánk csak a zene és tánc hely orchestra neve maradt, amit a drámai táncok kihaltával a zenekar – orkeszter – így örökölt. (...) Megneveljük szemünket, fülünket, felszántjuk elménket, és elhanyagoljuk a mozdulatainkat. Miért? Miért nem gondolunk rá, hogy a mozdulat egész valónk, egész külső és belső életünk kifejezője? Megérdemelné, hogy foglakozzunk vele. Miért nem tanuljuk meg végre, hogy a mozdulat nemcsak testi, hanem lelki életünknek is középpontja? Hogy nemcsak egymásnak, hanem saját magunknak sem parancsolhatunk mást, mint mozdulatot? Hogy sem tanulni, sem tanítani nem lehet mást, mint mozdulatot? Hogy mindaz, amihez testi-lelki életünkben öntudatosszándékkal hozzáférhetünk, az mind mozdulat? S végül, hogy minden nevelésnek, minden egymásra hatásnak, minden emberi érintkezésnek mozdulat a hídja? (...) Egész lelki életünk mozdulatainkra kapaszkodik. Legelvontabb szellemi működéseinknek rejtett, belsőleg lejátszódó mozdulatok a hordozói, emlékezésünk régi mozdulatok újrakezdése, gondolkodásunk finom mozdulatindítások szövevénye, amely néha ügyetlen formában tódul ujjunk hegyére (...) abból, amit saját testi-lelki berendezésünk ma istenít, ki lehet olvasnunk az emberi test természetes mozdulatrendszerét, egész mivoltával adott orkesztikáját.”<sup>188</sup>

Szentpál Olga (1895-1968), Dalcroze-nál a helleraui iskolában diplomát szerzett (1917), és később, 1919-től saját iskolájában kidolgozta erre épülő önálló testképző rendszerét. Képzettsége ellenére kritikával illette azokat a követőket, akik az euritmikában a zenepedagógiai módszeren túl művészi megnyilvánulást vizionáltak: „A Dalcroze- iskola epigonjainak nagy tévedése volt, hogy a zenét akarták eltáncolni. Hiába a szólamok megtestesítése, a ritmusok lejárása, a hangmagasságok mozdulati jelzése nem elegendő a művészi tánc megszületéséhez. Ebből nem születik művészi tánc, ellenben zenepedagógiai szempontból és a koordinációfejlesztés szempontjából nagyon hasznos módszer.”<sup>189</sup> Férje Rabinovszky Máriusz által kapcsolatba került a képzőművészettel, színházzal (1924-1935 között a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára). 1926-ban megalakul a Szentpál Csoport (1951-ig), ahol már érett koreográfusként tevékenykedik. Műveihez a magyar folklór, a magyar irodalom, az aktuális történelem témáiból merített és az igényes zenei kíséretet választott. A csoportot a hatalom „kipolgári csökevénynek nyilvánította” és bezáratta az iskolát. Az Állami Balett Intézetben kezdett el történelmi társastáncot tanítani, illetve mélyen tanulmányozta kutatta és tovább fejlesztette a Lábán kinetográfiát, ami Lőrinc György közvetítésével jutott el

184 Németh András: *A reformpedagógia múltja és jelene*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1996, 13.

185 Dienes Valéria: *Orkesztika-mozdulatrendszer*, Planétás, 5. (a kiadás évét nem jelölik) In.: Vitényi Iván: *Előszó*

186 Dienes Valéria: *Orkesztika-mozdulatrendszer*, Planétás, 118. (a kiadás évét nem jelölik) In.: Dienes Valéria: 4.1. *A mozdulatról*

187 Kaán Zsuzsa: *A mozdulatművészet*, <https://mek.oszk.hu/02100/02185/html/546.html> (Megnyitás: 2024. 08. 10.)

188 Fuchs Livia: *Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, L' Harmattan Kiadó 2007, 106-107. Szerző idézi: Dienes Valéria: „Az orkesztikáról” *T. Ért.Szerkesztők: Kaposi Edit, Maác László. 1971, n. 1, 88.*

189 Uo.: 22.

hozzá. Elkezdte a társastáncok és magyar néptáncok lejegyzését, amivel megalapozta a Magyar Tudományos Akadémia néptáncutató csoportjának munkáját is, amit lánya Szentpál Mária tovább tökéletesített és világszerte ismertté és alkalmazott tudománnyá tett. Pedagógiai munkássága és rendszertana szintén erősen kötődik Lábán Rudolf mozdulatelemző rendszeréhez.

A magyar mozdulatművészetnek számos ikonikus képviselője vallotta az életreform célkitűzését. Mindannyian tiszta mozgást, tiszta táncot és művészetet akartak létrehozni egy szebb jövőért és benne a szellemében-lelkében és testében egészséges emberért. A háború után sikerült bizonyos értelemben „átmenteni” a mozdulatkulturát, akiknek jeles képviselői: Kállai Lili, Gelencsér Ágnes, Berczik Sára, E. Kovács Éva, Szöllösy Ágnes, Merényi Zsuzsa, Lőrinc György...

A mozdulatművészetéről Rabinovszky Máriusz kissé fenntartással ír, felmerül benne a kérdés mennyire művészet a mozdulatművészet: A kor közönsége tánc alatt a balettet, a szalontáncokat és esetleg az artista-táncot értett, ezért „*hasznosnak látszott egy olyan törekvést, amely merőben más úton járt, új szóval jelölni meg.*”<sup>190</sup> A mozgásművészet vagy mozdulatművészet a balett egyeduralmát volt hivatott megtörni és kapcsolódva a korhoz, művészi kifejezést és értéket akart létrehozni. A mozdulatművészet képviselői eleinte - azonosulva Duncan gondolataival élve – , úgy gondolták, hogy az új tánctechnika megalapozásához elegendő „...*valamely modernebb gimnasztika is, például a Mensendieck-féle lazító torna,*”<sup>191</sup> ugyanis a technikai tudást kevésbé tartották fontosnak, mint a szellemi tartalmak kifejezését. Ez sajnos magával vonta a művészi érték csökkenését, mert a mozdulatművészet művelői között egyre több lett a képzetlen, ámde lelkes dilettáns. A technika hiányából számos olyan probléma született, melyek még tovább sodorták a mozdulatművészetet a minőségi romlás és művészi értéktelenség felé: a kifejezés csupán mímelés volt és épp ezért az „*Ábrázolás elcsúszott a művészi valóság síkjáról az olyan mintha...síkjára.*”<sup>192</sup> Rabinovszky szerint ez maga a giccs, ami a tájékozatlan és képzetlen laikust félrevezeti, de mivel teret kapnak ezekben az iskolákban, akár sikerként is megélhetik hamis művészi létüket. A magasabb igényű iskolák felvették a táncsoport elnevezést, „*ezzel óhajtván hangsúlyozni a dilettáns mozgás- vagy mozdulatművészetétől való különállásukat.*” Rabinovszky korában a mozdulatművészet küldetése a szép és esztétikus mozgás kialakítása volt, amely egészséges és nincsenek művészi ambíciói. Ez inkább modern esztétikus testnevelés és nem valódi táncművészet.<sup>193</sup>

Ugyanakkor felesége Szentpál Olga bizonyos szempontból osztja férje nézeteit, de a mellett érvel, hogy a mozdulatművészet képes művészi magasságokat elérni. „*A mozgásművészet alatt mindig a művészi táncot értjük.*”<sup>194</sup>

A mozgás az élet velejárója, megnyilvánulása. Az emberi test a kommunikáció médiuma, rajta keresztül manifesztálódnak a legkülönbözőbb érzelmek, alkotói és előadói gondolatok, viszonyulások önmagához, a társakhoz és a társadalomhoz. A test által megszülető mozgás az emberi kultúra hordozója, ami történhet céllal, gyakorlati célok érdekében és történhet belső szükségyszerűségéből, a mozgás örömeért.

„*A természetben minden mozog, mindent valami rejtett, hatalmas ritmus éltet. Ily szempontból a tánc igazi kozmikus művészet, mert beléli magát a világrend, a kozmosz mozgásába.*”<sup>195</sup>

A mozgásművészet képes megteremteni a tánc autonómiáját, de csak akkor, ha nem támaszkodik a társművészetekre, a zenére, a színészetre és képzőművészetre: „*(...) sohasem szabad zenét, képet, szobrot, drámát eltáncolni. Csak táncot lehet táncolni. A táncból viszont a zenész, a képzőművész, az író szerezhet értékes élményt. (...) Azaz: csak akkor igazi művészet a tánc, ha a testi mozgás sajátos, külön törvényeiből fakad.*”<sup>196</sup>

190 Rabinovszky Máriusz: *A Tánc, Tanulmány egy újraszülető művészetéről* Anonymus Kiadó, Budapest 1946, 78.

191 Uo. 78-79.

192 Uo. 81.

193 Uo. 79.

194 Szentpál Olga, Rabinovszky Máriusz: *Tánc, A mozgásművészet könyve, Általános Nyomda, Könyv- és Lapkiadó R-T., 1928, 14.*

195 Uo. 21.

196 Szentpál Olga, Rabinovszky Máriusz: *Tánc, A mozgásművészet könyve, Általános Nyomda, Könyv- és Lapkiadó R-T., 1928, 22.*

Beke László a kort átfogóan elemezve megállapította: „*Sajátos intermediális vagy multimediális kapcsolódási formák alakulhatnak ki a mozdulatművészet, illetve a tánc és a zene, a többi előadóművészet és a képzőművészet, iparművészet, sőt építészet között,*”<sup>197</sup> mely kapcsolódási formák már megjelentek a modern tánc úttörőinek alkotásaiban, a dadaista Cabaret Voltaire színpadán, a Bauhausban, és később a posztmodernben, majd a napjaink kortárs tánacéledásaiban és performanszaiban.

## Lábán Rudolf

Lábán Rudolf életének legfontosabb állomásait és munkásságát Fügedi János: *Lábán Rudolf – az új tánc útjainak látnoka* című tanulmánya alapján foglalom össze. A tanulmány Lábán Rudolf: *Táncnak szentelt élet, Visszaemlékezések* magyar fordításban megjelent című könyvének bevezetőjében olvasható.

Lábán Rudolf 1879. december 15-én született Pozsonyban, Rezső János Attila néven. Édesapja Bosznia és Hercegovina kormányzója volt és egyben az Osztrák-Magyar Monarchia tábornoka. A család magas társadalmi státusza lehetővé tette számára, hogy az európai kultúra minden eseményén részt vegyen. A gimnáziumi éveket Budapesten töltötte, majd Pozsonyban. Középiskolai évei alatt többször járt a Balkánon, ahol a testi épségéért egy muzulmán vallási vezető volt a felelős, akinek köszönhetően részt vehetett a szúfi szerzetesek titkos szertartásain, ahol megismerkedhetett, a dervisek transz állapotig forgó táncaival. Itt megtapasztalta a mozgás tudatra gyakorolt hatását. Lisa Ullmann egyik tanulmányában így ír a dervis táncok Lábánra gyakorolt hatásáról: „*Későbbi éveiben is sokszor említette ezt az élményt, amely nyilvánvalóan igen erősen készítette arra, hogy az emberi mozgás kifejező képességéről elgondolkozzék.*”<sup>198</sup> Ezek a fiatalkorában ért hatások a keleti vallásfilozófiákon és misztikus tanításokon át, erősen hatottak világszemléletére és művészetére. A színház és a tánc már középiskolásként felkeltette érdeklődését. Pozsonyban bejáratos volt a színházba, a díszletek tervezőjétől rajzolni és festeni tanult. Később, festészetében jól kirajzolódik, hogy „*(...) nem a színek vonzották elsősorban,*



35. kép – Lábán Rudolf festménye: *Figurinen* (kollázs, papír)



36. kép – Lábán Rudolf: *Space and Body* (c. 1915)

197 Beke László Németh András Vincze Gabriella (szerkesztők): *Mozdulat – magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében*, Gondolat Kiadó Budapest, 2013 In.: Beke László: *Művészet-e a mozdulatművészet? – művelődéstörténeti szerepe*, 12.

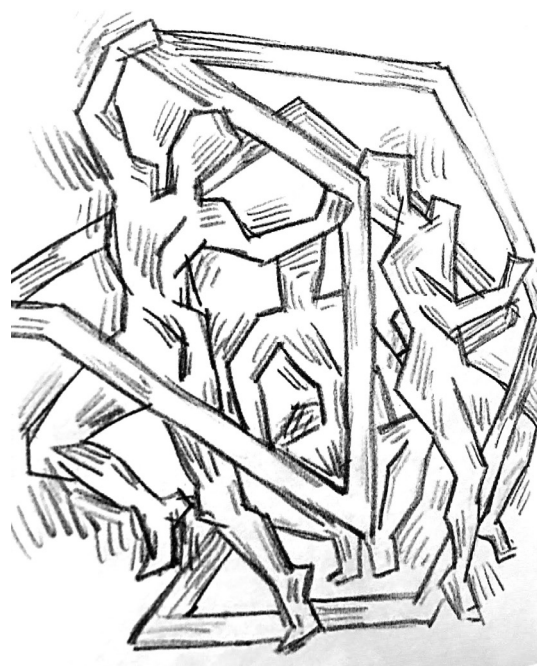
198 Ullmann, Lisa: *Lábán Rudolf, Tánc tudományi tanulmányok 1959-1960*, Szerk.: Dienes Gedeon és Morvay Péter, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, Budapest 1960, 79-93, 79. (Lisa Ullmann a *The Laban Art of Movement Centre* (Addlestone, Anglia) igazgatója. E tanulmányt a szerkesztőség felkérésére írta 1959 nyarán.)

hanem a formák. Ezekben mindjobban meglátta a természet alakító erejét. Így történt, hogy egyik nap olyan képet festett, amely kora felfogását jóval megelőzte.”<sup>199</sup> Színházi látogatásaival megismerte a színpadtechnikát, a kosztümkészítést és a kor zenei repertoárját.

Családi elvárás nyomán katonai akadémiára ment, de itt hamar kiderült, hogy nem ez lesz a jövő számára, amiről a kadétek számára szervezett néptáncfesztivál is tanúskodik. Egy év után, 1900-ban Münchenbe költözött (a német művészet központjába), majd Párizsba utazott, ahol 10 éven át festőnek készült, majd építészetet tanult. Tanulmánytervei, elképzelései magasan meghaladták kortársaiét. Kör alakú színházat tervezett, amit eleinte megmosolyogtak, de később Moszkvában egy építészeti kiállításon díjat nyert a terveiből készült projekttel (1920). 1910-ben visszatér Münchenbe, Schwabing művésznegyedébe, ahol érdeklődése egyre inkább a mozdulatok és a tánc felé fordul. Kandinszkij „*A szellemiség a művészetben*” című könyvében megfogalmazza, hogy a művészi alkotás alapfeltétele, hogy a belső szükségyszerűségből fakadjon, mely belső attitűd nagyon közel állt Lábán gondolkodásmódjához. Lábán, Arnold Schönberg zenéje és elmélete nyomán kezdte kutatni a már meglévő struktúrákat a táncban, illetve azt, hogyan lehet ezeket az új szemléletekhez igazítani, hogy a tánc is visszanyerje abszolút létét a művészetek között. A teste művelésével is foglalkozott, Bess Mensendieck és Rudolf Bode testkultúráját gyakorolta és elmélyülten tanulmányozta a tánc művészetét Noverre lejegyzései alapján, valamint elkezdte kutatni a táncok lejegyzésének történetét.

Lábán egész munkásságát áthatotta az életreform-mozgalom, és mai szóhasználattal élve az ezotéria. 1900-ban Párizsban csatlakozott a Joséphin Péladan által alapított rózsakeresztes rendhez, ahol a művészetre, mint a szépség hordozójára tekintettek. A szépséget az aranymetszés aránya adja, ami szintén erősen meghatározta a későbbiekben Lábán mozgásrendszerét. Világnézetére szintén hatást gyakorolt, hogy csatlakozott az Ordo Templi Orientis szabadkőműves rendhez, ahol eljutott a Nagymesteri címig és tanítványaival külön páholyt alapított.

„Kapcsolatba került Rudolf Steiner atropozófiai irányzatával, és hagyatéka dokumentumai szerint eljutottak hozzá az Európa számos országában előadásokat tartó G.I. Gurdjieff tanításai. A keleti szertartásokat és a szúfi táncokat behatóan ismerő misztikus tanító is úgy tartotta, a tánc nyelvén kifejezhető a kozmikus rendről szerzett tudás. Lábán ezt a gondolatot tekintette létrehozandó mozdulatvilága szellemi - lényegi alapjának. Ahogy ő fogalmaz: „A tánc teljes kultúra, teljes társadalom, tiszta tudás” - írta *A táncosok világa* című könyvében. - (...) az álomvilágot tárja fel. Az emberi lény itt éri el a tudatosság mélyebb szintjét, mert a tánc ritmusa és formái a tudat és lélek ritmusát és formáit tükrözik. A mozdulat jelentést hordoz, de nem lerajzol, és nem leír. A valódi tánc nem mindennapi életünkről, hanem az őserőkről szól.” Az univerzumot uraló körmozgás megfelelőeként a tánc számára a kozmikus egység, a kozmikus harmónia ősi asztrális doktrínáját visszhangozta: „(...) a harmónia egyesített törvénye (...) a kristályformától az emberi szándékig mindenütt feltűnik, és a tánc törvényeként fedi fel magát. Úgy tekinthető, mint a bizonyosság küldötte az élet felső kérdéseiről.”<sup>200</sup>



37. kép – Lábán Rudolf: a térbeli feszültséget ábrázoló rajza

<sup>199</sup> Uo. 80.

<sup>200</sup> Fügedi János: Lábán Rudolf-az új tánc útjainak látoka, In.: Lábán Rudolf: *Táncnak szentelt élet*, L' Harmattan, 2009.



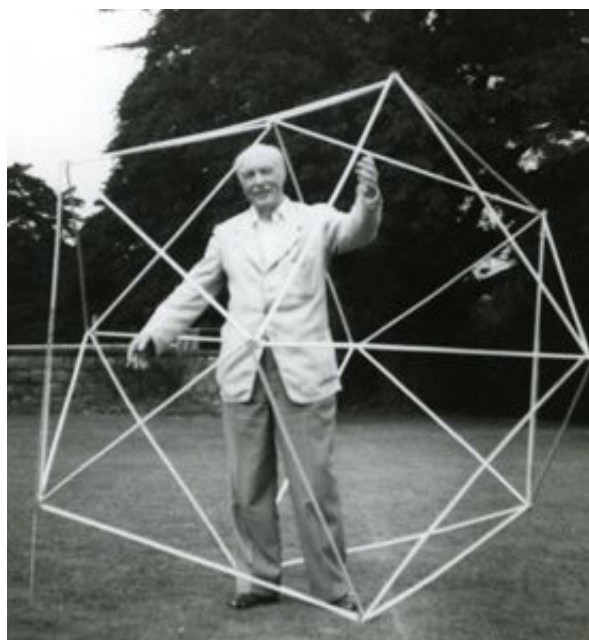
A tánc ritmusai és formái a lélek ritmusait és formáit tükrözik, azaz belső szükségszerűségből fakadnak, nem leíróak és nem kötődnek a mindennapi életünkhöz. Úgy gondolta, hogy zene, a melódia és az egyenletesen lüktető metrum, mind akadályozzák a táncot, hogy önálló fejlődési utat tudjanak bejárni. Saját zenét alkotott, amiben a ritmus kapta a főszerepet – nagydobot használt – és nem törekedett a hagyományos zenei harmóniák követésére.

Lábán teljesen új mozdulatvilágot teremt, tele misztikummal és extázissal, épp ezért elméletei nem minden esetben támaszthatók alá teoretikusan, de mégis átütő sikernek örvendtek, ami karizmatikus személyiségének volt köszönhető. Mary Wigman, mint mágusra, egy ismeretlen vallás papjára emlékszik, aki képes bárkit felszabadítani a korlátai alól, ezzel előhívva az egyéniséget.

Lábán, 1913-ban Monte Veritán táncművészeti kolóniát alakít, ahol más művészcsoportok is éltek anarchikus elvek szerint kialakított életüket, amihez társult a vegetárianizmus, az önellátás, a spirituális, szabadkőműves eszmék, pszichoanalízis, nudizmus, szabad szexuális viszonyokkal. Mary Wigmannel is itt találkozik, akivel sok éven át együtt dolgoznak és alkotnak.

Itt kezdte kialakítani a lendületszálakat is, amit a háború végére fejezett be. A lendületszálak fő irányultságukat tekintve: diametrális, dimenzionális és diagonális szálaknak nevezett. A szálmozdulatok irányait a táncos köré képzelt oktaéder, kocka és ikozaéder csúcsai felé irányította, mely testek mindegyike a platóni szabályos testek közé tartozik, így magukban hordozva az aranymetszést, a tökéletes harmóniát, melyből a harmonikus mozdulatsorok születnek.

*„A háború végére Lábán teljesen kidolgozta lendületszálait. A szálmozdulatok irányait meghatározó pontoknak a táncosok köré képzelt oktaéder, kocka vagy ikozaéder csúcsait választotta. A püthagorasz geometrián nyugvó harmóniaelvek szerint a gömbbe írható szabályos testek, a tetraéder, az oktaéder, a kocka, a dodekaéder és az ikozaéder, összefoglalóan a szabályos kristályok az univerzális lét archetípusai, az isteni lélek manifesztumai, mivel mindannyian magukban hordozzák a harmónia valamennyi arányát, legfőképp az aranymetszést. A platóni „ellentétek harmóniáját, mint a zenei szépség egyik alapját” Lábán az általa feltárt szálak stabil-labil egyensúlyaként értelmezte. Lábán hitt a világegyetem és az ember táncának harmóniájában: (...) az ikozaéder megszabta utakat járva bennünk harmonikus, derűs, vidám érzetek és benyomások keletkeznek, míg más utak követése haragot, boldogtalanságot és diszharmóniát kelt.” A térszálak mellett a ritmus, a dinamika, a feszültség és elernyedés, a szűkítés és tágítás koncepcióit is kidolgozta, hogy megalapozza az emberi mozdulat-kifejezés egy lehetséges új rendszerét.”<sup>201</sup>*



38. kép – Lábán Rudolf

A térszálak mellett a ritmus, a dinamika, a feszültség és elernyedés, a szűkítés és tágítás koncepcióit is kidolgozta, mellyel megalapozta a mozdulat-kifejezés lehetséges útjait és módjait. A kötött tánc mellett bevezette a rögtönzést, az improvizációt. A háború alatt Zürichben maradt, iskolát nyitott és folytatta kutatásait.

9. o Megjegyzés: G I. Gurdjieff, örmény-görög származású misztikus-spirituális tanító, az 'eneagramm' magalkotója. Az eneagramm alatt a fő jellemvonást érti, ami a többi jellemvonás gyökerét jelenti.  
201 Fügedi János: Lábán Rudolf-az új tánc útjainak látoka, In.: Lábán Rudolf: Táncnak szentelt élet, L'Harmattan, 2009. 10-11.

Háború után visszatér Németországba, ahol az amatőrök számára is kidolgozza mozdulatrendszerét, mely nem rekedhet meg a gimnasztika szintjén, épp úgy művészet, kreativitáson kell alapulnia: ebből születnek a mozdulatkórusok, melynek témáit az emberi hajlamok adják, célja a közösségteremtés, az értő közönségnevelés és a spirituális fejlődés. Több mozdulatkórus iskola nyílt szerte Európában. A színvonal fenntartásáért kidolgozta Lábán a tanárképzést is. Első könyve 1920-ban jelent meg, *A táncosok világa* címmel, melyben összefoglalja eddigi megélt tapasztalatait és gondolatait.<sup>202</sup>

Az 1920-as években első színpadi műve a *Tannhauser* nyitó bacchanália jelenete, amit a mannheimi opera felkérésére készített. Az újító szándékot a hivatásos táncosok kevésbé értékelték, de a kritika méltányolta. Hamburgban megalakítja együttesét, a *Lábán Táncszínpadot (Tanzbühne Laban)*, majd ennek kamaraegyüttesét *Kammertanzbühne*). Noverre eszméihez hasonlóan, elvárta táncosaitól a kreativitást, a gondolkodást, a dinamika minden árnyalatát, a zenei pontosságot és stílust és a csoportszellemet, ami nem tűri a rivalizálást. Koreográfiái a kor lenyomatait, társadalomkritikák, időnként a dadaistákhoz hasonló groteszk gúnnyal fűszerezve, vagy éppen mélylélektani témák megtestesítői (*Lengő templom, Káprázat, Lovagbalett, Titán, Az éjszaka, Don Juan*). A Don Juan előadásán lesérül és abbahagyja az aktív táncot.

1926-ban Würtzburgban Koreográfiai Intézetet alapít (*Choreographisches Institut*), ahol koreográfiát, koreológiát és koreozófiát, kompozíciókészítést tanulhattak a hallgatók. Egy új szemléletmód kialakítása volt a cél. Szintén 1926-ban kiadja *Koreográfia (Coreographie)* című könyvét.

1927-28 között elkezdte kidolgozni tánc lejegyző módszerét Sigurd Leederrel, aki ragaszkodott ahhoz, hogy a rendszer alkalmas legyen bármely tánc lejegyzésére. A munkában Kurt Jooss zenei tudásával, Dussia Bereska a mozdulat dinamikáinak elemzésével, Albrecht Knust korábbi lejegyző tapasztalataival járult hozzá a munkához. 1928-ban az esseni tánckongresszuson, kinetográfia néven, Lábán bemutatta tánclejegyző módszerét. A kinetográfia terjesztésére folyóiratot indított, *Írott tánc (Schriftanz)* címmel. A további fejlődés érdekében megalakította a Német Táncírók Szövetségét, melyhez a világ minden tájáról csatlakoztak.

1929-ben meghívják Bécsbe, az Iparosok és Kézművesek Felvonulására, ahol megkérte a munkásokat, hogy saját szakmájuk jellegzetes mozdulatait táncolják el, mellyel a középpontba szeretne volna helyezni a mozdulatok dinamikáját és ritmusát került: 400 szakma, 20000 képviselője jelent meg. Ezzel a hétköznapi mozdulatok felértékelődtek, mert új közegben, előadásként szerepeltek.

Az 1930-as év hozta el számára az igazi szakmai elismerést, meghívták az Állami Színházak mozdulatművészeti igazgatójának. Ezzel együtt az Opera balettmestere is volt, és így alkalma nyílt számos operabetétkoreografálására, melyekben iskolájának növendékei is szerepeltek.



39. kép – Lábán Rudolf: Táncírás részlet

202 I.2. Fejezetben részletesebben

Művei megosztották a kritikusokat, de ennek ellenére folytatta munkáját. 1933-ban a náci hatalomátvétel véget vetett ennek a korszaknak. A hatalom az *Új Német Táncot* támogatta, melyek az elődök táncai voltak. Az ettől eltérőket degenerálnak tartották, ezért betiltották őket. Lábán és Wigman táncai ideológiailag tisztának minősültek, és számos művésztársukkal szemben, még nem kényszerültek emigrációba. Az operai szerződése 1934-ben lejárt, de a hatalom továbbra is támogatta őt, és rajta keresztül külföldi együttesek meghívását tervezték, amit szinte mindenki visszautasított, pontosan a náci ideológia miatt. Válaszul Göbbels propagandaminisztériuma megalakította a Német Táncszínházat Lábán igazgatásával.

A hatalomtól megbízást kap a Berliini Olimpiai játékok nyitórendezvényének koreografálására. A *Harmatos szellő, új öröm* című kompozíciója, amiben az ember és ember, ember és természet közötti harmóniát jeleníti meg, nem járt sikerrel. Göbbels betiltatja, mert nem egyezik a kormány ideológiájával. Az olimpiai játékokkal egyidőben főszervezője egy nemzetközi táncversenynek is, ahol azt az utasítást kapja a hatalomtól, hogy minden körülmények között német csoportnak kell győznie. Lábán életében először szegül szembe igazán a hatalommal: hogy kizárja ezt az ellentmondást, mindenkinek egyforma díjat adott. Természetesen ezt nem nézték jó szemmel, Lábán halálos veszélybe került, elhagyta Németországot, Franciaországba menekült, ahol teljesen elszegényedve, egészségileg megromlott állapotban kezdett új életet. A reménytelenségben Kurt Jooss nyújtott segítő kezet és meghívta Dartington Hallba, ami a Monte Veritán eltöltött évekre emlékeztette Lábánt, ahol a kor emigráns művészei együtt éltek és alkottak. Munkájukat az Elmhirst házaspár támogatta.

A háború kitörésével el kellett hagynia Dartington Hall-t. Lisa Ullmann támogatta őt betegségében. Munkát nem vállalhatott a háborús rendeletek miatt, így Lisa Ullmann tanított helyette. Jelentős munkája az *Effort*, melyet Frederick Lawrence-el közösen adtak ki. Lawrence, aki vállalatvezetési tanácsadó volt, felkérte Lábánt, hogy dolgozzon ki egy a munka hatékonyságát növelő módszert, ugyanis a gyárakban végzett nehéz fizikai munkák egy részét a nőknek kellett átvállalniuk. Amit a férfiak az erejükkel, azt nők az impulzusaikkal valósították meg. Ebből az elméletből alakult ki a *Laban Movement Analysis* (LMA) dinamikai rendszere. A rendszer a mozdulatminőséget és az erő használatának gazdag lehetőségeit, és azok összefüggéseit elemzi, ami végeredményben jobb teljesítményt eredményezett. Lábán a mozdulatminőségnek 4 fő jellemzőjét különbözteti meg, amikkel a mozdulatok fő jellemzői megragadhatók. A szélső értékek kijelölésével nyolc alapminőséget állapított meg, melyek leírásával – a jungi pszichológia nyomán – emberi lelki alkatok is meghatározhatók. Például: „*lebegő*” a mozdulat, ami a súlyt tekintve könnyű, az idő tekintetében lassú és a tér tekintetében iránytalan. A súly nehéz és könnyű, a tér célirányos és iránytalan, az idő lassú és gyors, az áramlás szabad és kötött.

A lejegyző módszer tovább haladt saját útján és világszerte elfogadott lett. Ann Hutchinson az 1940-es években megalapította a Tánclejegyző Irodát, ahol táncírókat képeztek és könyvtárat alapítottak, mert számos koreográfusban merült fel az igény, hogy darabjaikat lejegyezzék (pl.: Jerome Robbins, Doris Humphrey, Antony Tudor). A táncírás megjelent a hivatásos táncoktatásban is, a Juilliard School of Music Tánc Tanszéket alapított, ahol Labanotation tantárgyként szerepelt. Az Állami Balett Intézetben szintén bevezették az oktatását Lőrinc György révén, aki 1936-ban Dartingtonban ismerkedett meg a módszerrel.

A módszer további fejlesztésére a Lábán Kinetográfiai Nemzetközi Tanács hivatott.

A háborús évek alatt Lisa Ulmannal elindították a Nyári Modern Tánc Kurzusokat, melyek népszerűsége révén, Lábán 1946-ban megalapította Mozdulatművészeti Stúdióját Manchesterben, melynek hatására létrehozták a Lábán Mozdulatművészeti Egyesületet (*Laban Art of Movement Guild-LAMG*). A tanfolyamokra nem csak hivatásos táncosok és koreográfusok jártak, hanem olyan tanárok is, akik be akarták vezetni a táncoktatást a közoktatásba.

Nekik szánt könyve: *Modern tánc az iskolában (Modern Educational Dance)*, melyben a kor szellemének megfelelő tánc és mozgáskultúra megteremtésére törekedett.

Meggyőződése volt, hogy igazán, szellemében és mozgásában szabad és boldog felnőtt, a kreatív, kötetlen mozgás útján válhat egy gyermekből, nem pedig ügyes tánclépések elsajátítása útján. Ez a gondolat analóg a Bauhaus szellemiségével is.

A színpadi mozgást és a mozdulat expresszivitását segítő módszerét a *Mastery of Movement on the Stage* című tanulmányában írta le 1950-ben. A pszichoterapeuták is felfigyeltek módszerére. Leginkább az *Effort* rendszert tartották terápiás célokra alkalmasnak. William Carpenterrel évekig dolgozott együtt a jungi pszichológián alapuló mozdulatpszichológia könyvöm. A könyv Carpenter halála miatt nem jelent meg.

Lábán 1953-ban Liza Ulmannal új stúdiót nyit Addleston-ban, majd mellette 1955-ben a kutatás érdekében megalapítják a Lábán Mozdulatművészeti Központot (*Laban Art of Movement Center*), melynek köszönhetően Londonba is eljut Lábán tanítása.

1958-ban, A mozdulat az ember egésze (*Movement concerns the whole man*) című konferencia az utolsó, amin részt vett.

1958. július 1-én halt meg Angliában, Weybridge-ben. Sírján: *Lábán Rudolf-Táncnak szentelt élet.*

Rabinovszky Máriusz így vélekedik Lábán Rudolf munkásságáról:

Duncan és Dalcrose mellett a harmadik forradalmi jelentőségű és rendszeralkotó egyéniség az új táncművészeti törekvésekben a magyar származású váraljai Lábán Rezső. Számára a tánc: „világnézet volt, vallás, filozófia, szociális és művészi létforma, az egész emberi lét egyik újjáalakító tényezője.” Noverre óta eltelt időszakban ő az első, aki rendkívüli mélységgel és átfogó szemlélettel foglalkozik a táncművészet problémáival. Elszántan hirdeti, hogy a tánckultúra érdekében ki kell alakítani annak értő közönségét: „(...) a tánckultúra megfelelő laikus-képzés, mint alap és hátvéd nélkül nem verhet gyökeret.” Ennek érdekében mozgáskórusokat hozott létre, ahol tervszerű képzés folyt. A mozgáskórusok szerepe teljesen ellentétes a balettkar feladatával, akik kizárólag a szólista és darab kiegészítői elemeiként szolgáltak. Lábánnál tökéletesen megnyilvánul egyfajta szociális érzékenység is – akárcsak a Bauhaus szellemiségében, ahol: „a kórus az egyetlen közös akarattól fűtött együttes, amelyben mindenki bizonyos mértékig szabad, de mindenki külön-külön személytelen.”<sup>203</sup>

Rendkívül aktív élet áll mögötte, melynek értéke felbecsülhetetlen és kihagyhatatlan. Halála után szellemisége és elért eredményei tovább élnek, sőt folyamatosan fejlődnek.

---

203 Rabinovszky Máriusz: *A Tánc, Tanulmány egy újrászülető művészetről Anonymus Kiadó, Budapest 1946, 38-39.*

### III. Mozdulatelemző rendszerek

#### III.1. Táncleírás rövid története

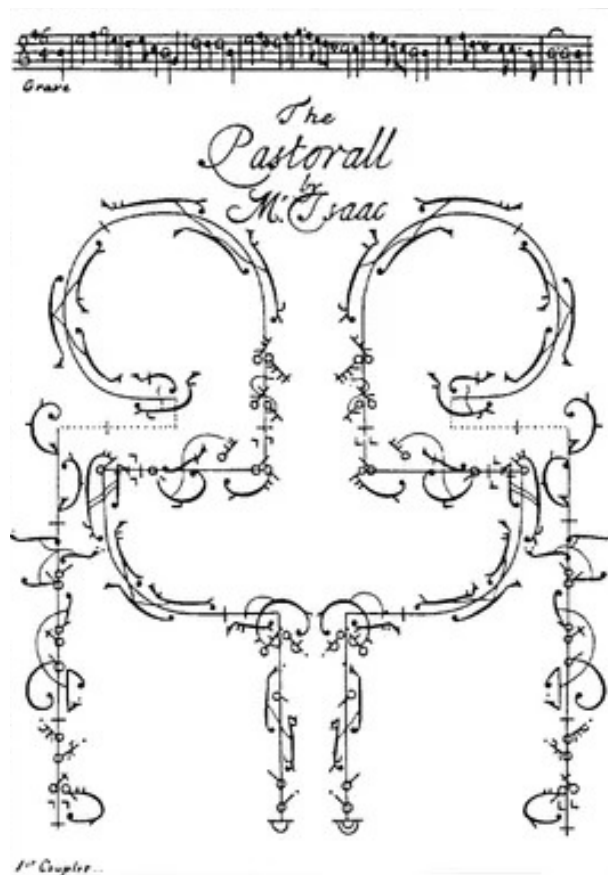
A tánc egy illékony művészet, hisz a legpontosabb rögzítések ellenére sem lesz egyforma két előadás. Minden előadás – hasonlóan a zenei előadásokhoz - a maga nemében egyszeri és megismételhetetlen, mert az ember teste, szelleme és lelke a médium. A táncok történetében, a különböző funkciókat betöltő táncok átörökítése a mimetikus kultúrában, az enkultúráció része volt. Az utánzás útján való tanulás, természetes módon magában rejtje a folyamatos változtatást, egyéni hang hozzáadásának lehetőségét. Később a tánclejegyző módszerek lehetővé tették a rögzítés bizonyos fokát – mint ahogy a zenei kotta -, de a mozdulati minőségeket, dinamikát még nem tudták pontosan visszaadni. Lábán Rudolf korszakalkotó jelentőségű lejegyző módszerének köszönhető a mozdulatok pontos rögzítése, ami nem zárja ki a rögzített mozdulatok egyéni megfogalmazásának szabadságát. Ebben a fejezetben, Fügedi János, *Tánc-Jel-Írás* című könyve alapján, röviden összefoglalom a táncok leírásának történetét.

A koreográfia eredeti jelentése: táncok leírása, tánclejegyzés, de ez Lábán értelmezésében tágabb fogalom. Napjainkban a táncmű fogalmát jelenti.

A reneszánszban betűszimbólumokat alkalmaztak a lépések, motívumok jelölésére. A korszak táncjai, a *Basse Dance*-k, jellegzetessége az, hogy ugrások nélkül táncolták, ezért ezeket a táncokat 'mély' táncoknak nevezik. Öt lépését az alábbiak szerint betűkkel: „**R** – révérence (a tánckezdő meghajlás) **s** – simple vagy paso (előre lépés és zárás) **d** (vagy de) – double (három előre lépés és zárás) **b** (vagy 9) – branle vagy continenza (ingó lépés) **r** (vagy Z) – reprise (hátra lépés.” Számos könyvben megjelent a módszer, melyek közül a legértékesebb gyűjtemény a 1470-es években készített *Arany vagy Burgundiai Kézirat*, amelyet tulajdonosáról *Ausztriai Margit Tánckönyvének* is neveztek.<sup>204</sup>

A korszak jeles képviselői Thoniot Arbeau, Cesare Negri, akik a táncok előadásmódjára is kitértek, amivel bővítették, finomították a lejegyzést. Arbeau 1589-ben az *Orchésographie* című könyvében már rajzos illusztrációval egészítette ki a lejegyzést.<sup>205</sup>

A 17-18. században a motívumok kisebb és jellemző alapegységeit is rögzítik, mely táncleírás Raoul-Auger Feuillet nevéhez köthető elsőként. Feuillet 1700-ban adta közre azonos címen megjelenő táncokat lejegyző könyvét, de a kutatások szerint Pierre Beauchamps fejlesztette ki a módszert és Feuillet csupán folytatta mestere munkáját. Ezért ma Feuillet-Beauchamps féle lejegyzésként ismerjük. A lejegyző rendszer vizuálisan is jól áttekinthető és a térbeli haladás (térrajz, a bejárt út) mellett a zenei összefüggéseket is tartalmazza.



40. kép – Raoul-Auger Feuillet: *Chorégraphie; ou, l'art de décrire la danse* (1700)

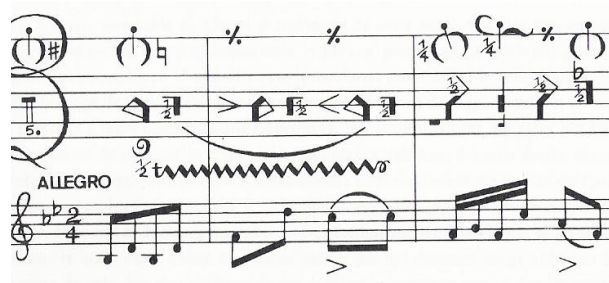
<sup>204</sup> Fügedi János: *TÁNC – JEL – ÍRÁS, L'Harmattan – MTA Zenetudományi Intézet 2011, 15.*

<sup>205</sup> *Uo.16.*

Az útvonal rajza már kettéválasztja a testet jobb és baloldalra, ami a lejegyzésben is láthatóvá válik. Részletes lépésábrázolás jellemezte, ahol a támasztékra is kitért, illetve egy összefoglaló táblázatban ábrázolta a balett alaplépéseit is.<sup>206</sup>

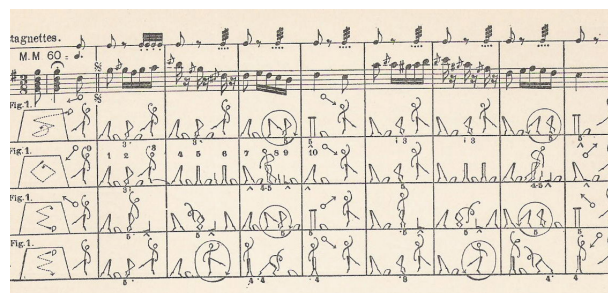
Jean-Philippe Rameau és Malpied a 18. században már egyre részletesebben jelzi a karok mozgását és a tánc térbeli útját.

A 19. században jelentek meg a többé-kevésbé stilizált testábrázolásra, a „pálcika figurákra” alapozott tánclejegyző rendszerek. Arthur Saint-Leon koreográfus, zeneszerző, hegedűművész kihasználva a kotta vonalrendszerét, a kottába rögzítette pálcika jelekkel a testrészek mozgását és a térbeli haladását. A hatodik vonal szolgált a kottában a karok, a fej, és a törzs mozdulati lejegyzésére. 1852-ben megjelent *Sténochorégraphie* című könyvében ismerteti módszerét.<sup>207</sup>



41. kép – Arthur Saint-Leon: Táncírás

Kevésbé elvont, de stilizált ábrázolást láthatunk Friedrich Albert Zorn német balettmester a *Táncművészet grammatikája* című könyvében (1887), amiben kora balettlépéseinek helyes kivitelezését és előadásmódját kívánta rögzíteni. A mozdulat zenével való összefüggést Sait-Leonhoz hasonlóan, a kottakép alatt rögzítette. Ehhez hasonló, de részletesebb lejegyzést adó rendszert a 19. század végén Vlagyimir Sztyepanov alkotott, aki a szentpétervári Cári Marjinszki Színház táncosa és oktatója volt. A rendszer felhasználása tánc történeti jelentőségű, számos nagybalett mozdulati lejegyzése az ő módszerével készült.<sup>208</sup>



42. kép – Friedrich Albert Zorn: Táncírás

A 20. század első évtizedeire a rendszerező korszak jellemző, ez a szisztematizálás korszaka. Az emberi test újra felértékelődik, és fókuszba kerül a test mozgáshatárainak, mozdulatainak természetének – lelki és emocionális szempontból is - és törvényszerűségeinek vizsgálata. A táncutatók analizálták a mozdulatokat, a mozgást, majd egy mozgásrendszerbe építve szintetizálták. A táncjelírások tömegesen jelentek meg, de közülük a legkiemelkedőbbek a Lábán Rudolf alkotta kinetográfia, illetve az 1940 években napvilágot látott Joan és Rudolf Benesh-féle táncírás. Mindkettő nagyszerűsége az egyetemes és univerzális mivoltukban rejlik.

A század elején négy magyar is kidolgozta lejegyző módszerét. Elsőként 1900-ban Róka P. Pál jelentette meg módszerét, *A táncművészet tankönyve* címmel. Lejegyző módszerére Zorn és a Feuillet-Beauchamps rendszer hatott. 1932-ben Láng Miklós *Tánc-írás* címmel jelentette meg lejegyző módszerét. „A testet mintegy felülről szemlélve a félkör a mellkas domborulatát jelöli. A félkör alatti és az azt átszelő vonalak a láb, a félkör íve elé eső vonalak a kar mozdulatait írják le. A félkör irányulásának változása frontváltást jelent. A mozdulatok zenei negyedről eltérő időértékét a félkörök feletti vízszintes vonalak mint hangjegy „gerendák” jelzik.”<sup>209</sup> Dienes Valéria 1912-1942 között dolgozta ki rendszerét, fókuszában az emberi mozdulatlehetőségek teljes ábrázolására volt.

206 Uo.17.

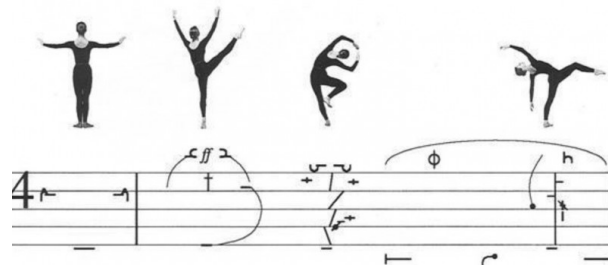
207 Uo.18.

208 Uo.19.

209 Uo.20.

Szintén pálcikafigurákat használt, amit 'mozdulatfantomnak' nevezett. Plasztikai profiljainak leírásában és rajzaiban pontosan érzékelteti a testrészek egymáshoz viszonyított szögállásai. Rajka Péter a 20. század végén a zene és a tánc közötti szerkezeti kapcsolat alapján alakította ki Szimbolikus notáció rendszerét, amit úgy fejlesztett, hogy alkalmazható legyen a NUNTIUS számítógépes program használatával, a zene és a táncszerkezetek interaktív kommunikációjára.<sup>210</sup>

A balett lépések lejegyzésére fókuszáló Joan és Rudolf Benesh által kidolgozott rendszer, melyben óriási előrelépés és felhasználói segítség az, hogy a mozdulatok háttal ábrázolják, mintha 'előtáncolná' az olvasó, tehát nem a néző szemszögéből rögzítették a mozdulatokat. A lejegyzés alapja szintén egy ötvonalas rendszer, amiben elhelyezkedik a figura rajza, így kihagyva a hatodik vonal mozdulatábrázoló funkcióját. A rendszer a mai napig él, hivatásos Benesh notátorok dolgoznak a balettek lejegyzésében a Royal Ballet együttesében. A Royal Ballet School-ban a Benesh notáció tantárgyként szerepelt.



43. kép – Joan és Rudolf Benesh: Táncírás

A táncírás rendszerekről Ann Hutchinson Guest (1984; 1987) és Claudia Jeschke (1983) írt szélesebb körű összefoglalót.<sup>211</sup>

### III.2. Mozdulatelemző rendszerek

Elsőként Francois Delsarte (1811-1871) mozdulatelemző rendszerét elemzem átfogóan, mely a 20. századot megelőző, de közvetlenül hozzá kapcsolódó egyik legfontosabb mozdulatelemző rendszer. A 20. század első felében megjelenő mozdulatelemző rendszerek közül Lábán Rudolf, majd Dienes Valéria és Szentpál Olga rendszertanának alapelveit ismertetem.

Rudolf Arnheim, *A Vizuális élmény* című könyvében a táncos testét a művészet eszközének tekinti. A táncos érzékszervein keresztül érzékeli és benyomásokat kap a testén kívül történő eseményekről, de ugyanakkor érzelmei, vágyai, akarata és céljai is vannak. Felmerül a kérdés, honnan indulnak a mozdulatok, mi irányítja őket? A mozdulatokat az idegrendszer irányításával végezzük, melynek központja nem a test látható középpontjában van, hanem a fejben. Ugyanakkor, ha a mozgásban az egész test részt vesz, a mozdulatok indításának központja a test középpontja kell, hogy legyen, azaz az emberi test sajátos aránytalanságainak a következménye, hogy „a táncos mozdulatainak célszerű középpontja eltolódik az elme székhelyéről.”<sup>212</sup> Ez a célszerű központ, képileg a test középpontja, a mozdulat indításának eredője, melyből a plasztikus, kifejező mozgás létrejön, de mindez nem jöhet létre az idegrendszer központi irányítása nélkül. Ennek a képi és a valódi központ összehangolt munkája során születik meg tánc.

#### III.2.1. Francois Delsarte

Az antikvitás óta jellemző, hogy a testrészeket az emberi szervezet fő funkcióival azonosítják. Az első fejezetben már említett *Francois Delsarte* a testet hármas egységekre (trichotómiák) bontotta: a fej és a nyak a *mentális zóna*, a törzs a *spirituális és emocionális zóna*, a has és a csípők a *fizikai, vitális zóna*. A végtagok jelentik a külvilággal való érintkezést, melyek közül a

<sup>210</sup> Uo.21.

<sup>211</sup> Uo.22.

<sup>212</sup> Arnheim, Rudolf: *A vizuális élmény*, Gondolat, Budapest 1979, 444-445.o.

törzshöz kötődő karok a spirituális és emocionális kifejezés eszközei, a test „*súlyos alsó feléhez*” kötődő lábak pedig, a fizikai jelleget öltik magukra. A karok és a lábak további hármas egységei ugyanazokat a jelentéstartalmakat jelképezik: a felsőkar és a comb fizikális, az alkar és a lábszár spirituális-emocionális, a kézfej és a lábfej mentális jellegű.<sup>213</sup> Minden testrész értelmezése tovább finomítható, így kilencszeres összhangot kapunk (nine-foldaccord).

Delsarte elméletében az általa képviselt test-szellem-lélek hármas egysége, ily módon ölt testet. Delsarte mozdulatelemző rendszerének szimbolikája szorosan köthető az archaikus *Életfa szimbólum* struktúrájához, ami egyben „*axis mundi*” (világtengely) gyökereivel a múltban, törzsével a jelenben, ágával a jövőbe nyúlik.

A hármas egység nem pusztán formai jellegzetességekben, hanem funkcionális is jelen van, például az idő tekintetében: másodperc-perc-óra-, a zenében: ritmus-melódia-harmónia, a táncban: könnyedség-koordináció-pontosság. A megfelelések törvénye alapján minden szellemi funkció megfelel egy testi funkciónak, minden mozdulat mögött gondolat, érzelem, cél vagy motívum rejlik.

Delsarte a mozdulatok, és a mozgó test 3 nagy rendjét különbözteti meg:

1. **Oppozíció:** a test két része egyidejűleg ellentétes irányba mozog. Ez a fizikai erő megnyilvánulása. Ez az egyensúly törvénye, ami a harmónia és szépség alapfeltétele. A kifejezés, a dinamika, az erő és az egyensúly szempontjából Lábánál kihagyhatatlan.
2. **Parallelizmus:** gyenge kifejezésmódnak tartja (balett), konvencionális, dekoratív szerepe van. Lábánál a párhuzamosság a nyugalmat és az élettelen is jelenti, melyből az élet érdekében újra ki kell térni és az elhajló pályákon folytatni az egyensúly játékát, ami a kifejező és harmonikus mozdulatok alapja.
3. **Szukcesszió (folyamatosság, egymásutániség):** A mozdulat végigmegy a testen, ez az érzelmek kifejezésének módja. Kétfélet különböztet meg: a valódi, ami a központból hat kifelé (jó, igaz, szép) és van a fordított, ami kívülről hat befelé (gonosz, hamis, rút...) Lábánál ez a flow.

Az oppozíció és a parallelizmus a térre, a szukcesszió az időre vonatkozik.<sup>214</sup>

## **A szobormintázás, mint módszer**

A szobormintázás a delsarti esztétika gyakorlati alkalmazása, ami a klasszikus, ókori görög szobrok pózainak pontos leutánzását jelenti, annak érdekében, hogy megérezzük a szobrokban rejlő tökéletes harmóniát és szépséget. A normál testhelyezettől elindulva fokozatos áramlással kell felvenni a pózt, hogy tökéletes másolatot kapjunk, akár több szobortól a másikig. Ez az áramlás magában rejti a szobor pózában rejlő egyensúlyi helyzetet és a dinamikát is, ami az egyensúly feltétele, mert az emberi mozgás dinamikája egyensúly nélkül nem jöhet létre. Ezzel ellentétben a frontális ábrázolás statikus, mert más kor értékeit jeleníti meg, nem az emberi világról szól, hanem az uralkodó isteni hatalmát hivatott megjeleníteni. Később Lábán Rudolf egy teljesen új megközelítéssel nyúlt egy kvázi élettelen és statikusnak ítélt *kép* életre keltéséhez, „*dinamikus mozdulat-tevékenységgel*” váltotta fel az eddig alkalmazott élőkép módszert, ami *forradalmi újítás volt az élőképhagyományban.*<sup>215</sup>

213 Uo.: 445.o.

214 *Az alfejezet: Dienes Gedeon: A mozdulatművészet története című könyv 3.1. fejezete alapján íródott, Orkesztika Alalpitvány 2001, 72-75.*

215 Ullmann, Lisa: *Lábán Rudolf, Táncudományi tanulmányok 1959-1960, Szerk.: Dienes Gedeon és Morvay Péter, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, Budapest 1960, 79-93, 80. (Lisa Ullmann a The Laban Art of Movement Centre” (Addlestone, Anglia) igazgatója. E tanulmányt a szerkesztőség felkérésére írta 1959 nyarán.)*



Delsarte un. lazító gyakorlatával, a testrészek teljes és tudatos ellazulására törekszik, lépésről lépésre, azok súlyának megérezésével, (ami összefüggésben van újra a gravitációval).<sup>216</sup>

A rövid ismertetésből is kitűnik, hogy Delsarte is az összefüggéseket kereste a hiteles és kifejező előadásmód kidolgozásában, melyhez előbb meg kell ismerni a testet, majd a mozdulatok természetét és jellegzetességeit. Ezek esszenciája jelenik meg a kifejezésben, legyen az a színészet vagy a tánc mozdulataiban.

### III.2.2. Lábán Rudolf – Térharmónia

Lábán Rudolf térharmónia elméletét és gyakorlatát napjainkig kiindulópontnak tekinti a táncszakma, és az adott táncstílus szükségleteihez igazítva alakítják.

Lábán Rudolf sok kortársával ellentétben, akik a test teljes szabadságát hirdették és az érzelmek szolgálatába állították, ezzel megtörve a klasszikus tánc által rákényszerített kánonokat, Lábán a táncot nemcsak az érzések kifejezésének, hanem az önismeret egyik alapvető módjának is tekintette. Építész tanulmányaiból kiindulva, teóriájában a táncos a test térbeli elemzésében találja meg a lehetőséget – az emberi testet felölelő gömb koncepcióján keresztül –, hogy elérje a megfelelő kifejezést. Ez a tánc térfilozófiája, melynek érdekében kifejlesztette a táncírást, ami lehetővé teszi bármilyen összetett mozdulati helyzet elemzését, akár egy alaprajz, mely térbeli felemelkedésével válik háromdimenziós élő mozdulatokká, melyek a teret a testtel és annak mozdulataival építik fel. Ez a tér nemcsak az a tér, amit szemünkkel érzékelünk, hanem az a szenzibilis tér, amiben a test áthalad és teret alakít. Így a tánc reprodukciója nem a mozgás egyszerű másolatán alapul, hanem lényegesen mélyebb rétegeket tár fel a mozdulatok térbeli elemzésében, tanulásában, a mozdulatminőségek tudatos kialakításában. A táncot tehát - a korábbi évszázadokkal ellentétben - nem lépéseken keresztül tanulnák meg, hanem egy olyan rendszer használatával, amely lehetővé tenné a táncos számára, hogy saját tudását a testről, annak térbeli megfigyelésén keresztül érje el.

Lábán a „táncírás” mellett, a művészi mozdulatalkotás alapjait tárja fel, analizálja a mozdulat minden összetevőjét és később szintetizál, ami újabb és újabb mozdulatminőségeket eredményez. Hasonlóan Dienes Valériához: „Eszköze a mozdulat volt, amelyben minden élet magját látta.”<sup>217</sup> A mozdulat kiindulópontjától a végpontjáig végbemenő folyamatra helyezte a hangsúlyt, ami meghatározta a pontos utat, időt, dinamikát, erőt és a hozzá tartozó érzelmi és esztétikai kifejezést, ami a mozgás belső történéseit és kifejező erejét teszi a középpontba, segítve a testtudat fejlődését és kialakítását. Alapvető törekvése volt, hogy „(...) a táncot önálló művészetté emelje, amely az emberi kifejező-mozdulatból nő ki és a zenétől függetlenül fejlődik.”<sup>218</sup> A mozdulatok zenétől való függetlenítése később, Merce Cunningham munkáiban is az egyik fő koncepció volt.

Harmóniaelvek felállítására először Pitagorasz törekedett. Úgy gondolta, hogy a világegyetem rendjéért a számok felelősek, és ez a rend, épp úgy jelen van a macro kozmoszban, mint a micro kozmoszban. „A pitagorasz iskolához fűződik annak kifejtése, hogy a tökéletes emberi test az arany metszés szerint épül fel.” Platón foglalta össze és fejlesztette tovább Pitagorasz számmisztikán és geometrián nyugvó törekvéseit. A gömbbe írható szabályos testeket tekintette az univerzális lét archetípusának, melyek az isteni lélek manifesztumai, magukba hordozva a pitagorasz harmónia-elmélet valamennyi arányát: tetraéder: tűz, oktaéder: levegő, hexaéder: föld, ikozaéder: víz, dodekaéder: kozmosz. Lábánt lenyűgözte a szabályos kristályok és a világmindenség közötti párhuzam, ezért úgy gondolta, hogy a mozdulatok harmonikus rendje is ezekbe a szabályos testekbe írhatók bele.<sup>219</sup>

216 A fejezet rész: Dr. Dienes Gedeon: *A mozdulatművészet története, Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2005, 75-76.*

217 Ullmann, Lisa: *Lábán Rudolf, Tánc tudományi tanulmányok 1959-1960, Szerk.: Dienes Gedeon és Morvay Péter; Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, Budapest 1960, 79-93, 83. (Lisa Ullmann a The Laban Art of Movement Centre” (Addlestone, Anglia) igazgatója. E tanulmányt a szerkesztőség felkérésére írta 1959 nyarán.)*

218 Uo. 84.

219 Fügédi János: *Mitikus mozdulatharmónia, Táncművészet, 15. évf. 3. szám, 1990, 20-23.*

„Az ember egy világ kicsiben, tartják a régeik - írja Leonardo a híres rajz köré írt szövegben. A négyzetbe és körbe rajzolt figura sommás tartalma, Wittkower értelmezésében: „az Ember, mint Isten képmása, amely a Világmindenség harmóniáit testesíti meg, (...) ily módon a mikrokozmosz és a makrokozmosz közötti matematikai összhang szimbóluma.”<sup>220</sup>

A platóni ellentétek harmóniáját, mint a zenei szépség egyik alapját, Lábán a stabil-labil egyensúlyi helyzetként értelmezte. A harmonikus rend mögött, a macro és micro kozmoszban az aranymetszés arányszáma áll. Az emberi test arányaival épp úgy összeköthető, mint a növekedés geometriájával (spirálok a természetben, a világegyetemben, DNS). Az emberi kultúra kezdete óta a spirál jelentése: a transzcendens, az isteni lélek.

„A kört Isten tökéletes jelképének tekinthetjük, egyszersmind azonban zárt és statikus forma. Ezzel szemben a spirál az élet drámai szimbóluma: kezdőpontja van, vége azonban nincs, tehát a végtelenségig képes önmaga kiterjesztésére.”<sup>221</sup>

Mozdulatfilozófiájának (*choreosophia*: körök bölcsessége) alapja, a körtánc Isteni hatalmába vetett hit, ami az emberi testet mozgatja. A körmozgás megegyezik az univerzum körmozgásával, ami létrehozza a kozmikus harmóniát. A *Koreutika*, a mozdulatharmónia elméletéről írt könyve. A kifejezést Platón korában használták arra az ősi tudásra, ami meghatározza az univerzális rendet, és a világegyetem mozgását szabályzó rendezői elvet. Lábán mozgáskonceptiója és az archaikus görög világszemlélet között rokonság mutatkozik. A *Koreutika* alatt Lábán, a harmonikus mozgás különböző formáinak tanulmányozását értette: a mozgás analízisét és szintézisét. A mozgást az emberi nyelvek egyikének tartotta (médiüm, kommunikációs eszköz), így nem csak a mozgás térbeliségével és időbeliségével (ritmusával) foglalkozott, hanem a mozdulatot létrehozó hangulattal is, ami elválaszthatatlan a mozgástól. Kutatta a mozgásfázisok természetes karakterét, értelmes, tudatos mozgássorok létrehozására törekedett, mely során megismerhető a mozgás koreológiai rendje, és szerkezete. „A mozgás élő építészet” vallotta: az „épület” a mozdulatok térbeli útjából emelkedik ki, szerkezete az egyes mozgássorok elemei között található térbeli viszonyokban rejlik. E viszonyok meghatározása Lábán térelméletének lényege. Lábán térharmónia elméletében központi helyen áll az ikozaéder - amely többek között a makrokozmoszt is szimbolizálja -, amiben, ha az ikozaéder által megszabott irányokban végezzük a mozdulatokat, akkor a mozgás, öröm érzését kelti bennünk.<sup>222</sup>

Lábán úgy vélte, „(...) hogy az aranymetszés szerint kialakított, három egymásba csúsztatott téglalap csúcspontjai, összekötése révén létrejövő ikozaéder szögei, az egyes testrészek maximális mozgáslehetőségeinek felelnek meg.”<sup>223</sup> Nem hagyható figyelmen kívül az a tény, hogy az ikozaéder egyike a platóni öt szabályos testeknek. Az ikozaéder 12 csúcsára utaló 12-es szám, a világegyetem és a kozmikus rend száma. Kultúránk számos területén megtalálható a 12-es szám, így a Bibliában, a néprajzban, a zenében, a matematikában, a fizikában...

„Lábán azt az álláspontot képviselte, hogy a tánc, pontosabban a mozgás művészete önálló, független, önmagában zárt diszciplína, amely önmagáról beszél és többnyire a saját nyelvén teszi ezt.”<sup>224</sup> E nyelv megismeréséhez dolgozta ki Lábán a térharmónia-elméletet, amelyben arra tett kísérletet, hogy „a pythagorasi zenei harmóniák analógiájára, szintén Pythagoras térkristályainak, mint keretnek felhasználásával, harmonikus mozgássorokat hozzon létre. A skálák tizenkettő, illetve nyolcfokúak (mint a zenei kromatikus vagy diatonikus hangsorok), térbeli alapelvük az aranymetszés, a gömbbe írható szabályos kristályok az ikozaéder, illetve a

220 Rumi Tamás: *Két kör*, Imagent Kft, 2011

221 Skinner, Stephen: *Szakrális geometria*, Bioenergetic Kiadó, 2007, 7.

222 Fügedi János: *Mitikus mozdulatharmónia*, Táncművészet, 15. évf. 3. szám, 1990, 20-23.

223 Uo.

224 Fuchs Lívia: *Száz év tánc*, L' Harmattan, 2007, 94. A szerző idézi: Rudolf, Laban: *The Mastery of Movement* (Plymouth: Northcote House Publishers Ltd., 1988), vi. 14.

*kocka vagy az oktaéder.”<sup>225</sup> Lábánt is a zene inspirálta tehát, de nem koreográfiai munkáiban, hanem tér és mozgásanalízisének kidolgozásában, amikor az antik zenei gondolkodás matematikai megközelítését mozgásra adaptálta.”<sup>226</sup>*

A test köré írható gömbben lévő teret *kineszférának*, személyes térnek nevezi. A kineszféra középpontja egybeesik a test súlypontjával, ami az egyensúly középpontja. Az egyensúly mindig központi kérdés, mint a harmonikus mozgás, elmozdulás előfeltétele, ami a gravitációval szoros kölcsönhatásban áll. Ennek a kényes egyensúlynak a játéka az élet, a mozgás, a mozdulat nyugvópontja, ami újabb és újabb elmozdulásokra ad lehetőséget. Az egyensúly és annak elvesztése, majd visszanyerése egy folyamat része, ami a lelki-szellemi és fizikai valónkra is értendő. Minden elmozdulás térben és időben visszatér az egyensúlyhoz, mint nyugvóponthoz, ahol erőt gyűjt az új elmozdulásra. Ez – az ikozaéderben, mint szabályos testben történő - a stabil-labil játék adja a harmóniát Lábán térharmónia elméletében és lendületszáláiban, mellyel eljutott az emberi test teljesítményének vizsgálatáig.

Az ikozaéder 20 darab szabályos háromszögből áll, ezért geometria szempontból szimmetrikus. A szimmetria – mint univerzális fogalom – számos jelentéssel bír. A görög kultúrában a dolgok közös mértékét határozza meg, a reneszánszban a görögök által használt arányosságot, harmóniát, ritmust jelenti: *„Tulajdonképpen - a dolgok közös mértéke - éppoly egyenrangúan jelenti mindezeket, mint az euklideszi geometriában használt és már elvonatkoztatást is tartalmazó jelentése”<sup>227</sup>*

*„Az állandóság és a változás szintézise a szimmetriafogalom általánosításából következik. Általánosított értelemben akkor beszélünk szimmetriáról, ha minden (geometriára korlátozódó) megkötés nélkül egy tetszőleges objektum vagy jelenség valamely tulajdonsága változatlan marad, valamely változás során, amelynek következtében más tulajdonságai megváltoznak. Az adott objektum változatlanul maradó tulajdonsága a szimmetria. Ebben az értelemben tekintjük az állandóság és a változás szintézisének, amely a hétköznapi élet, a tudományok, a művészetek számos területén változatos formákban megnyilvánul.”<sup>228</sup>*

A vertikális-horizontális-sagittális síkban mozgó emberi test mozgásainak középpontja egybeesik az ikozaéder geometriai középpontjával, ezáltal állandó, tehát kapcsolódik a szimmetria elmélethez. Ebben az esetben nem tükörszimmetriáról beszélhetünk, hanem az emberi test arányainak harmóniájáról.

A mozgás által létrehozott tér, és az a tér, ahol a mozgás történik, kölcsönösen hatnak egymásra. Ez feltételez egy szubjektív, azaz a mozgás által létrehozott teret, amit Lábán *„élő építészetként”* említ, és egy objektív teret, ahol a mozgás történik. A szubjektív tér az alteritás világképében volt meghatározó, és Lábán elméletében is megjelenik épp úgy, mint a modernitás.

*„Az alteritás a mai látásmódunkat megelőző szubjektív tér, mely történeti szempontból valamikor a reneszánsz körül kezdett megbomlani, és két-három évszázaddal később, a felvilágosodás idején adja át helyét egy új átfogó viszonyulási módnak a modernitásnak. (...) Az alteritás látásmódja, ontológiája alapvetően transzcendentális. Ezalatt nem egyszerűen a vallásosságot kell érteni, hiszen ez a modernitásnak is jellemzője lehet, hanem azt, hogy az alteritás embere az élet minden eseménye, eleme mögött feltételezte egy másik, spirituális létszféra párhuzamos és megalapozó szerepű működését. A tényleges teret a misztikus tér, a tényleges időt az isteni idő, az élet összefüggéseit egy transzcendentális akarat alapozta meg.”<sup>229</sup>*

225 Uo. A szerző idézi: Fügedi János, *Choreosophia: A körök bölcsessége, kézirat.*

226 Fuchs Livia: *Száz év tánc, L' Harmattan, 2007, 94.*

227 Darvas György: *Állandóság és változás szintézise, Szimmetria a tudományban és a művészetben, Ponticulus Hungaricus XIII. évfolyam, 12. szám 2009 [https://www.ponticulus.hu/rovatok/hidverok/szimmetria\\_darvas.html#gsc.tab=0](https://www.ponticulus.hu/rovatok/hidverok/szimmetria_darvas.html#gsc.tab=0) (Megnyitás: 2024.07. 15.)*

228 Uo.

229 Bókay Antal: *Bevezetés az irodalomtudományba, Osiris Kiadó, 2006*

Mozdulatelemző és rögzítő rendszerének kidolgozása során Lábán merített a hagyományos balett oktatás statikus („tűnő”) elemeiből is, mely a test tartására és a lábpozíciókra teszi a hangsúlyt.<sup>230</sup>

Lábán célja egy dinamikus formaelmélet megteremtése volt, mely a mozgás és tánc folyamatára összpontosít. Elképzelésemegvalósításához azonban elengedhetetlen volt a balett statikus teóriájának felhasználása kiinduló pontként. „Az úgynevezett öt pozíciót, mint a térbeli iránymeghatározás legegyszerűbb formáját a táncművészetben megörököltük/készen kaptuk. Általánosan elfogadott, hogy ezek a pozíciók csak a lábfejre vonatkoznak. Ez nem így van. Ezek inkább térbeli irányok, amelyek felé a láb mozdul, és amelyekhez viszonyítva a felsőtest ellenmozdulatot tesz/ ellentétes irányba mozdul.” Mivel Lábán szerint, minden mozdulat során megfigyelhetünk egy térbeli iránymagatartást, amit az alapján határozhatunk meg, hogy milyen szögben tér el a függőlegetől. Ez alapján az I. és az V. pozíció a függőleges irányban lefelé irányulnak, a II. oldalirányba hangsúlyosak, a III. rézsútósabb, és a két IV. pozíció előre- és hátrafelé hangsúlyos. Lábán ezekhez a pozíciókhoz hozzárendel hat felső kar ellen-pozíciót, így alkotva meg összesen az ikozaédernek megfelelő 12 térbeli mozdulat helyzetet (Choreographie)<sup>231</sup>

Lábán az ikozaéder vázát találta a legmegfelelőbbnek a harmonikus mozdulatsorok gyakorlására, mivel az ikozaéder áll a legközelebb a gömbhöz, ami akkor jön létre, amikor összekötjük azokat a pontokat, amelyeket szabad mozgás közben a háromdimenziós térben a végtagjaink elérnek. Ezen felül, az ikozaéder az emberi test struktúrájával is mutat hasonlóságot, mivel az emberi testet is három egymásra merőleges síkkal lehet determinálni az ikozaéderben, ami megegyezik a háromdimenziós forma belső vázának síkjaival. A fent-lent sík, a test előtti és mögötti részre osztja a teret (vertikális), az előre-hátra sík, jobb és bal oldali felosztást hoz létre (sagittális), és a jobb-bal sík, mely vízszintesen fekszik a térben, hozza létre a fent-lent felosztást (horizontális). Lábán a homloksíkot „ajtónak”, a horizontálisat „asztalnak”, és a sagittálisat „keréknek” is hívja. Ezek alapján jobban megérthetjük, hogyan építette fel Lábán dinamikus formaelméletének térbeli tájékozódásra vonatkozó alapelveit, a statikus forma elmélet térbeli irányjaiból kiindulva.<sup>232</sup>

A forma alapelemeinek besorolásához Lábán, Feuillet *Choreographie* című könyvében leírt rendszerezését használta fel, mely a balett mozdulatainak elméleti leírása. Ebben a balett lépések végrehajtásának 4 módja szerepel: *droit*-egyenes (a húzó erő feszültsége), *ouvert*-nyitás kifelé vagy befelé (görbület, ami ellentétes irányban is elvégezhető), *rond*-kör (háromirányú spirál), *tortillé*-hullám (kétirányú hullám mozdulat, ami a teljes körben teljeseedik ki). Lábán első könyvében már utalt ezekre, mikor a szimbolikus formák alapelemeit tárgyalta, melyben megfogalmazza, hogy a hagyományos balett koreográfia mozdulat jeleiben felismerhető a háromdimenzionalitás.

Lábán a mozgás által létrehozott formai elemekhez különböző érzékelésbeli tulajdonságokat társít: az *egyenes vonalat* a nyugalom jellemzi, az *íveltet* a mozgás. A *görbe vonal* maga a rezgés, ezért labilis.

230 Megjegyzés: A klasszikus balett mozdulatai a spiráldinamika elméletét és gyakorlatát alkalmazva – ami egy gyógytornában alkalmazott módszer - egyáltalán nem statikusak, csak annak tűnhetnek, amennyiben a mozdulatok nem központkontrollal végzik, hisz maga a szemlélet is 3 dimenziális és a testünkben rejlő spirálokra épít. „A spiráldinamika az emberi mozgáskoordinációnak egy anatómiailag, funkcionálisan megalapozott koncepciója. (...) A spiráldinamikát egy tizenöt éve működő interdiszciplináris, nemzetközi kutatóközösség fejlesztette és próbálta ki. Jellemzője: a háromdimenzionalitás, a dinamika, a szisztematikusság, és a sokoldalú felhasználhatóság. Háromdimenziális alatt tizenkét szabadságfokot értünk. Az emberi testnek három fő tengelye van. Egyenként hat irányban lehetségesek ezen tengelyek mentén a csúszómozgások (3D- transzlokáció) és körülöttük forgómozgások (3D-rotáció). A mai felhasználási területek elsősorban a fizioterápia, a sport- és tánc tudományok, az edzésmélt és mozgáspedagógia, a jóga és a testképzés. Ez a sokoldalúság abból adódik, hogy a funkcionális anatómián, - mint az összes mozgással foglalkozó tudomány közös alapján - nyugszik. (...) A spirális csavarodás elve az emberi mozgásrendszer egészére érvényes. (...) Mivel a koncepció alapvető természeti törvényekből indul ki, maguktól adódnak új és érdekes keresztkapcsolatok más természettudományokkal.” (Mogásterápia, A Magyar Gyógytornászok Lapja, 1997/4., VI. évfolyam, 25-26.) Az örökítő anyag is egy kettős hélix spirál. Az emberi test összes tulajdonsága, felépítése a DNS (deoxiribonukleinsav) molekulában kódolt üzenetként van jelen. Izmaink lefutása is spirális, ami eleve feltételezi a mozdulatok végtelen kiterjesztésének lehetőségét. Martha Graham is alkalmazta a spirálokat technikájában, hogy mozdulatait kivetítse, kiterjessze a végtelenbe.

231 Maletic, Vera: *Body-Space-expressions, The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Mouton de Gruyter Berlin · New York · Amsterdam 1987, 58.

232 Uo. 60. és 74.o.

A nagy görbületű ívek a sebességet/gyorsaságot testesítik meg. Már a 20-as években utaltak a formák vagy alakzatok 3 dimenzióba való besorolására: *egyenes/lineáris* (egy-dimenziós), síkban elhelyezhető/*síkjellegű* (két-dimenziós), és *plasztikus* (plastic: három-dimenziós). Lábán a mozgás térben megtett, megrajzolt alakját a táncmozdulatok legfontosabb strukturális elemének tartja. Lábán szerint, ez a térbeli nyelv a táncos önkifejezési eszköze.<sup>233</sup>

Lábán a mozgást egy dinamikus folyamatnak tekintette ellentétes pólusok kontinuumában. Ez a *kontinuum* (folytonosság) a mozdulat és a mozdulatlanság között számos jelenségben ölt testet, például: aszimmetriából szimmetriába, egyensúlytalanságból egyensúlyba, a mobilitásból a stabilitásba. A *stabilitás* és *labilitás* egész mozgásunkat áthatja. A *labilitás*, a mozgást segíti elő, a tehetetlenség legyőzését, a stabilitás pedig a mozdulatlanságot. A mozgás és a mozdulatlanság a tánc fundamentális aspektusai. Míg a *stabilitás* az átmeneti nyugalomra való törekvésben fejeződik ki, a *mobilitás* vagy *labilitás*, az egyensúly keresésének folyamata. Lábán az „*ekvilibrumra*” való törekvést a mozgásban a harmónia manifesztálódásának tartja. Szerinte a mozgás az egyensúlyi helyzetek közti váltakozás, melynek célja az egyensúlyba való visszatérés folyamatos megújítása. A váltakozások ezen játéka, ami pillanatnyi mozdulatlansághoz vezet, azért, hogy a test erőt gyűjtsön a következő mozdulathoz. „*Kijelenthetjük, hogy a mozdulatlanság maga az összegyűlt mozgás, és a mozgás az összegyűjtött mozdulatlanság.*” A mozgásharmóniát azonban a stabilitással társítják. A harmónia legegyszerűbb formája a *szimmetria*, az egyensúly. Lábán szerint, a *szimmetria-egyensúly-stabilitás* hármas egysége és az *aszimmetria-egyensúlytalanság-labilitás* hármasa szervesen összekapcsolódik a mozdulatokban. A „*Choreutics*” című könyvében, a stabilitást egymásba gabalyodott mozgásmintáknak tekinti, melyeknek kötő erejük van. A labilitásra mobilitásként utal, ami az összegabalyodott csomók kioldására alkalmas mozgásminta. A stabilitást és mobilitást összekapcsolja a *flow* (mozgásfolyam) alakjával és minőségével. A stabilitás átmeneti nyugalmat vált ki, ami maga az *egyensúly* (ekvilibrum), de ez nem feltétlenül egyenlő a nyugalommal. A *mobilitás* az egyensúly átmeneti elvesztéséhez vezet, mivel általában élénk, áramló mozgást feltételez. Lábán szerint, a mozgás vagy tánc összes alkotó eleme szoros kapcsolatban áll egymással. A kölcsönhatás és egység a *tér-irány, idő-időtartam, erő-energia* között, folyamatosan jelen van a mozdulatokban és elképzelhetetlenek egymás nélkül. Bármely rendszerezése egyetlen mozdulatnak vagy gesztusnak, az *idő-erő-tér-flow* felosztása szerint, önkényessé és illúziószerűvé válik, ha nem vesszük figyelembe a test helyzetét, a mozgás formáit, illetve *folytonosságának* mértékét, mivel ezek nélkül nem értelmezhető valóságként az *idő-erő-tér- és a flow*. Lábán a *Choreutics*-ban kifejti az összefüggést a mozgás térbeli kibontakozása és dinamikája között, melyeket szintén elválaszthatatlannak tekint egymástól.<sup>234</sup>

Az *Elements of form theory* (1926) könyvében már kirajzolódnak tánclejegyző módszerének alapelvei és a *space-effort* koncepciója is. A mozgások megfigyelésének legfontosabb alkotó elemei: a test részvétele a mozgásban az *oldalosság* és a *szimmetria* szempontjából, a *tér-irány* szempontjából, amit a függőlegestől való eltérés szöge határoz meg, a *mozgó test alakja* a háromdimenziós térben, a mozgás plaszticitása. A mozgás elsődlegesen lehet *stabil*, egyensúlyra törekvő, vagy *labilis*, egyensúlytalanságba menő (esés, zuhanás). A mozgás alkotórészei időbeli sorrendiség szerint három részre osztható: *kezdet-közép-vég* (Hasonlóan Doris Humphry 'fall and recovery' teóriájához).

A mozgásformák jellemzői, a *kinetikus tartalom* (a labilitás mértéke, vagyis a *flow*), a *dinamikus tartalom* (feszültség mértéke, ez az erő), a *ritmusos tartalom* (a sebesség foka, az idő), a *metrikus tartalom* (a mozgás kiterjedésének foka, ez a tér). Ez az első egyértelmű törekvése Lábánnak a mozgások osztályozására. Ha meg akarjuk érteni, Lábán mozdulat osztályozási rendszerének a komplexitását, először annak központi alapelemeit kell megvizsgálunk, kezdve a térrel. Véleménye szerint, a mozgás elsődlegesen a testet jelenti a térben. Minden *impulzus* arra készíti a testet, hogy kilépjen az egyensúlyi állapotából és elmozduljon a stabilnak tűnő függőlegestől a számtalan ferde

233 Maletic, Vera: *Body-Space-expressions, The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Mouton de Gruyter Berlin · New York · Amsterdam 1987, 63.

234 Uo. 52.-53.

irány valamelyike felé. Viszont a test állandó törekvése arra „utasítja” a mozgást végzőt, hogy válasszon egy bizonyos irányt az újabb pozíció felvételéhez, így hozva létre egy ritmikus helyzetet a mozgássorozat folyamán. A mozgás a labilitás érzését nyújtja az embernek, például az esés is egy ilyen állapot, ahol a test egy pillanatra megéli a „súlytalanság” állapotát, kiszabadul a súly élményéből. Ez történik bizonyos ferde irányokban és haránt testhelyzeteknél. A test ösztönösen törekszik visszatérni az egyensúlyi állapotba, keresi az ahhoz legközelebbi helyzetet, miközben megjelenik egy újabb komponens: *a mozgás folytonossága* (fluency of movement). Mikor egy mozdulat kötött, a test egy szilárd pozíciót vesz fel, amikor is az egyensúlyi állapot eloszlik a tömegközéppont körül. Ellenben, amikor egy mozdulat „kötetlen”, az legtöbbször a talajtól el, haránt irányban történik.<sup>235</sup>

Lábán a *mozdulatsorozat elvét* (principle of sequence) ahhoz hasonlítja, mint amikor a táncos a *szétszóró* mozdulatokat, *összegyűjtő* mozdulatokkal cseréli fel, illetve azokat váltogatja (hasonlóan Delsarte excentrikus és koncentrikus mozdulataihoz). A tánc folyamán, a központból kiinduló és a táncost körülvevő térbe irányuló szétszóró mozdulatsorok áramlását váltja a kineszféra perifériájából befelé, a központ felé irányuló összegyűjtő mozdulatok sorozata. Ebben a mozgásban az „egész test” részt vesz. Lábán azt vallja, hogy a központból indítás adja a mozdulat harmóniáját, ami biztosítja a könnyed áramlást. A végpontokból induló mozgás, sokkal merevebbnek hat, ami hasonlóságot mutat Delsarte és Dienes elméletével. Minden elmozdulás, ami kicsit is eltér a dimenzionális, nyugalmat sugárzó irányoktól, arra törekszik, hogy visszanyerje a kvázi egyensúlyt, melyből egy újabb lendülettel kitérjen, új tapasztalásokat szerezve, új utakat bejárva. Ennek egyensúlya adja a flow-t, a mozdulat és a szellem áramlását, egyfajta külső és belső harmóniát, amit a pszichoterápiában is alkalmazható megfigyelési és terápiás módszerként. Lábán harmónia elmélete, és Delsarte mozgástörvényei között további hasonlóságokat figyelhetünk meg. A mozdulat és ellen-mozdulat, mindkettőjüknél az ekvilíbriumra való törekvés alapelve épül. Lábán szekvencia alapelve – minden mozdulat a központból indul és a perifériára tart – Delsarte, *the great order of succession* sorrendjéhez hasonlítható, mely szerint a mozdulat, a központban kezdődik és kifelé halad, vagy a végtagok felől halad a központ felé, mint fordított sorrend, vagy következtetés. Ez a legtokéletesebb sorrend ahhoz, hogy mozdulatokkal érzelmeket fejezzünk ki, jellemzően folytonos és hullámszerű mozdulatokkal. Ugyanakkor, Lábán paralelizmus elmélete eltér Delsarte, un. második nagy mozgássorrend elméletétől, mely szerint két testrész egyidejűleg egyirányba mozdul, és ez gyengeséget fejez ki.<sup>236</sup>

### **Térirányok: dimenzionális – diagonális - transzverzális**

A mozdulat tanulmányozása a testtömegközépponthez való viszonya alapján, egy átmeneti fázisnak tekinthető az általános tértudat és a koreutika tanulmányozása között. Német nyelvű szövegeiben Lábán, a mozdulatok térbeli haladását illetően, megkülönböztet *központi* (a test tömegközéppontján áthaladó), *periferikus* (a tömegközépponton nem áthaladó, azaz perifériát érintő mozgás), és *transzverzális* mozdulatsorokat. Az utóbbiak leginkább a központ körüli, a kineszférán vagy annak közelében, kinyújtott végtagokkal végzett mozdulatoknál figyelhetők meg, míg a központi mozdulatok az ízületek hajlító-nyújtó funkcióit használják ki azáltal, hogy összekötik a központot és a kineszféra perifériáját. Lábán elmélete szerint a transzverzálisok a diagonális és a dimenzionális mozdulatok között vannak, és nem haladnak át a kineszféra központján. A transzverzális mozdulat a kineszféra perifériájától indul, áthalad rajta, miközben közelít a tömegközéppont felé, és az ellentétes oldali periferikus részen folytatódik.<sup>237</sup>

235 Uo. 54-55. Megjegyzés: az esést a gravitáció miatt érzékeli az egyensúlyozó szervünk, (az egyensúlyozó szerv a labirintus, melynek 3 félkörös ívjárata a tér mindhárom síkját lefedi, így a fej bármely irányú elmozdulását érzékeli. A labirintus része még a sacculus és az utriculus, amelyek a függőleges irányú gyorsulásokra, vagyis a gravitációra érzékenyek), ami fiziológiásan arra készíti a testet, egyfajta idegrendszeri parancsként, reflexként, hogy visszataláljon a nyugalmat és a kvázi biztonságot adó függőlegesbe.

236 Maletic, Vera: *Body-Space-expressions, The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Mouton de Gruyter Berlin · New York · Amsterdam 1987, 73.

237 Uo. 64-65.

Lábán szerint, az emberi test szerkezeti felépítéséből adódóan, képesek vagyunk elérni a bennünket körülvevő, leginkább egy gömbhöz hasonlító tér, a kinezsféránk határait. Lábán, a térirány gyakorlatokat a tudatosság fejlesztésére használja, a test mozgása és a térbeli dimenziók közötti kapcsolatok tekintetében. Ahhoz, hogy harmonikus mozdulataink legyenek, amely céljaink – az életben és a táncban egyaránt – eléréséhez a leghatékonyabb, és funkcionális szempontból a leghasznosabb mozgás, harmonizálni kell a térérzékelésünket. Éppen ezért, Lábán a mozdulatskálák folyamatos gyakorlására buzdított, melyek a mozgásirányokat egy harmonikus, logikus sorrendben kapcsolják össze.<sup>238</sup>

Ezek közül az első, az ún. *dimenzionális lendületskála*. Ez azokra a mozdulatokra épül, amelyek egy bizonyos sorrendben összekapcsolják a hat dimenzionális irányt. Ezt a mozdulatskálát *védekező* skálának is nevezi, ami szemléletesen mutatja Lábán azon igyekezetét, hogy érzékeltesse ezeknek a mozgás alapelveknek az univerzális voltát, azok természetes, velünk született viselkedésbeli eredetét. A *lendület-skála (hintázás/ingázás)* elnevezéssel (swing scale), a dimenzionális lendületskálára is utal. A lendület-skálák lehetőséget adnak arra, hogy a mozdulatokat egész testtel végezzük, és nem izoláltan, mely mozdulatsorok leginkább a balett formanyelvére jellemzők. A lendületskála mozdulatainak a sorrendje bizonyos sportok küzdelmeiben is megfigyelhető, például a kardvívásban. Lábán meggyőződése, hogy - a küzdő gyakorlatoktól függetlenül is –, az ezekben az irányokba végzett folyamatos, ingamozgás-szerű lendületes mozdulatok sorozata, lassan megtanítja a testet arra, hogy érezze a teret, vagyis a lendületskálákkal elérhetővé válnak az összetettebb térirányok és azok kombinációi. Lábán kiemeli valamennyi skála izomfejlesztésre irányuló szerepét, amihez a folyamatos és tudatos gyakorlás nélkülözhetetlen. Ez a szemléletmódja még inkább alátámasztja, hogy Lábán miért is használja a kristályformákat, mint referenciákat a térbeli gyakorlataihoz. Az öt szabályos (platóni) test, nem csupán vizualizációs célt szolgálnak a térirányok képzeletbeli rögzítésére, de a kifejező mozdulatformák, dinamikus megformálásának metaforái is. Lábán az ikozaéder kristáyszerkezetében találta meg azt a formát, amely a legközelebb áll az emberi test lehetséges mozdulatainak a leírásához. Sőt, az emberi testarányok és az ikozaéder belső struktúrája közt is párhuzamot vont: mindkettő az aranymetszés szabályaira épül.<sup>239</sup>

A *dimenzionális* mozdulatok kristályformája, az *oktaéder*, mely magában foglalja a test magasságát felfelé nyújtott karokkal, vertikálisan, annak szélességét oldalra tárt karokkal, valamint annak mélységét, mely a mozgásban lévő végtagok előre-hátra irányú lendítéséből adódik. Az oktaéder központja egybe esik a mozgó test tömegközéppontjával. A *dimenzionális skála harmóniája* több szempontból is vizsgálható. Az egyik legfontosabb szempont, a központból, vagy perifériából induló mozdulatok által meghatározott, tömegközépponthez való kapcsolatának vizsgálata. A mozdulat – ellenmozdulat elve alapján: a dimenzió egyik pólusa felé irányuló mozdulatot mindig követ egy, annak az ellenpólusa felé tartó mozdulat. A vertikális és horizontális dimenziók közti váltakozás is kiegyensúlyozza az egyoldali terhelést, követve az ekvilírium elvét. Az egységes elme-test kapcsolat, a dimenzionális skálán belüli mozgásban úgy jelenik meg, hogy a mozdulat térbeli kifejezésén van a hangsúly, vagyis az emelkedésen, süllyedésen, keresztezésen, nyitáson, hátráláson, és előre haladáson. A mozdulatlanság, és ezzel a stabilitás, a dimenzionális irányokra jellemző, a diagonális irányok a mozgást, és a labilitást hordozzák magukban. A diagonális irányok húzóereje a mozgástér perifériája felé mozdítja a testet, ezzel a labilitással kiszakítva a központot az egyensúlyi állapotból. Ebből következik, hogy a diagonális mozdulatok aktivitást, pozitívizmust, míg a dimenzionális mozdulatok, inkább a nyugalmat képviselik. Lábán a balett és az új tánc táncjelírásában, a stabil-dimenzionális mozdulatirányokat, elsődlegesen a baletthez rendeli hozzá, míg a labilis-diagonálisokat az új táncához.<sup>240</sup>

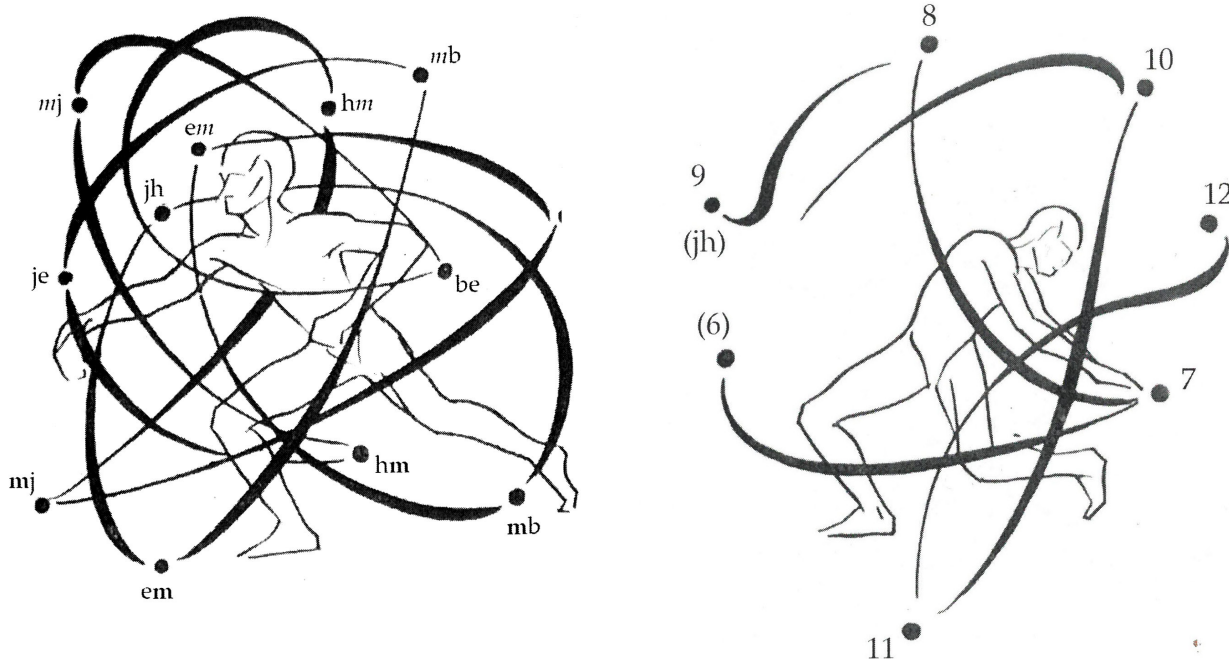
---

238 Uo. 66.

239 Uo.66-68.

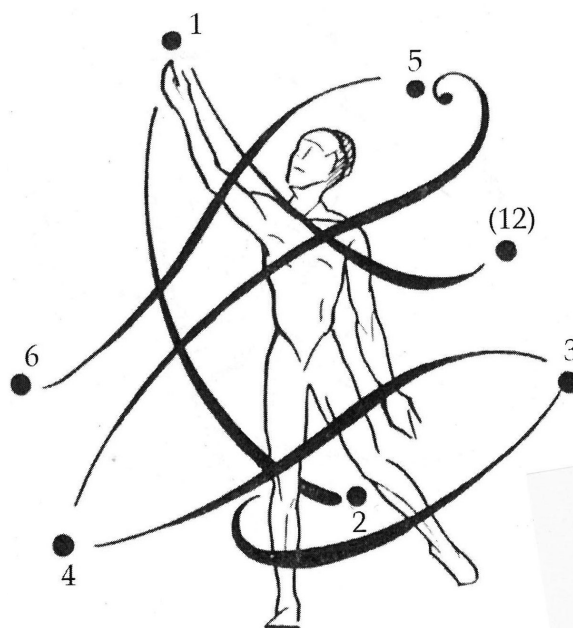
240 Uo. 68.

A diagonális mozgulatirányokra épülő diagonális skálára csak utalásokat találunk Lábán németnyelvű szövegeiben. A nyolc diagonális irányt a kocka kristályformán belül, a *Koreográfia* című könyvében tárgyalja, ahol íráz 'A' és 'B' skálákról is, melyeket később transzverzális skálaként említ, amik meghatározott rendben, az ikozaéder csúcsai felé tartanak. A 12 irány besorolása, a mozgulatok térbeli hangsúlyossága alapján történik. A három különböző irányleírásnál (például: bal-mély-elöl) mindig az első a leghangsúlyosabb, a második kevésbé, és a harmadik a legkevésbé. Lábán szerint, a 12 irány, vagy *(el)hajlás* harmóniája abból adódik, hogy minden *mozdulatot* megelőz egy előkészítő, azaz „*mozdulatot megelőző mozgulat*”. Ez egyfajta rákészülés, ami egy előre meghatározható irányba tart, de nem pontosan a fő *mozdulat* ellenirányába.<sup>241</sup>



44. kép – Lábán Rudolf: B mozgulatskála

Mozdulatfogalmi jelentését nehéz pontosan értelmezni. Lábán a mozgulatok helyett *lendületről* beszél (Schwung, angol fordításokban swing), és ezek meghatározott rendjét, sorát *lendületskála*knak nevezi. Ha lefordítjuk a matematika nyelvére, hisz Lábánnak építészeti, matematikai háttere is ismert: *térbeli vektorként* (a mozgulat térbeli iránytulajdonsága) is értelmezhetjük, ami meghatározza a mozgulat irányát, irányváltozásait. „A 'lendület' lábáni fogalma tehát, nemcsak a mozgulat térbeli irányát foglalja magában, hanem a testrészsúly és a súlymozdításának módja miatt, az egyensúlyt megbontó készletéseket is.” Ehhez hasonló, mozgulatot jellemző fogalom a *feszültség* (Spannung), és az *elhajló pálya* kifejezése (Neigung: dőlés, hajlás, kitérés). Az előbbinél nem az izmok fiziológiás feszülésére gondol, ami az egyensúly fenntartásához szükséges,



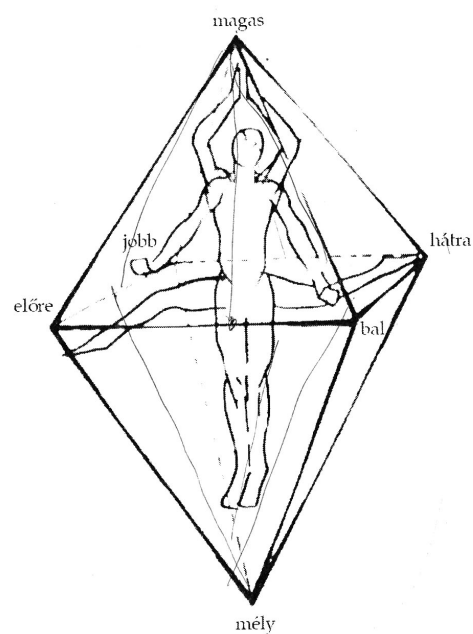
45. kép – Lábán Rudolf: A mozgulatskála

<sup>241</sup> Uo.69.

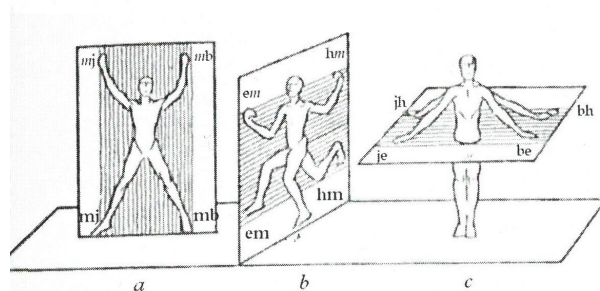


hanem egy a belső feszültségre, ami az egyensúly elvesztéséből és annak helyreállítására való törekvésből adódik. Az utóbbinál pedig a korábbi, alapvető irányoktól eltérő *irányokat* határozta meg elhajló pályákként, melyek az új tartalmak kifejezésére alkalmasak és más mozgásminőségeket eredményeznek.<sup>242</sup>

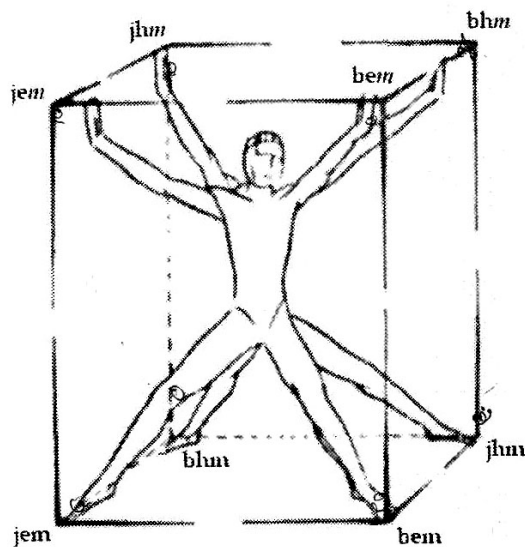
Az ikozaéderben két jelentős skálát különböztet meg, 'A' és 'B' skálát, melyek mindegyikéből kettő van a test jobb-bal oldali szimmetriája alapján. A két 'B' skálát az 'A' skálához viszonyított előre-hátra szimmetria adja, vagyis a jobb-A-skála hajlása, ami bal-hátra irányból fent-jobbra tart, a bal 'B' skála hajlásának felel meg, ami jobb-előre irányból fent-balra tart. Mindkét skála három különböző diagonális irányhoz viszonyítva mozog, a negyedik diagonális válik a teljes mozgássor szerkezeti tengelyévé. Ezt az összefüggést nevezzük a komplementaritás alapelvnek. Az 'A' mozgatlanskálák jellegét meghatározza a hátrafelé dőlő tengelyük, egy lágyabb, védekező jelleget adva nekik, melyre Lábán femininként utal vagy a zenei moll hangsorhoz hasonlítja. Ezzel ellentétben 'B' mozgatlanskálák előre dőlő tengelyeiknek köszönhetően, egy keményebb, támadó jellegű karaktert képviselnek, maszkulinok, és a dūr zenei skálához hasonlíthatók. A két mozgatlanskála harmonikus struktúrája a párhuzamosság elvén keresztül is értelmezhető, mely szerint a skála első felén végzett elhajló mozgatlanskálának megvan a párhuzamos ellenpárja a skála második felében. Ha elkülönítve veszünk két párhuzamos mozgatlanskála hajlást és összekötjük őket a perifériás pályákkal az ikozaéder szélén, egy ún. *négyes-gyűrű*, később *kettes-gyűrű* rajzolódik ki a térben. Az 'A' és 'B' skálák strukturális harmóniája a spirális mozgatlanskálákban is megjelenik, amelyek a tompaszöget bezáró hajlások közti átmenetekből jönnek létre, például a fent-jobbra hajlásból hátra-lent hajlásba. A feminim-maszkulin jellegből adódóan, az 'A' skála spiráljai passzívabbak, lágyabbak, és az első hajlásuk a hangsúlyosabb, míg a 'B' skála spiráljai keményebbek és véghangsúlyosak. A *három-gyűrű* akkor jön létre, mikor egy spirál a kezdő helyzetbe visszatérő harmadik hajlással zárul.



Dimenzionális irányok



46. kép – Lábán Rudolf: Dimenzionális irányok és síkok



47. kép – Lábán Rudolf: Diagonális irányok

<sup>242</sup> Lábán Rudolf: *Koreográfia, L'Harmattan, 2008. In.: Fügedi János: Előszó, 10. A mű eredeti címe: Choreographie, Erstes Heft, Eugen Diederichs, Jena, 1926. Fordította: Nagy Borbála, Szerkesztő, lektor: Fügedi János*

Lábán szerint a hármás-gyűrűformáció, a triád alapelveként, különbözik a parallelizmustól. Minden hármás-gyűrűnek - amit később transzverzális hármás-gyűrűként említi -, van egy párhuzamos megfelelője és két kisebb az ikozaéder peremén: így van négy hármás-gyűrű minden térdiagonális körül. A *Koreográfia* című könyvében nem ír külön a két mozdulatskála hajlásai közti hegyesszöget bezáró átmeneteiről, de három évvel később asszisztense Gertrud Snell már egyértelműen Lábán tanításaiban megjelenő elemként említi azokat.<sup>243</sup>

Két további skála található még az ikozaéder szerkezetén belül. A *Tengely-skálák*, melyek a négyből minden egyes térdiagonálist külön-külön körülvevő hat hajlást rendezik csoportokba, és az *Egyenlítői-skálák*, melyek periferikusan határolják a kiválasztott diagonális tengely egyikét. A *Tengely-skálák* tekintetében, Lábán a hajlások három típusát különbözteti meg: *meredek* (steep, a vertikálishoz közelítő), *lapos* (flat, az egymás melletti térdimenziók hatnak rá), és az *áramló* (flowing, az előre-hátra mozgásdimenzióknak van kitéve). Így az 'A' és 'B' skálákban a hajlások váltakozásából adódó jellegzetes ritmus mindig ugyanazt a sorrendet adja, azaz *lapos-meredek-áramló*, négyszer egymás után. Ugyanez a ritmus érvényesül a *Tengely-skálákban* is, azzal a különbséggel, hogy a mozdulatszekvenciák itt csak kétszer ismétlődnek és nem váltanak térdiagonálist. Ennek a szerkezeti ritmusnak a logikai felépítése, része a későbbiekben „szekvenciális törvényszerűségeknek” nevezett szabályrendszernek. Az 'A' és 'B' skálák esetében, ezek a ritmusok 12 (elhajló)mozdulaton keresztül érvényesülnek, míg a *Tengely-skáláknál* 6 mozdulaton át. A komplementaritás alapelve vezérli a térdiagonálisoknak az említett mozdulatskálákhoz fűződő kapcsolatát.<sup>244</sup>

### Mozgás analízise és szintézise – térharmónia

A test felépítése és a térbeli mozdulatok struktúrája közötti kölcsönhatás szolgál Lábán térbeli mozgáseméletének és térharmónia elméletének alapjául. A *Koreutika*, vagyis a Térharmónia előfeltételei az irány-meghatározás tudatos és magas szintű elsajátítása és a mozdulatok alakjának és kiterjedésének a megértése.<sup>245</sup> A *Koreutika* a mozgásharmónia elméletére írott könyv. A kifejezést Platón korában használták arra az ősi tudásra, ami meghatározza az univerzális rendet, és a világegyetem mozgását szabályozó rendezői elvet. Lábán mozgáskonceptiója és az archaikus görög világszemlélet között rokonság mutatkozik. *Koreutika* alatt a harmonikus mozgás különböző formáinak tanulmányozást értette: a mozgás analízisét és szintézisét.<sup>246</sup>

Egy mozdulat kiterjedése, egyrészt az emberi test struktúrájával függ össze, például, vertikális és bilaterális kiterjedés, másrészt a mozdulatszféra fogalmával, mely az ízületek mozgásterjedelmétől függően tágulhat vagy szűkülhet. Lábán a testet körülvevő, karnyújtásig terjedő teret – mint már utaltam rá - *kineszférának* nevezte el. A mozdulat *irányának meghatározása* különböző szempontok alapján közelíthető meg. Az irányok a *vertikálissal* és a test tömegközéppontjával függnek össze, értelmezésük a mozdulatot végző személy felegyenesedett helyzetben lévő homlokiránya alapján történik. A *kineszférát* 26 téri irányra osztjuk, melyek annak központjából (ami a 27. irány) indulnak ki. A *hat dimenziós* irány, a három dimenzió (magasság, szélesség, mélység) alapján, - ellenirányokkal összekötve, úgy, mint: , fent-lent, balra-jobbra, előre-hátra -, az *oktaédert* alkotják, melynek belső struktúrája a háromdimenziós kereszt. A *nyolc diagonális* a négy térdiagonális alapján, irányokkal és ellen-irányokkal összekötve a kocka struktúráját kapjuk (fent/jobbra/előre-lent/balra/hátra, fent/balra/előre-lent/jobbra/hátra, fent/balra/hátra-lent/jobbra/előre, és fent/jobbra/hátra-lent/balra/előre), melyben 4 *diagonális kereszt* rejlik.

243 Maletic, Vera: *Body-Space-expressions, The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Mouton de Gruyter Berlin · New York · Amsterdam 1987, 69-70.

244 Maletic, Vera: *Body-Space-expressions, The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Mouton de Gruyter Berlin · New York · Amsterdam 1987, 72-73.

245 Uo. 74.

246 Fügedi János: *Mitikus mozdulatharmónia, Táncművészet*, 15. évf. 3. szám, 1990, 20-23.

A tizenkét *diametriális* irány, a háromdimenziós sík (frontális, horizontális, saggitális) hat átmérője alapján, irányokkal és ellen-irányokkal (fent/jobbra-lent/balra, fent/balra-lent/jobbra, balra/előre-jobbra/hátra, jobbra/előre-balra/hátra, előre/fent-hátra/lent, előre/lent-hátra/fent), a síkok metszéspontjai által ikozaédert eredményez. Az ikozaéder legjobban hasonlít a testet körülvevő, a végtagokkal szabadon elérhető *gömbre*, valamint a test síkjaiból adódó szimmetriákkal is összhangban van. Az irányok az egyensúly (ekvilírium) két állapotával vannak összefüggésben: stabil – labil, ahogy már az előzőekben írtuk. A *dimenzionálisak* elsődlegesen *stabilak*, mivel az egyensúlyt a test tömegközéppontjában tartják fent, és merőlegesek a támasztásra. A *diagonális* irányok kimozdítják a központot az alátámasztásra épülő függőlegesből, így elsősorban *labilisak*, vagyis *mobilisak*. A *diametriális* irányok a *stabilitást és a labilitást* is hangsúlyozhatják konfigurációjuktól függően. Az irányok összekapcsolása adja a térben is kirajzolódó formát.<sup>247</sup>

A térskálák összekapcsolásának három lehetséges módja van:

1. *centrálisan* – a központból indítva vagy a perifériától a központ felé vagy a központon keresztül, az ízületek kontrakcióján vagy extenzióján át.
2. *periférikusan* – a központ körüli mozgással együtt az ízületi extenzió mértékének a fenntartásával.
3. *transzverzálisan* – periférián indított mozgással az ellenoldali periféria végpontja felé, de elkerülve a központot; ilyenkor a két extenzió között a kontrakció finom átmenetei adják a mozdulatokat.<sup>248</sup>

## Mozgásharmónia

Míg a térharmónia, a mozgás térbeli vonatkozásaival foglalkozik, ami magába foglalja a test struktúrájának és térbeli mozgásmintáinak a harmonikus kapcsolatát, addig a mozgásharmónia a test mozdulatainak dinamikájával és azok térbeli mintái közti kapcsolattal foglalkozik. Mielőtt rátérnénk Lábán elméletére, ami a mozdulat minősége és annak térbeli elhelyezése közti kapcsolatról szól, röviden nézzük meg Lábán megfigyeléseit a mély, a közép, és a magas táncos mozgást végző személy dinamikai jellegzetességeivel kapcsolatban (hasonlóan a mély-közép-magas az énekhanghoz). 1921-ben Lábán elméletéről írt beszámolójában, Mary Wigman az előbbi megkülönböztetést a következőképp használja: a „szoprán táncosnak” a könnyed, felfelé tartó ugrások alkotják a fő modulatkifejező eszközt; a „bariton táncos” elsősorban a mély lendítések (deep swing) sötét légységát kedvelik; a „mezzo-szoprán” dallamos lebegése a fent és a lent között helyezkedik el; és végül a maskulin „basszus” legmélyebb gesztusainak nyers vadsága már a pantomim határán mozog. Lábán az egyik értekezésében (1926) leírja, hogy a testarányoknak és a velünk született mozgás minőségünknek köszönhetően (a testi adottságokból adódóan), van egy mozgásterünk (ami ránk jellemző), ahol a három térbeli szint (lent-közép-fent) közül a legtöbbet mozgunk. Az 1950-es években Lábán részletesebben is ír a felsorolt típusok jellemző tulajdonságairól: a mélyen vagy lent mozgókra jellemző a ritmusos dobbantásos és a meghajló-guggoló-összekuporodó testmozgás (modern tánc úttörői), velük ellentétben a magasan vagy fent mozgókat a nyújtás-felhúzás jellemzi, miközben a gravitáció ellen küzdenek, testtartásuk egyenes, felfelé törekvő, könnyű mozdulatok és szökkelések jellemzik őket (hasonlóan a baletthez). A középben mozgók előnyben részesítik a szabad áramlást, a lendületes forgást a tér horizontális szintjén. Lábán szerint a testfelépítésen kívül, mentális és emocionális tulajdonságaink is befolyásolják a mozgás jellemzőinket. Lábán mozgásminőség elmélete két szempontból is lényeges. Egyrészt, az összefüggés megfigyelése a mozgást végző személy térfelhasználása és mozgásának dinamikai

<sup>247</sup> Maletic, Vera: *Body-Space-expressions, The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Mouton de Gruyter Berlin · New York · Amsterdam 1987, 74.

<sup>248</sup> Uo. 75.

terjedelme között, ami egyértelműen mutatja Lábán holisztikus szemléletmódját. Másrésről, az USA-ban ez a koncepció az alapja a Lábán-módszerre épülő képzésnek, az először Warren Lamb által kifejlesztett, un. „*Effort-Shape*” mozgás megfigyelési és elemzési módszertannak.<sup>249</sup>

Lábán először a Koreográfia című könyvében ír a *mozgás minőségével és tulajdonságával* foglalkozó elméletéről a „*Fő és Másodlagos Tendenciák*” címszó alatt. A fő vagy elsődleges tendenciák, az alapirányok vagy alapformák, míg a másodlagosak a mozgás árnyalatait, intenzitását, valamint a labilitás mértékét jelentik. Lábán megalkotja az *intenzitás* négy meghatározó jellegzetességét: *erő, idő, tér, és áramlás* (flux or lability), és ezek polaritásait: gyenge-erős, gyors-lassú, kiterjesztett-szűk vagy keskeny, és mobil-merev. Lábán a *Koreutikában* kifejti a *dinamoszféra* felfedezését, amit úgy ír le, mint a teret, melyben a dinamikus cselekvéseink történnek. Következésképpen a kineszféra mind a hat dinenzionális irányának lehet egy sajátos dinamikus árnyalata (nüansza); például a fent irány társítható a könnyedséggel, az oldalra keresztelő irány a nyíltsággal, míg az előre irány a lassúsággal. Lábán nyolc diagonális irányt határoz meg a kineszférában, melyek mindegyike összekapcsolható egy „*alapvető dinamikai mozgással vagy cselekvéssel*” a kineszférában. Ezek leírására, Lábán speciális „*dinamoszféra jelek*” használatát javasolja (később ezek lesznek a 40-es években az un. „*effort-ábrák*”) a térnotáció jelei helyett, mivel ezek a sajátos mozgás tulajdonságok nem mindig származtathatók a mozdulat térbeli elhelyezkedéséből. A mozgás dinamikai árnyalatai, bármelyik kívánt irányba elvégezhető. Lábán hasznosnak tartja a tudatosság fejlesztését a kineszféra és a dinamoszféra szekvenciái közti kapcsolatok tekintetében. Rámutat, hogy a közelség (proximitás) elve alapján a test harmonikus mozgásra való törekvése megakadályozza, hogy a dinamoszférában az egymástól távoli dinamikus mozgások egymás utáni, azonnali végrehajtását. Ebből következik, hogy a térbeli forma és a dinamikai hangsúly elválaszthatatlanok. Hibásnak tartja azt a hagyományos nézőpontot, mely szerint a tér egy jelenség, ami teljesen elválasztható az idő, és az erő tényezőitől, valamint a (mozgáson keresztüli érzélem) kifejezéstől.<sup>250</sup>

## Ritmus

A feszültség-elengedés váltakozó ritmusa a mozgás során a testedzés fontos szempontjának számított Lábán idején. Liza Ullmann beszámolója alapján, Lábán már munkássága elején olyan gyakorlatokat talált ki, amelyek a testet a kifejezés eszközeként edzették. Ezek a feszítés és relaxáció (erő és gravitáció) alapelveire épültek, amikor az emberi mozgás során – egyfajta pulzálásként - megfigyelhető a mozgás növekedése és csökkenése, ezzel párhuzamosan az erő kifejtés és az elengedés állapota. A mozgásban lévő test térbelileg is összehúzódik, mozgási energiát gyűjt a központja felé, előkészülve a kilendülésre, vagy csak a lágy siklásra a centrifugális erőfeszítésbe, amit a feszítés utáni elengedés követ. A relaxációt és a feszültséget a tér, idő, erő kifejtés, és a labilitás-stabilitás közti különböző arányok határozzák meg. A mozgás ritmusának változása az erő kifejtés minőségbeli árnyalatait hozza létre. Ezáltal a táncosnak a ritmus nem csak egy időbeli tényező, melyet hangsúlyok osztanak fel, ugyanannyira a nüanszok és feszültségek térbeli és dinamikai eseménye is, mely különbségekben benne rejlik a drámaiság. Lábán, a gyakorlataiba belefoglalja a feszítést és az elengedést, valamint ezek ritmusát is, amit a következő sémát követi:

- I. Test:
  - A. Légzés szabályozása
  - B. Feszültség az erőben (feszítés-elengedés)
  - C. Folyamatosság és könnyedség

249 Maletic, Vera: *Body-Space-expressions, The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Mouton de Gruyter Berlin · New York · Amsterdam 1987, 78.

250 Maletic, Vera: *Body-Space-expressions, The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Mouton de Gruyter Berlin · New York · Amsterdam 1987, 78-79.

- II. Tér:
  - D. Ekvilibrium
  - E. Térbeli orientáció
  - F. Metrika (széles-keskeny)
- III. Kifejezés:
  - G. Ritmika
  - H. Dinamika
  - I. Gesztus

A gyakorlatokra vonatkozó irányelvek mutatják Lábán átfogó szemléletét a mozgással és táncképzéssel kapcsolatban, valamint azt is, hogy véleménye szerint szoros összefüggés van az energia (I. B, II. D, III. H) és a testi, térbeli, és kifejezési dimenziók között.

Későbbi munkáiban Lábán, tovább finomítja szemléletét, melyben a ritmust időbeli, térbeli és dinamikai élményként kezeli. Míg a *tér-ritmus*, a különböző irányok váltakozó használatát jelenti különféle formában és alakban, az *idő-ritmus*, szemmel látható és nyilvánvaló a mozgás folyamatos áramlásának időszakaszokra való felosztásában, amely lehet metrikusan szabályos vagy szabad, illetve szabálytalan. Az *idő-ritmus* összekapcsolása a *súly-ritmussal*, - ami a mozgássorok hangsúlyos és hangsúlytalan részeinek összessége, ami Lábánál hat alapritmus használatát jelenti -, már a görög verstanban is megtalálhatóak voltak. A ritmussal kapcsolatban, a mozgás és a tánc zenei tagoltságát is meg kell vizsgálnunk. A következő szempontok egyértelműen a ritmusnak erre az aspektusára utalnak:

Minden mozdulat kezdete a mozdulatlanságban van, majd végighalad egy úton, ami újabb mozdulatlansághoz vezet, ami a mozdulat lezárása is egyben (már utaltunk rá). Az út megtehető:

1. az erőkifejtés növelésével vagy csökkentésével
2. a sebesség növelésével vagy csökkentésével
3. a térbeli extenzió növelésével vagy csökkentésével
4. a stabilitás növelésével vagy csökkentésével

Ez a kezdeti intenzitás, növelés és csökkentés tekintetében, az előző vagy egymást követő mozdulatokhoz viszonyítható. Azok a mozdulatok, melyek intenzitásban nem változnak, nincs növelés-csökkentés, tehát mindig ugyanazt az utat járják be, ugyanazzal a hangsúllyal, izomfeszüléssel és sebességgel, élettelennek és gépiesnek tűnnek. A mozgás harmonikus élettelisége megkívánja az intenzitás árnyalatainak folyamatosan könnyed váltakozását.

A fentiek alapján, Lábán három csoportba sorolja a mozgásszekvenciák kifejezőmódját: *egyenletes, növekvő és csökkenő intenzitásúak*. Az utóbbi összekapcsolható az *impulzus* fogalmával, ami a test középpontjából kiinduló lökészerű mozdulat. Ebben a témában többen is kutattak és más-más eredménnyel (Max Terpis, Liza Ullmann, Martin Gleisner). Az ő megfogalmazásukban, a Lábán szerinti három mód, amin egy mozgás végrehajtható: *áramló/folyamatos lendüléssel, impulzív kirobbanással, és feszültséggel*. Terpis és Ullmann is ezt tartja Lábán legfontosabb tánc koncepciójának. Ullmann szerint, ez a három tipikus mozgásmód az alapja a mozgás *flow* magas szintű elsajátításának. Gleisler és Ullmann szerint, a feszültség egy tudatosan irányított és kontrolált mozgás, ami többnyire egy egyenes mentén bontakozik ki, ily módon törekedve a minél precízebb formára. Terpis a feszültséget centrális vagy periférikus vezérlésű mozgásokkal azonosítja. A diafragmától induló (rekeszizom), különböző irányokba tartó mozgásokat centrifugális vagy

centripetális vezérlésűeknek nevezi, míg azokat, amelyek elkerülik a központot – ezáltal a táncos kevésbé van benne a mozgásban, objektívebb marad – periférikus vezérlésűnek. Terpis szerint, a swing (Schwung/mozdulat) áramlása egy olyan görbület, ami a testet különböző irányokba oda-vissza hajlítja. Jellemző szekvenciája egy ritmikus lánc, ami előkészítő és fő hajlításból áll, és egy lezárásból, ami már a következő swinget készíti elő. Lábán módszertanában lengő, körkörös és nyolcas-alakú swingekeket alkalmaz. Ullmann is ritmikus ismétléssorozatnak tartja a swingekeket, melyek gördülékenyen tartanak egy cél felé egy vagy dupla íves pályán. Gleisner ezt még kiegészíti azzal, hogy a swing-szerű mozgás a legkényelmesebb a test számára, mikor a térbeli irányokban mozog. Gleisner és Ullmann magyarázata szerint, az *impulzus* ritmusa egy hirtelen *kilökő* mozgás, ami fokozatosan *elengedéssé* csillapodik, robbanékony természete miatt ez a legritkábban létrehozott mozgás a három közül. Terpis arra figyelmeztet, hogy az impulzív mozgásokkal takarékoskodni kell, hogy elkerüljük a nevetséges vagy kellemetlen hatást. Azonban egy mozgássorban indításként vagy hangsúlyként használva, az impulzusnak nagyon erős kifejező ereje van.<sup>251</sup>

## Eukinetika

A 20-as évekbeli utalásai és az 1947-es *Effort* megjelenése között, nem sok dokumentáció található Lábán dinamikai koncepciójának fejlődésére vonatkozóan, főként az *Eukinetikát* illetően. Magát a szót Lábán a görög *Eu – jó* és *Kinesis – mozgás* szavakból alkotta, mely a mozgás dinamikai struktúrájának meghatározására szolgál. Máshol azt olvashatjuk, hogy az *Eukinetika*, a kifejezés vagy előadásmód elmélete (theory of expression). Ezen kívül, az *Eukinetikát*, mint a tánc kifejező tulajdonságainak teóriáját, különállónak veszi az *Effort*-tól, amely a test mozdulatának ritmusában látható emberi erő kifejtés kifejező tulajdonságainak a teóriája. Érdekes módon Lábán, 1926-os publikációiban nem használja az *Eukinetika* szót, pedig ugyanebben az évben, Koreográfiai Intézetének ismertetőjében utal eukinetikus tapasztalataira. Sőt, az Intézet következő prospektusában az *Eukinetikát* a kifejezőmód gyakorlati teóriájaként említi. 1928-ban, notációs rendszerének szójegyzékében az *Eukinetika definíciója*: „a tánc harmónia szabályai szerinti jó mozgás.” Máshogy fogalmazva, a tánc művészi tartalmának pszichológiáját érthetjük alatta (Snell). Kurt Jooss beépíti az essen Folkwangschule tematikájába az *Eukinetikát*, és a mozgásfantáziával hozza összefüggésbe, illetve a mozdulatok térbeli és kifejező kapcsolatainak tanulmányozására alkalmazza.<sup>252</sup>

## Effort

A *Choreographie és Gymnastik und Tanz* című könyveiben már láthatjuk Lábán első, a mozgások besorolására vonatkozó kísérleteit. Az előzőekben már utaltunk Lábán a mozgásformák jellemzőit leíró elemzésére, melyek tartalmukat illetően lehetnek kinetikusak, dinamikusak, ritmikusak és metrikusak. Ennek a területnek egy másik felosztása figyelhető meg az intenzitás négy szabályozója szerinti besorolásban, mely szabályozók meghatározzák az erő, az idő, a tér és az áramlás (labilitás) mértékét. A mozgás szabályozásában alapvetően három összetevőt különböztetünk meg, az *erő-idő-tér*, melyhez kapcsolódik az *áramlás*, ami mindhárom összetevőt feltételezi. Mindegyik összetevő a mozdulatokban, minőségi ellentétpárokból jelenik meg. Míg az *erő, idő és tér* kontraszt párhuzamok az *erős-gyenge, lassú-gyors, széles-keskeny*, addig az *áramlásé* a *kötött-ellazított/elengedett*. Úgy tűnik, hogy Lábán feltételezése szerint, a *tér-idő-erő* mozgásjellemzők fogalma köztudott, míg a *flow* fogalma, a *kötött-elengedett*

251 Maletic, Vera: *Body-Space-expressions, The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Mouton de Gruyter Berlin · New York · Amsterdam 1987, 94-97.

252 Maletic, Vera: *Body-Space-expressions, The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Mouton de Gruyter Berlin · New York · Amsterdam 1987, 97-98.

végpontjaival együtt, az ő egyéni tapasztalásának, a mozgás stabilitás-labilitás szerinti kinetikus tulajdonságára épülő megfigyelésének köszönhető. A mozgásdinamika minőségi és mennyiségi aspektusai, valamint ezek egyidejű meglétére, együtt létezésére is utal. Első könyvében, Lábán utal a mozdulatok időtartamára, az élénk hangulatot rövid testi feszültségként írja le, míg a lomhábbat, súlyosabbat hosszabbként. Az idő minőségi dimenzióit a *Gymnastic und Tanz*-ban fejti ki, miszerint az időérzékelésünk relatív. A mozgás térbeli, időbeli és dinamikai árnyalataira „mennyiségi jelenségek”-ként utal, melyekben a stabilitás és a labilitás fontos szerepet játszanak. Ez a holisztikus látásmód már Lábán első írásaiban megjelenik.<sup>253</sup>

„Lábán egyik különleges tanulmányi területe a „human effort” volt, ahogy később nevezte. Ez annak a belső mozgatóerőnek megismerésére és „kezelésére” vonatkozik, amely minden mozgást megelőz, minden mozgással szoros kapcsolatban van, és amely a tudatos és tudattalan testi cselekvések sokféleségében és minőségében mutatkozik meg.”<sup>254</sup>

A többi kulcsszóval ellentétben, amelyeket vagy maga alkotott, vagy a német nyelvből választott, ezt a szót az angol nyelvből vette át. A szó komplexitása - mellékjelentéseiből adódóan - azonban, igényel némi magyarázatot. Lábán és Lawrence szerint, az *Effort* egy nép saját mentális-szellemi és manuális-fizikai folyamatai, melyek során kollektívan cselekszik, mint például, a „kulturális törekvés” vagy az „ipari törekvés”. Ez alapján az *effort* szó az emberi értékalkotásra és a túlélésre való törekvést szimbolizálja. A *The Mastery of Movement* című könyvének első kiadásában, Lábán azt írja, hogy az *Effort*, az a belső impulzus, amelyből a mozdulat ered, a mozdulat, ami az emberi kifejezés egyik eszköze. Az *Effort* elemek további elemzése alapján két komponensüket különbözteti meg: az egyik a tevékenységet végző és objektíven mérhető, a másik szubjektív és besorolható. Az utóbbi kombinációi a mozgásérzetek, melyek pszichoszomatikus élményt nyújtanak az előadónak és a nézőnek is.<sup>255</sup>

Az összes emberi mozdulathoz szükséges mind a négy mozgásfaktor (tér-súly-idő-flow), csak eltérő mértékben. Nincs olyan mozgás, ami nem terjedne ki térben és időben, miközben a test súlyát mozgatja, áramlásba hozva a mozdulatot. A négy mozgásfaktorból kiválasztott attitűdök vagy hangsúlyok alkotják egy személy – Lábán elnevezése alapján - jellemző *effort mintáit*, vagy az adott cselekvés-szekvenciák követelik meg azokat. Ezért az *Effort* mintázatok vagy szekvenciák olyan makrostruktúráknak tekinthetők, amelyek az *Effort* kombinációk jellemző sajátossággal bíró mikrostruktúráiból erednek. Az elmélet összefoglalása során tartsuk szem előtt, hogy az *Effort* kombinációk mikrostruktúrái igazi jelentésüket csak akkor nyerik el, ha a teljes mozgásemény struktúráján, kompozícióján belül figyelembe vesszük az őket megelőző és követő történéseket:<sup>256</sup>

1. A mozgás tulajdonságok ritkán jelennek meg önállóan, egymástól függetlenül. Egy mozgástényezőn belül, egy változat túlsúlya azonban megfigyelhető, ami sajátos preferenciára utal: ha a mozdulat irányfokuszú, akkor a hangsúly a *tér jellegekben* a tájékozódás, a figyelem, a szervezés kognitív képességeivel társítható. Tudatos elsajátítása segíti a táncost a tánc kivitelezésének megértésében (világossá teszi a ’hogyan?’), iránykövetése és a környezetéhez való viszonya és helyzete szempontjából.

- A *súly* jellegek (erős-könnyű, beleértve ezek változatait is: gyenge, kemény, súlyos, ellenálló, rugalmas) predominanciája képes megmutatni a táncos *érzetét vagy érzékét* a cselekvési *szándék* mértékének (erős vagy gyenge) kifejezésére. Az izomfeszülések szabályozása által megteremtődik a táncos tudatos testhasználatának látványa.

253 Uo. 93-94.

254 Ullmann, Lisa: *Lábán Rudolf, Táncstudományi tanulmányok 1959-1960*, Szerk.: Dienes Gedeon és Morvay Péter; Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, Budapest 1960, 79-93, 80.. (Lisa Ullmann a *The Laban Art of Movement Centre*” (Addlestone, Anglia) igazgatója. E tanulmányt a szerkesztőség felkérésére írta 1959 nyarán.)

255 Maletic, Vera: *Body-Space-expressions, The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Mouton de Gruyter Berlin · New York · Amsterdam 1987, 99-100.

256 Uo. 101.

- Az *idő* jellegek túlsúlya, jelenthet *egyfajta intuitív döntéshozási* készséget, mely a táncelőadásnak éber feszültséget kölcsönöz.

- Amikor a hangsúly a *flow*-n van, az *érzelmek* megjelenésére számíthatunk, melyek attól függően, hogy az interakció önmagával vagy más táncosokkal is zajlik, megkötik vagy felszabadítják a mozgás folytonosságát, és a táncnak egy szabályozott, óvatos vagy egy kirobbanó, túlradó jelleget adnak.

2. A táncban gyakran jelenik meg két hangulatot, állapotot kifejező mozgástulajdonság kombinációja, főként cselekvések közötti átmenetekenél.

- A *súly és idő* (érzékelés és intuíció) elemeinek kombinációja egy ritmikus, földszerű, *közeli* hangulatot teremtenek meg, addig a *tér és flow* elemei együttesen, ennek pont az ellenkezőjét: egy elvontabb, *távoli* érzetet.

- A *tér és idő* (gondolkodás és intuíció) elemei együtt egy éber, *ébrenléti* állapotot teremtenek, míg *súly és flow* (érzés és érzékelés) párosa ennek az ellenkezőjét, egy álomszerű, *tudattalan* érzetet.

- A *flow és idő* (érzés és intuíció) *mobilitást*, alkalmazkodást, ezzel szemben a *tér és súly* (gondolkodás és érzékelés) *stabilitást*, állhatatosságot teremt.

A hat kombináció mindegyikén belül még négy variáció lehetséges, például, a súly és idő lehet könnyű-szabad, erős-kötött, erős-szabad, és könnyű-kötött. Így összesen 24 különböző jelleg létezik, melyeket Lábán *befejezetlen effort*-nak nevez.

3. A *drive* (hajtóerő, mozgatórugó) három mozgásjelleg/mozgástulajdonság kombinációja.

- *action drive* (cselekvés) a tér-súly-idő hármasa, a flow háttérben marad. Ezeknek a 8 lehetséges kombinációja, a 8 „alap effort cselekvés”: lökés-lebegés, nyomás-meglegyintés, siklás-odacsapás/suhintás, és megérintés-csavarodás. Mint a klasszikus balettben, a cselekvés módját írja le a meghatározás: a *battu* egy erőteljes, direkt, hirtelen mozdulat, míg a *glissé* szintén direkt, de egy finom, visszafogott csúsztatott mozdulat.

- *passion drive* (szenvedély): amikor a flow váltja fel a térjellemzőket, a cselekvés érzelmileg telítettebbé válik. A súly, idő és flow (érzékelés, intuíció és érzelem) 8 lehetséges kombinációja felülírja a térbeli hangsúlyosságot (gondolkodás).

- *vision-like drive* (látomásszerű, víziószerű): a flow felváltja a súly tulajdonságokat, a mozgás súlytalanná, megfoghatatlanná válik. A tér-idő-flow 8 kombinációja, felülírja a fizikai test fontosságát.

- *spell-like drive* (varázslatszerű): a flow felváltja az idő jellegeket, a tér-súly-flow kombinációk felülírják az időzítés intuícióját.

Így összesen még 32 mozgástulajdonság jön létre.

4. *Complete effort action*: amikor mind a négy alkotóelem egyértelműen egyszerre van jelen, ezzel érhető el a maximális intenzitás, ami csak néhány kivételes előadás sajátja. Ezek kombinációja még 16 variációs lehetőséget jelent.

Ez a 72 különböző mozgásjelleg még tovább finomítható. Ha az egyik alkotóelem nagyobb hangsúlyt kap a mozdulatokban, akkor *rangsorolásról* (*ranking*) beszélünk. Az effort kombinációk még több variációja érhető el az intenzitás erősségi fokozatának változtatásával (*grading*). A két módszer egyszerre is alkalmazható.

Bizonyos jellegek jelentősége a makrostruktúrán, egy mozgássorozat kontextusán belül érzékelhető, és akkor nyerik el jelentésüket, mikor az előttük és utánuk lévő történésekhez viszonyítva vizsgáljuk



őket. Így az effort szekvenciák sorrendje, megfogalmazása vagy ritmusa különböző szempontok alapján azonosítható:

1. Hogyan épülnek fel a mozgásjellegek a figyelem (tér), a szándék (súly), a döntés (idő), és a precízitás vagy progresszió (flow) optimális szekvenciájának szempontjából.
2. Hogyan váltják egymást az effort jellegek: egy, vagy akár kettő fokozatos lecserélésével, vagy mind lecserélhető a kontraszt érzékeltetésének céljából.
3. Mi a mozgásszekvencia összetétele, például, ismétlésszám, variációk, kontrasztok, vagy fejlődés.
4. Az effort szekvenciát, az egész test összehangolt munkájával adjuk elő, vagy a testrészek egyidejű, de különböző jellegű mozgásával.<sup>257</sup>

A mozdulatot létrehozó mechanikával együtt a testen belül is megszületik egy kifejező erő (effort), aminek van egy nem tudatos és nem akaratlagos, a mozdulatot megelőző része, de minden kifejező mozdulatban megtalálhatók. A mozdulatok leírása, jellemzői felébresztik a táncos imaginációs képességét és a mozdulatminőségeket nagy mértékben befolyásolják. A mozdulatok külső motívumai leírhatók szavakkal, de a belső tartalmakat szinte lehetetlen szavakba önteni. Az egész testtel, fizikális és mentális erőket összehangolva kell a mozgást kifejezővé tenni, amihez a lábani téranalízis sokat segíthet, bár számos helyen nem teljesen követhető és nem bizonyított tényeket állít. Az intuíciónak van igazán döntő szerepe a belső tartalmak kifejezésében és felkutatásában, ezért is nehezen verbalizálható. Lábán szerint, a testet épp úgy hangolni kell, mint egy hangszer, hogy a kifejezése tiszta és átütő legyen.

### III.2.3. Dienes Valéria

*A fejezetben Dr. Dienes Gedeon: A mozdulatművészet története, Dienes Valéria: Orkesztika-Mozdulatművészet<sup>258</sup> és Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon, A Tánc reformja, a mozdulatművészet vonzásában című könyv alapján tekintem át Dienes Valéria életének meghatározó állomásait, valamint az emberi mozdulatról és a mozdulatművészetről alkotott legfontosabb nézeteit.*

A magyar mozdulatművészet című alfejezetben már részben érintettem Dienes Valéria munkásságát, a magyar modern tánc kialakulásának első úttörő gondolkodóját, és rendszerezőjét. Dienes Valéria a rendszertanok fontosságáról így vélekedik:

*„Az ilyen értelemben vett módszertani munkának két fő értéke van: 1. az emberi test természettörvényeinek megfelelő, természetes mozdulatkinccset teremt és ezzel a rendszertanilag mindig törvényszerűen továbbfejlesztő anyaggal kiképezhet és továbbképezhet egy általános, és stílusok mögé látó, természetes technikát, amely nem kötné hanem felszabadítaná a mozdulatinvinciót, 2. ugyanaz a szemlélet az emberi megértés számára olyan mozdulatlátást teremt, amely azonnal áttekinti a látott mozdulat négyhatározományú természetét, s ezzel a mozdulat utánzására, továbbfejlesztésére, sőt teremtő alakítására vezet.”<sup>259</sup>*

Dienes Valéria matematikát, fizikát, filozófiát és esztétikát tanult a Pázmány Péter Egyetemen, majd 1908-1912 között három szemeszterre kapott párizsi ösztöndíjat, ahol Henri Bergson hallgatta. Itt látta Isadora Duncant táncolni, aki rendkívüli hatást gyakorolt rá. Később Raymond Duncan táncóráit görög tornaóráit látogatta. Hazatértekor tanfolyamot indít, de még nem ő tanít, hanem barátja Bertalan Vera, „(...) aki ismereteit az ortodox Duncan-kolóniában szerezte,

<sup>257</sup> Uo. 102-104.

<sup>258</sup> Dienes Valéria: Orkesztika-Mozdulatrendszer, Planétás, Kiadás éve nincs feltüntetve.

<sup>259</sup> Uo. 119.

*rendkívül életképes módon fejlesztette tovább.*<sup>260</sup> Az ő nevéhez fűződik az első, modern táncról szóló publikáció a *Magyar Iparművészet* 1915. évi 7-8-as számában.

Az emberi mozdulatlehetőségeket elemezte, majd folyamatos gyakorlás útján, újabb és újabb részleteket fedezett fel. A tudományos megközelítés gyakorlattá vált, majd művészi alkotások születtek. Elsőként plasztikai és ritmikai gyakorlatokat mutattak be, majd ornamentikai (formai), lírai (hangulati), mimikai (kifejező), későbbi előadásokban drámai, azaz cselekményes táncokat is előadtak. Ezeket az első próbálkozásokat tekinthetjük a modern tánc előzményének. 1920-ig tartott a lendületes fejlődés, amit az emigráció állított meg: elsőként Bécsben, Nizzában, majd Párizsban élt, férjét, vagyonát elvesztette, két gyermekével próbált boldogulni. Iskoláját, alkotótársát Mirkovszky Mária vitte tovább. A 20 évek közepén hazatért és az *Új Iskolában* orkesztikát kezdett tanítani. Felkeresték régi növendékei és iskolája új életre kelt. Állandó zenei munkatársa Bárdos Lajos volt, akivel saját szövegkönyv alapján számos darabot készített.

1. Misztériumdrámák a magyar történelemből ihletve (Szt. Imre Misztérium, több száz fős mozdulatdráma)
2. Parabolajátékok bibliai témakörből (A magvető)
3. Mesejátékok (Csipkerózsika, Hófehérke, Hamupipőke stb.)
4. Költői arcképek (pl. Babits költeményeivel)
5. Jellemrajzok, mozdulatképek (Hajnalvárás, Kék álom stb.)
6. Rendszertani etűdök: nyilvános órák anyagai

A 40-es évek elejétől önállósodott növendékek kezdtek tanfolyamokat indítani és előadásokat szervezni részben önerőből, részben az Orkesztika Intézettel karöltve. A német megszállással ez a folyamat megszakadt.<sup>261</sup>

### **Dienes Valéria táncstudományi munkásságának lényegi áttekintése**

Az orkesztika fogalmi jelentése: mozdulatok művészete és tudománya. Fenyves Márk (1973-2018) a mozdulatművészetet *magyar tradíciójú modern táncként* határozta meg, mely a mai értelemben vett kortárs tánchoz képest szerteágazóbb műfaj, ami mögött egy rendkívül egységes gondolati és szellemi háttér áll.<sup>262</sup>

*„Az orkesztika elfelejtett szó, elfelejtett dolog neve. Az ókori görögök mozdulattudományt értettek alatta (orcheomai = mozgok) és reánk csak a zene- és tánc helyi orchestra neve maradt, amit a drámai táncok kihaltával a zenekar – orchester – örökölt.*”<sup>263</sup>

Az orkesztika egy a természetből, a természetes mozgásból kiinduló mozdulatrendszer, ami az emberi test alapvető mozgástörvényeit tiszteletben tartva alakítja ki a mozdulattárát, művészetét, ahol a test-lélek-szellem egysége adja a lét és a mozgás harmóniáját a kiművelt mozdulatokon keresztül. Isadora Duncan is hivatkozik a táncnak – teljesen egyenrangú - a görög kultúrában és nevelésben betöltött szerepére, melynek jellemformáló voltára hívja fel a figyelmet, épp úgy, ahogy Dienes Valéria teszi.

260 Dr. Dienes Valéria: *Művészet és testedzés*, In: Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon a Tánc reformja, a mozdulatművészet vonzásában, Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2016. 202.

261 Dr. Dienes Gedeon: *A mozdulatművészet története*, Orkesztika Alapítvány, 2001, 87-94.

262 Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon a Tánc reformja, a mozdulatművészet vonzásában, Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2016. 460.

263 Dr. Dienes Valéria: *Néhány szó az orkesztikáról* In: Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon a Tánc reformja, a mozdulatművészet vonzásában, Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2016. 235.

„Soká lehetne gondolkodni azon, hogyan mehetett feledésbe mindenestül, nevével együtt ez a hatalmas, sokoldalú művészet. Hiszen az ókorban magasra jutott kultúrák táplálkoztak belőle és nemzedékek ezrei vallották egyhangúlag, hogy gazdagságban, embernevelő értékben ezzel a művészettel egyetlen társa sem vetekedhetik. Miért kellett a 20-ik századig várnunk, hogy újra eszünkbe jusson az emberi mozdulat, ez a mindennél többre képes művészetforrás?”<sup>264</sup>

Az orkesztika feledésbe merülésének egyik oka a mozdulati lejegyzés hiánya. Lábán Rudolf gondolatához csatlakozva, Dienes is meghatározó jelentőséget tulajdonít a mozdulatok, táncok rögzítésének, amit ő *orcheográfiának* nevez, melynek jelentése táncírás, mozdulat jegyző rendszer. Az *orcheográfia* megteremtése lehetőséget ad a *mozdulat-költészet*, a *formatan*, a *komponálás*tan megalkotására, mellyel egyértelművé válna a mozdulati kivitelezés módja, nem csupán pózai.<sup>265</sup> Rabinovszky Máriusz is utal a *Tánc* című könyvében arra, hogy pusztán a műalkotásokon látható pózokból nem lehet következtetni a mozdulatok időbeliségére, térbeli haladására, összekötésére, gesztusaira stb. Szentpál Olga a *Tánc, a mozgásművészet* könyve című könyvében szintén hasonlóan vélekedik: pusztán a pózok utánzása nem válik táncná, nem emelkedik művészetté. Dienes épp úgy utal a görög kultúra kimeríthetetlen kincseire, mint Isadora Duncan, de nincs szándékában az utánzás. A saját korában élő ember és annak legelemibb mozdulatai állnak kutatásának középpontjában – épp úgy, mint Lábánnak -, mely elemzésből szintézist alkotva „(...) a tanulást alkotássá emeli”.<sup>266</sup>

A 20. század elején kibontakozó életreform mozgalmaknak köszönhetően a testkultúra különböző műfajai és sportágai a figyelem középpontjába kerültek, eljött az igény a „*mozdulat-renaissance-ra*”<sup>267</sup>, amikhez „(...) a kornak meg kellett termelnie azt az általános stúdiumot is, mely minden lehetséges emberi mozdulatnak alaptörvényeit, s ezeknek az emberképzésben felhasználandó módszeres követelményeit tartalmazza. Ez az általános vállalkozás a mozdulatművészeti tanulmányokban öltött határozott formát.”<sup>268</sup>

A mozdulatművészet önálló diszciplína, önálló műfaj, művészet, amely nyitott a folyamatos fejlődésre. Bár a korszak, amiben született mindenképp valamely hozzá hasonló kategóriába akarta sorolni, de Dienes Valéria meghatározása pontosan megmutatja a különbségeket és hasonlóságokat, valamint a mozdulatművészet önálló létjogosultságát, ahol az értelmetlen műfaji keveredésnek nincs értelme. „*A mozdulatművészet nem torna és nem tánc, nem balett és nem sport, nem is ritmikus, nem is ritmustalan torna, nem is testhigiéna, sem gyakorlati egészségtudomány, hanem a fejlődésnek új produktuma, mely a mai létfokán már külön kategóriát s ennek megfelelő külön elbírálást követel. A mozdulatművészet az emberi test kifejező értékének önálló művészetté emelkedése. A mozdulatnak mint lélek-üzenetnek kiélése és kiépítése.*”<sup>269</sup> Dienes tovább folytatva gondolatmenetét megállapítja, hogy természetesen a táncművészetnek és ily módon a mozdulatművészetnek is kapcsolata van a zenével a ritmikán keresztül, a szobrászattal a térkitöltésen és a vonalvezetésekén keresztül, a test nevelésén keresztül a tornával, a dinamikán át a táncsal és még sorolhatnánk, „*de alátalozni*” más műfajoknak, sportoknak teljesen értelmetlen és hiábavaló, hiszen egy teljesen unikális és egyedülálló műfajról beszélünk.<sup>270</sup> Dienes leszögezi, hogy a művészi táncnak mondanivalója van, és közölni kíván. A közlés eljut a nézőhöz, és létrejön a Dienes által megfogalmazott *eszméletcsere*, mely során a közönség az érzékszervein keresztül átérezve a látottakat képes önmagában újrat teremteni a művet. Az eszmélet állapota „(...) tartalmazza egész empiriánkat („*eszmélek, tehát vagyok*”<sup>271</sup>),

264 Uo.235.

265 Dr. Dienes Valéria: *Egy elveszett művészetet, részlet 264-265.*, In: Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon a *Tánc reformja, a mozdulatművészet vonzásában, Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2016.*

266 Uo. 268.

267 Uo.266.

268 Dr. Dienes Valéria: *Mozdulatkultúra 1-2., Mozdulatkultúra 1. 255.*, In: Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon a *Tánc reformja, a mozdulatművészet vonzásában, Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2016.*

269 Uo. 256.

270 Uo.257.

271 Dr. Dienes Valéria: *A tánc az embertest beszéde*, In: Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon a *Tánc reformja,*

valamint a néző és táncos között történő eszméletcsere adja a közös átélést, amit Rudolf Arnheim a *Vizuális élmény* című könyvében kinezteziaként határoz meg. „Minden táncban ember szól az emberhez, eszmélet az eszmélethez. (...) A közönség eszmélete a táncos eszméletének nem másolatát, hanem hatását adja. Ennek a hatásnak az intenciója az, hogy befogadjon másolás nélkül. A közönség újraterelemi a mozdulatművet. Belevegíti a saját eszméletének teremtő erejét, lényegében saját időszintézisét. Ez a két időszintézis adja a tánc művészi hatását.”<sup>272</sup>

Dienes Valéria az emberi test természetes mozdulatainak, mozgás-lehetőségeinek és helyzeteinek törvényszerűségeit tárja fel és foglalja rendszerbe. Mindig figyelemmel van az ember pszichofizikai felépítésére, a teljes emberből és annak fejlődési lehetőségeiből indul ki. Dienes egy tanulmányában „Egész embernek” (Moholy-Nagy László: „szelet ember - egész ember” meghatározásának hasonlósága), „mozdulatembernek”<sup>273</sup> nevezi a mozdulatművészetet művelő testében-szellemében-lelkében egységes embert. Dienes Valéria, a mozdulatok tudományos vizsgálatában a megismerési módszereket alkalmazva jutott el rendszertanáig. Ennek állomásai, mint minden tudományos vizsgálatnál, „(...) az empiria (érzékelés útján szerzett tapasztalat), ráció (ésszerű gondolkodás), és az intuíció (élményszerű megismerés). A végső cél a megismert valóság értékelése, ami az etikán át elvezet a jóhoz, az esztétikán át a széphez és a logikán át az igazhoz.”<sup>274</sup>

A mozdulatművészetet, kortársaihoz hasonlóan, a társadalom és a nevelés szolgálatába kívánta állítani, minden jónak és egy szebb világnak forrásaként. A mozdulatművészeti nevelés kiemelt célja az *Ember-nevelés*, melynek a középpontjában az Ember áll. A mozdulatok élményszerű feltárásán, alkotva tanulását keresztül megtapasztalható önismeret, önmegismerés, hozzá segíti a mozdulatművészet művelőjét a kreativitás kibontakozásához, a testtudat fejlődéséhez, a kifejezés készség szintű elsajátításához, összességében a mozdulatművészet az egészséges személyiségfejlődés kulcsát adja az emberek kezébe, melynek során nem a hivatásos művészképzés a fő cél. Dienes pedagógiájában az említett szempontok alapján megmutatkozik a korra jellemző reformpedagógia szemlélete. A mozdulatok tanítása és átadása során elsődleges szempontok, az adott ember egyedi adottságai és képességei. Ehhez mérten és ebből kiindulva kell kialakítani a tanítási módszereket, amivel valódi fejlődés érhető el. Kiemelt hangsúlyt kap az egyén egyedi mozdulati kifejeződése, ami eleve nem teljesen hasonlító össze egy elvárt mozdulati kivitelezéssel. A mozdulatművészet tanítása során csak a keret adott és az egyén szabadsága, önálló gondolati megfogalmazása és kreativitása teszi lehetővé az egyéni „hang” megnyilatkozását. Így nem egy betanult mozdulatsort látunk, hanem teljes mélységében megélt és elsajátított, azaz valódi tudás útján alkotott mozdulatokat. Ez a valódi tanulás adja a tudást, ahol az információ nem reked meg az ismeret szintjén és valóban az egyén teljességének kibontakozását segíti.

„Az úgynevezett improvizáló, vagy komponáló gyakorlatok arra valók, hogy a növendék maga izlelje meg a birtokába kerülő mozdulatok szabad kezelésében rejlő értéket, és ezen át folyton növekedő viselkedéstani szabadsághoz, másrészt amennyiben ily erők rejlenek benne, művészi megnyilatkozásig jusson.”<sup>275</sup>

Mindezen célok és törekvések alapvetően megfogalmazódnak a kialakulóban lévő európai modern művészet és táncművészet úttörőinek szemléletében is: a Bauhaus iskolában, Lábán Rudolf mozdulatkórusaiban, továbbá Rudolf Steiner által alkotott euritmiában és művészeti nevelésben. Mindannyian ebben látták a kiutat a szebb jövő felé. Ezek a célok azonban nem teljesen azonosak az amerikai újító törekvésekkel, amit Fenyves Márk a következőképpen jellemez: „Az 'Amerikai' az új művészetet célozza, az 'Európai' célja az új ember – új művész.”<sup>276</sup>

a mozdulatművészet vonzásában, *Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2016. 181.*

272 Uo. 178.

273 Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon a Tánc reformja, a mozdulatművészet vonzásában, *Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2016. 42. (Dienes, 1974, 69-70)*

274 Dienes Valéria: *Orkesztika-Mozdulatrendszer*, In.: Dr. Dienes Gedeon, *Bevezetés, Planétás, 10. Kiadás éve nincs feltüntetve*

275 Uo. 455. Dr. Dienes Valéria *Pedagógiai jegyzet 433-456. Alfejezet címe: Pszichaszténia, amikor mentálissá válik*

276 Uo. 460. (valamint a 4. lánkjegyzet)

Mozdulatelemző rendszerének gondolati, filozófiai és gyakorlati megközelítései számos helyen analógiát mutatnak – kortársával - Lábán Rudolf elméletével. Mindketten a mozdulatot tekintik az emberi kifejezés, kifejeződés legalapvetőbb kiindulópontjának, a testi és lelki életünk kivételének. Dienes rendkívüli szenvedéllyel teszi fel a kérdést: „*Miért nem gondolunk rá, hogy a mozdulat egész Valónk, egész külső és belső életünk kifejezője, megérdemelné, hogy foglalkozzunk vele?*”<sup>277</sup> Mindketten az emberrel, az emberi test mozdulatainak törvényszerűségeivel foglalkoznak. Dienes megkülönbözteti a *mozgást a mozdulattól*, melynek „*(...) a mozgás fizikai tényezőin kívül pszichológiai tényezője is van.*”<sup>278</sup> Az élettelen anyag külső hatásra történő elmozdulása a *mozgás*, az élő ember, az élőlény hely- vagy helyzetváltoztatása belső akaratból származik, és ez a *mozdulat*.<sup>279</sup>

Természetesen az azonos szellemi közegnek köszönhetően Dienes munkásságában fellelhetők Delsarte, Dalcroze, Lábán mozdulatelemző rendszereinek és módszereinek alapvetései. Számos tanulmányában hivatkozik elődeire és kortársaira, akik „*ugyanazért a célért más utakon járnak.*”<sup>280</sup> Dienes megfogalmazásában **Delsarte** is a lélekből kiinduló mozdulatokat kutatja és rendszerezi, mert meg akarja szabadítani a színpadot a modoros gesztikulálástól és a szomorú mozdulatkáosztól. **Dalcroze** „*(...) a zenéből meríti a mozdulat számára azt, amit Delsarte a mimika kívánalmaiból akart leszűrni.*”<sup>281</sup> Ritmikai gyakorlat csupán, a zene leképezése mozdulatokkal, de nem a lélekből és a testből eredeztetve. Dienes kiemeli **Raymond Duncan** mozdulat tanulmányait, aki - Dieneshez hasonlóan - szintén az egész emberi test mozdulatkinccseit kutatta, elsődlegesen a maga valóságában, attól függetlenül, hogy a későbbiekben milyen funkciót tölthet be. Duncan számára is a legfontosabb az alapvető mozdulatok felkutatása, amit Dienes mozdulatrendszerében elementarizmus néven találunk, melyek a lejegyzéshez, elemzéshez, értelmezéshez adnak támpontot. Duncan csak ezek után vizsgálja a mozdulatot abból a szempontból, hogy hol lehet alkalmazni, hol van a legmegfelelőbb helye a mozdulatnak, „*a színpadon, hangversenyteremben, mozivásznakon s hogyan lesz feldolgozható pedagógiai értékű rendszerekké.*”<sup>282</sup> Mindkettejük megfogalmazza, hogy a mozdulat lényegesen magasabb rendű jelentéstöbblettel rendelkezik, mint koruk zárt rendszerbe foglalt táncai. A mozdulatművészetben „*(...) az emberi test sokkal teljesebb, gazdagabb, eredetibb művészetnek lehet instrumentumává, mint aminőt Korunk belőle kitermel (...).*”<sup>283</sup>

Dienes rendszere – elődeihez és kortársaihoz hasonlóan - három részre tagolódik: **tértan** (plasztika vagy kinetika), **időtan** (ritmika), **erőtan** (dinamika). Ez a térbeli elhelyezkedése, időbeli lefolyása és energiahasználata a mozdulatnak, mely minden emberi mozdulatra jellemző. A tér-idő-dinamika fizikai, azaz formai *határozmányok*, „*(...) de mivel az ember nemcsak fizikai lény, hátra van még a mozdulatok által közvetített tartalom, a pszichikumból fakadó értelem, érzelem, a jelentés vizsgálata.*”<sup>284</sup> Az emberi mozdulatnak belső indítéka, tartalma, célja és jelentése van: ez a **szimbolika**, ahogy az *Orkesztika* című könyv *Összegzésében* olvashatjuk: „*A szimbolika a kifejezés országa.*”<sup>285</sup> A mozdulat ezen négy tényezője adja a mozdulat valóságát.

**A tértan** tulajdonképpen mozdulatgeometria, „*(...) mert lényegében minden tudományos tértanulmány geometria. A geometria első fejezete mindig síkgeometria, tehát a mozdulatgeometria első fejezetének is síkrendszernek kell lennie, azután térhet át a háromdimenziós térben végbemenő*

277 Uo.235.

278 Dr. Dienes Valéria: *Jel és mozdulat, Evologika, In: Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon a Tánc reformja, a mozdulatművészet vonzásában, Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2016. 122.*

279 Dr. Dienes Valéria: *Orkesztika-Mozdulatrendszer, Planétás, 10. Kiadás éve nincs feltüntetve*

280 Dr. Dienes Valéria: *A mozdulatról (korai), In: Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon a Tánc reformja, a mozdulatművészet vonzásában, Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2016. 231.*

281 Uo. 231.

282 Uo.232.

283 Uo.233.

284 Dr. Dienes Valéria: *Orkesztika-Mozdulatrendszer, Planétás, 136. Kiadás éve nincs feltüntetve*

285 Uo.136.

*emberi mozdulat tanulmányozására.*"<sup>286</sup> Mivel az emberi test a valóságban nem geometrizálható, de mégis a geometria nyelvén szeretnénk mozdulatait leírni és elemezni, ezért Dienes alkotott egy geometriai rendszert vonalakból és pontokból, mely rendszer az emberi testet helyettesíti. „(...) Ezt a vonalakból és forgópontokból álló gondolati lényt mozdulatfantomnak nevezzük (...).”<sup>287</sup> A mozdulatot végző emberi testnek pontosan meg kell határoznia önmagát a térben, ahol a mozgást végzi. A mozgó test – mint szubjektum, saját világának középpontja - mindig kölcsönhatásban van a környezetével, ami tőle független, de benne létezik és ezt a külső objektív világot természetszerűleg önmagához viszonyítja. A mozgó test minden esetben valamilyen irányba mozdul. Lábán Rudolf térleméletében szereplő oktaéder fő irányaihoz hasonlóan (fel-le, előre-hátra, jobbra-balra), határozza meg a mozdulatok fő irányvonalait (3 vonal), melyek egymásra merőlegesek, így kialakítva a test koordináta rendszerét. A test síkjait is meghatározza: profilsík (Lábánál sagittális sík), frontális sík (vertikális, vagy homloksík), illetve a vízszintes síkot (horizontális sík). Ezen pontok mozdulati összekötése a lábáni ikozaéderben történő mozdulatsorok mozgástartományára utal, mely Lábán szerint, a legkifejezőbb. Dienes az ábrázolásnál *egyenes vonalakban* gondolkodik, felhasználva azt az alapvető – a környezetből is adódó - törvényszerűséget, hogy két pont között a legrövidebb út az egyenes, így véleménye szerint nincs energiavesztés.<sup>288</sup>

**Aplasztika** (tértanulmány, az emberi mozdulat térbeliségét vizsgálja) a testtel, mint testegységekből (18 van) és forgópontokból (16 van) álló mozdulatfantommal foglalkozik, melynek anatómiailag és környezetileg behatárolt mozgáslehetőségei vannak. Ez alkotja a *motoszférát* (Lábánál kineszféra az ikozaéderben, vagy gömbben). A motoszféra kifejezést Lábán mozdulatteréből eredezteti, melyben az emberi mozdulat eljut a maximális kiterjesztésig úgy, hogy nem változtatja a helyét.<sup>289</sup> Ennek megfelelően a *relatív kinetika* a motoszférán belüli mozdulatokat elemzi (*helyzetváltozás által*), míg az *abszolút kinetika* a helyváltoztatás elemeit és ezek kombinációit. Az abszolút kinetikában a gravitáció törvénye uralkodik az akaratunk felett, ezért a gravitációval együttműködve kell a mozdulatot létrehozó erőt adagolni.<sup>290</sup> Minden mozdulat póztól pózig tart – mint egy elválaszthatatlan kapocs -, azaz a pózok választják el a mozdulatokat egymástól, illetve a mozdulatok kötik össze a pózokat. Dienes szerint, a pózok tanulmányozása mutatja meg a test statikáját.<sup>291</sup> Véleményem szerint, itt a statika alatt a pózban lévő test felépítésére, a végtagok egymáshoz képest felvett elhelyezkedésére, annak egyensúlyára utal, nem pedig egy kvázi mozdulatlan állapotra. Lábánhoz hasonlóan, Dienes is alkalmazza a *centrális* és *perifériális* meghatározásokat a mozdulatok irányát tekintve, illetve a végpontokat összekötő mutatók szerint. A viszonyítási pont a test középpontja, amit Dienes a modern táncelméletekre hivatkozva *plexus solaris-ként* (napközpont) említ. A test középpontja felé irányuló mozdulatokat *centrálisnak*, a test végpontjai felé haladó mozdulatokat *perifériálisnak* nevez. Lábán esetében a centrális mozdulatsorok a központból induló és visszatérő mozdulatok, a perifériális mozdulatsorok, mozdulatskálák pedig nem haladnak át a test középpontján, hanem elhajló pályákon haladnak.<sup>292</sup>

A mozdulatok kezdő és végpózainak ábrázolását a geometria adja, ami Dienes szerint a megértésben segít, de a valóságban az anatómia határozza meg. A mozdulatot végző emberi test mindig az egyensúlyra törekszik, amihez a pontos síkban történő mozgásirány betartása szükséges, tehát a geometria a valóságban sem hagyható figyelmen kívül. A mozdulat szempontjából a geometria és az anatómia egymást determinálja: „(...) az anatómia fejlődéstani alakulásának is a tér természete diktál, azé a háromdimenziósé, amelyben élünk, mozgunk és vagyunk.”<sup>293</sup> A mozdulatalkotás feltételez egyfajta szabadságot és tudatosságot is, ami keretet, struktúrát ad az egyéni kifejezésnek.

<sup>286</sup> Uo. 120.

<sup>287</sup> Uo. 120.

<sup>288</sup> Uo.12.

<sup>289</sup> Uo.121.

<sup>290</sup> Uo. 54.

<sup>291</sup> Uo.12-13.

<sup>292</sup> Uo. 14.

<sup>293</sup> Uo. 42.

Fenyves Márk ezt a keretet – melyben a szabadság megvalósul -, a képzőművészeti *akadémikus* iskola céljaival határozza meg, mely akadémikus iskola stílustól független tudást ad. Ennek a tudásnak a birtoklása teszi lehetővé az egyéni hang megtalálását, az *individualista kiteljesedést*, keretet adva az önkifejezésnek.<sup>294</sup>

## Dienes Valéria és az emberi test

Dienes az emberi testet a következő egységekre bontja fel:

1. Fővonal: fej-nyak-törzs-medencevonal
2. Felső függesztő vonal: vállvonal
3. Alsó függesztő vonal: csípővonal
4. Karvonal: felkar-alkar-kézvonal
5. Lábvonal: comb-lábszár-talpvonal<sup>295</sup>

Dienes a testegységeken belül meghatároz *primer és szekunder mozgókat* (pl. felkar-primer és alkar-szekunder), melyek együttesen lehetővé teszik a motoszféra bejárását.<sup>296</sup>

A mozdulat térbeli meghatározása után következik az idő tényezője.

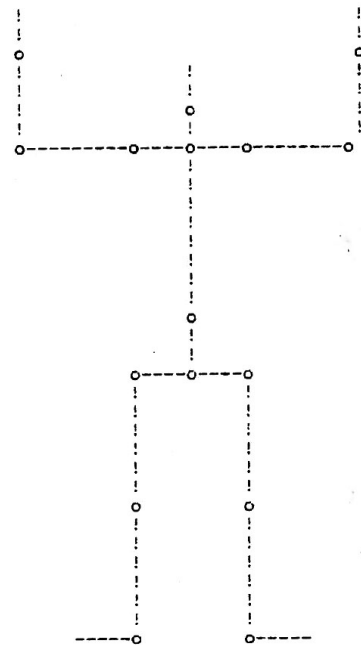
„**A ritmika** az *időszeletelést (ütemezés)* és az *időmintázást (ritmizálást)* rendszerezi a görög *prozódia* alapján, amelynek *egymorás (időelem, az időtagolás legkisebb értéke, amelyből mindegyik időminta előállítható)* és *kétmorás egységeinek mozdulati megfelelőit elemzi, különös tekintettel az élhangsúlyos zene és véghangsúlyos mozdulat koordinálására.*”<sup>297</sup> Ez megfelel a verslábaknak. A teljes ritmusnak két tényezője van az *időtagolás (metrum)* és a valamely tagra eső *hangsúly*.

A mozdulat végrehajtásának erőadagolása, épp úgy meghatározó a kifejezésben, mint a többi jellegzetesség.

**A dinamika** az *erőadagolás* tana, „*amely különböző mértékű (amplitudójú) és hosszúságú energetikai hullámokon mutatja be az elmozdulási formák erőöltését és erőfogyasztását.*”<sup>298</sup>

**A szimbolika** a test és szellem kapcsolódásának tanulmánya. Dienes megkülönböztet külső indítású mozgást, melynek csak oka van, célja nincs, illetve belső indítású mozgást, aminek van célja és ez a cél vezérli indítékát. A jelentéssel bíró mozdulat *eszméletközeli* jelrendszert használ. Amikor a gondolatok és érzelmek a test felületére vetődnek társadalmi funkciót és üzenetközvetítést is betöltenek. Az *eszmélő*, azaz tudattal bíró ember tulajdonsága, amikor a testet a szellem irányítja.<sup>299</sup>

Minden mozdulatelemző rendszer és igaz, tiszta művészetet képviselő más művészeti ág, a hangsúlyt a belső törvényszerűségekből adódó cselekvésre, alkotásra helyezi, mert így elkerülhető a sematizálás és a konvencionális kifejezés. A kifejezés legkisebb összetevői a mozdulatok és így elmondható, hogy „*Minden tánc nyersanyaga a mozdulat*”.<sup>300</sup> Nem csak a fizikailag felesleges



48. kép – Dienes Valéria: Testegységek, vonalbaba

294 Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon a Tánc reformja, a mozdulatművészet vonzásában, Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2016. 41.

295 Uo.13.

296 Uo.14.

297 Dr. Dienes Gedeon: A mozdulatművészet története, Orkesztika Alapítvány, 2001, 94.

298 Uo. 94.

299 Uo.95.

300 Dr. Dienes Valéria: A tánc az embertest beszéde, In: Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon a Tánc reformja,

mozdulatokat kell elkerülni, melyek a plasztikus, áramló mozgás ellen mennek, hanem az üres, céltalan mozdulatokat is, mert a test és szellem egysége, egyensúlya és jelentése így megtörik, és felborul a harmónia. A jelentés alatt Dienes, nem egy nyelvi szabályokkal rögzített jelentésre utal, hanem egy folyamatosan megújuló jelentésre, ami magasabb szférákba emeli a mozgó, táncoló (beszélő) testet: „*Azt mondom, hogy a tánc az embertest beszéde. Tehát nem nyelve.(...) A nyelv lényege a rögzítés, a megmaradás, a kitartott forma, a beszéd lényege a transzformáció, az újulás, a pillanatszülte valóság, mely azonnal el is tűnik, mihelyt megszületett. A nyelv adott forma, a beszéd folyó történés. A nyelv gondolattermék, a beszéd időtermék.(...) A nyelv szabályokba fogható, a beszéd ötlethalmaz.*”<sup>301</sup>

**A Biomorfia** a belső és külső létfeltételeink tudatosítása, így érhetik el mozdulataink a céljukat. Az emberi mozdulatok a fizikai szférában jelennek meg, de céljukat a pszichikai szférából nyerik, mert „*(...) az anyagi valóságban létező test mozdulatai kölcsönhatásban vannak az élőlény szellemi és lelki életével.*” Ahogy a latin közmondás is tartja: „*Mens sana in corpore sano.*”<sup>302</sup> Dienes a *Mozdulatkultúra – a lélekért* című jegyzetében megjegyzést fűz „*Az ép testben, ép lélek*” értelmezéséhez. Ugyanis a mozdulat „*Hid a test és a lélek között, az anyagi és szellemi világ kötőjele (...).*”<sup>303</sup> Ebben az értelemben a test a cél, a test kiművelése, melynek egészsége szolgálja a lelket. Egy olyan rendszer, ami az egész emberrel foglalkozik, figyelembe veszi, „*hogy az eszmélő lény mozgása nem csupasz fizikai jelenség, (...) nem pusztán taglejtés vagy elmozdulás, hogy a mozdulat kétkomponensű valami, indítója a lélek, eszköze a test, és hogy a mozdulat a lélekjárta testnek játéka.*”<sup>304</sup>

A tudatos jelenlétben, az *eszmélet* állapotában, mindig tisztában kell lennünk a testet és szellemet érintő következő állapotokkal, melyek összhangja adja a biomorfikus állapotot.

1. Milyen a testalkatunk (**szimmetria**: a mozgás feltétele a jobb és bal oldal egyensúlya, szimmetrikus mozgása).
2. Milyen a testünk állapota (**holisztika**: test és szellem egységként kezelése az egészséges ember érdekében: arányos fejlesztés és terhelés a kondíció, prevenció és korrekció jegyében).
3. Milyen a test teljesítőképessége (**ergonómia**: az energia bevitelének és fogyasztásának egyensúlya, táplálkozás-életmód és elfogyasztott energia a mozgás által. Lehet, hogy nagyobb az erőfogyasztás, de nincs elég tápanyag a megvalósításhoz, ezért felborul az egyensúly).
4. Milyen környezetben vagyunk (**ökológia**: a mozgást a szilárd környezethez viszonyítjuk, hisz a gravitáció miatt a földhöz kötődünk. Az ember a földhöz kötötten a *litoszférában* és az *atmoszférában*, a levegőben él, ezért a cseppfolyós hidroszférával kevésbé foglalkozik. (Ez visszaköszön Lábán, a tudattalanból a végtelen felé induló piramisában). A környezet érzékelését nevezzük tér tudatnak. A társadalmi érintkezések is környezeti tényezők, hisz két vagy több ember is viszonyul egymáshoz a térben: a különböző zónák közötti távolságok - intim, személyes, társadalmi, nyilvános - mindig háromszorosára nőnek.)
5. Milyen a mozgásunk térbeli és időbeli mozgása (**biometria**: az emberi mozgás időben és térben sosem lesz teljesen pontos, csak törekedhet rá, hisz nem mechanikus gépezet: ez a mozdulatok pontosságának **biometrikus játéktere**. A pontatlanság tágabb kifejezése a **szimfonikus játéktér**, például a fák a *Fából faragott királyfi* című balettben.)

---

a mozdulatművészet vonzásában, *Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2016. 171.*

301 Uo.170-171.

302 Dienes Valéria: *Orkesztika-Mozdulatrendszer*, In.: Dr. Dienes Gedeon, Bevezetés, Planétás, 10. Kiadás éve nincs feltüntetve

303 Dr. Dienes Valéria: *Mozdulatkultúra – a lélekért*, In: Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon a Tánc reformja, a mozdulatművészet vonzásában, *Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2016. 219.*

304 Uo. 221.



Amozgó embernek elsősorban a térben és az időben kell eligazodnia, de ennek megvalósítása a megfelelő erőadagolástól függ.

6. Milyen a kapcsolat a szellem-lélek és a test között (**pszichoszomatika**: a mozdulatok mögött egy psziché áll és minden emberi mozdulat jelentéssel, kifejezéssel bír: **szemantikai** tartalma van, amivel a szimbolika foglalkozik).<sup>305</sup>

Dienes Valéria pedagógiai és rendszeralkotó munkássága mérföldkő a magyar mozdulatművészet megszületésében, és így a magyar modern tánc kialakulásában. Elsősorban kiemelendő az a fajta komplex gondolkodás, ami az egész emberrel és annak környezetével foglalkozik, testi-lelki és szellemi valójában. Az egyén és társadalom viszonyában gondolkodó Dienes, kiemelkedő kortársaihoz hasonlóan, elsődlegesnek tartja az egyéni tapasztalás jelentőségét a tanulás és az alkotás folyamatában, ahol egy szellemi és mozdulatszemléleti struktúrán belül engedi, sőt buzdítja az egyén szabad gondolkodását és mozdulatalkotását. Ez a strukturált improvizációs szabadság a századfordulón a kortársainál is megfigyelhető, melynek alkalmazása mély pedagógiai meggyőződésből is fakad, ami a boldog és kiteljesedett egész ember létének az alapja, egyéni és társadalmi szinten egyaránt. Az új pedagógiai módszereknek épp ezért, már gyermekkorban meg kell jelenniük, hogy a gyermekek személyiségfejlődését már a kezdetektől áthassa a szabad alkotás iránti vágy. A 20. század második felében és végén megjelenő improvizációs (Steve Paxton, William Forsythe stb.) és magasabb fokú testtudat elérését fejlesztő technikák (Feldenkreis, Pilates, Body-Mind-Centering, Erik Franklin stb.) alapvető céljai teljes mértékig megegyeznek Dienes szemléletével. A professzionális táncoktatásban is egyre nagyobb teret nyernek ezek a test- és tánctechnikák, amik a mozdulatok minőségi javulásán túl, elérhetik a tudatosság és az egyéni kifejeződés magasabb szintjét, a művészi megfogalmazást, alkotást és interpretálást. Mindezek alátámasztják, hogy minden struktúra biztosítja a szabadságot, azaz a szabadság mindig feltételez egy struktúrát, melytől értelmet nyer az emberi kinyilatkoztatás bármely formája.



49. kép – Mozdulatművészet

### III.2.4. Szentpál Olga

Szentpál Olgáról az előző fejezetben már olvashattunk. Zongoraművészként, Dalcroze iskolájában szerzett képesítéssel (Elementarprüfung für Rhythmische Gymnastik), 1917-től tanította a Dalcroze-féle ritmikus gimnasztika tantárgyat a Zeneművészeti Főiskolán, majd a Színművészeti Akadémián, ahol a két világháború között, illetve a második világháború után, 1952-ig tanított. Itt, a kor nagy rendezői (Hevesi Sándor, Németh Antal) bevonták a színészek mozgásfejlesztésébe és a színpadi koerográfiák elkészítésébe, melyből 150 tánc született. 1919-ben megnyitotta első iskoláját, majd a Szentpál-Iskolát 1927-ben, ahova többnyire polgári családok gyermekei jártak. 1920-ban színpadra vitt Dalcroze műsorában, egyszerű mozdulatok és ritmikai mozgásetűdők szerepeltek, később rendkívüli zenei érzékkel és stílussal, számos koreográfiát készített, együttműködve a hazai művészek legjavával. 1919-ben házasságot köt Rabinovszky Máriusz művészettörténésszel, akivel alkotótársak is voltak. Rendkívüli pedagógiai és elméleti munkásságot hagyott maga után, melyek fő területei: a rendszertan, a néptánc gyűjtésének és elemzésének módszere, tárástánc kutatás, a 19. század magyar báli táncai.

<sup>305</sup> Dienes Valéria: *Orkesztika-Mozdulatrendszer*; In.: Dr. Dienes Gedeon, *Bevezetés, Planétás*, 7. Kiadás éve nincs feltüntetve

Mozdulatelemzésében fő szempont, a mozdulatok tér-idő-dinamika hármásának kapcsolata.

*„Szerinte a kiindulás a mozgás, a tér adta lehetőségek, a zenéből fakadó szükségszerűségek pontos felmérése. Vagyis az idő (tehát a ritmus), a tér (plasztikai és térformai értelemben), és a dinamikai variánsoknak a téma szellemében való minél mélyebb feltárása. Ezt követi a feltártakból való válogatás, a legjobb megoldások megkeresése. Mindig az alapötlet határozza meg az adott tánc indítását és befejezését, mert a kezdet és a vég határozza meg a mű belső szerkezetét, a fejlődés vonalát.”<sup>306</sup>*

Rendszertanának kidolgozásában segítségére volt Ortutayné Kemény Zsuzsa, Lőrinc György, és Szentpál Mária. 1928-ban jelenik meg a rendszertan első kiadása, a *Tánc, a mozgásművészet* könyve címmel. A rendszertan két fő részből áll: a formatan és a funkciótan.

A formatan *„a mozgás, illetve mozdulatlanság (helyzet) legkisebb egységével, a fázissal foglalkozik, amelynek elemei az indulás, a fejlődés és az érkezés. A művészi mozgás legkisebb kifejező egységeként jelöli meg a motívumot, amely lehet bevezető motívum, mellékmotívum, átvezető motívum, és befejező motívum.”* A funkciótan *„a művészi mozgáshoz szükséges fizikai és pszichikai kvalitásokat tárja fel. Az utóbbiaknál hangsúlyozza a hirtelen és a folyamatos mozgás beidegzését, amely a mozgástanítás egyik sarkalatos dialektikai problémájához vezet.”<sup>307</sup>*

A táncmozgás meghatározásában hasonlóan jár el a kortársaihoz, melyről a Szentpál Olga-Rabinovszky Máriusz, *Tánc, a mozgásművészet* könyvében olvashatunk. Ezek alapján négy csoportba sorolja a mozdulatokat, melyek szerint: minden mozgás valamilyen térben (1), időben, bizonyos erővel (2), dinamikával (3) bír, és az erőadagolás szerint lendített vagy vezetett (4).

1. A térben történő mozgásnak minden esetben van iránya, és a mozgás vonatkoztatási pontja a test középpontja (bordaívek találkozása, szívgyödör). Szűkebb a mozdulat, ha közeledik a test centrumához, tágabb, ha távolodik tőle (Lábán: centrális-perifériális)
2. Minden mozgásnak van időtartama, tempója. Az alaplérték az andante tempó, a szívverésünk tempója, ehhez képest lassú-normál-gyors tempót különböztet meg.
3. Minden mozdulatnak van dinamikája, melynek gesztusértéke is van. Tág és gyors, lassú és szűk mozgás, lehet gyenge vagy erős.
4. A térben rajzolt mozdulatok alapvető két csoportja: a lendített és a vezetett. A lendített mozgást egy bizonyos erővel, dinamikával elindítjuk, majd útnak eresztjük, melyben hagyjuk érvényesülni a tehetetlenség törvényét (José Limon). Az ugrásoknál tökéletesen levezethető a lendített mozgás három alappillére: erőgyűjtést követi az a mozzanat, amikor *„az erő a lélekből a testbe”* átömlik. *„A harmadik mozzanat az, amikor a lélek kikapcsolódik, csak passzívan szemléli a mozgás lefolyását, a test azonban dolgozik, a lendületet végzi.”<sup>308</sup>* A vezetett mozgások tudatosan kontrolláltak, egy sebességgel történnek, és a kis impulzusokkal összekötött mozgások folyamatosnak hatnak.

A mozgás térben történik, ahol *„A táncos kell, hogy állandóan érezze a testét és a teret, melyben mozog.”<sup>309</sup>* Szentpál Olga plasztika rendszerében megkülönböztetünk *testérzék* (*testtudat*) és *térérzék*. A kettő elválaszthatatlan egymástól és feltételezi egymást. Lábán Rudolfhoz hasonlóan különböző mozgáskálákat alkot, melyek (...) *útján a test a mozgás térbeli lehetőségeinek a végleteit és fokozatos átmeneteit éli át.”<sup>310</sup>* A skálázás célja, *„(...) hogy minden mozdulatunkról érezzük, tudjuk és lehetőleg megmondhassuk, mely fokát képviseli a skálának és mennyire tér*

<sup>306</sup> Dr. Dienes Gedeon: *A mozdulatművészet története, Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2005. 4.3. Szentpál Olga munkássága, Merényi Zsuzsa tanulmánya alapján, 120.*

<sup>307</sup> Uo. 121.

<sup>308</sup> Szentpál Olga-Rabinovszky Máriusz: *Tánc, a mozgásművészet* könyve, *Általános Nyomda, Könyv- és Lapkiadó R.T., 1928. 52.*

<sup>309</sup> Uo. 81.

<sup>310</sup> Uo. 82.

*el az előző mozgástól.*"<sup>311</sup> A mozgásérzék skálázással történő fejlesztésénél fontos megfigyelni, milyen érzéseket vált ki a táncos lelkében a különböző térirányok használata. „*A mozgásskálák a következők: szűk-tág, kicsi-nagy, mély-magas, koncentrikus-excentrikus.*”<sup>312</sup> A szűk mozgás közel marad a test centrumához, a tág mozgás távolodik a test centrumától. Kis és nagy mozgás között a mozdulat kilengésének mértéke a meghatározó. A koncentrikus mozgás a központ felé irányul, az excentrikus mozgás a központtól távolodik. Mély mozgás a földhöz közeli mozgás, a magas mozgás a földtől távolodó mozgás (Lábán Rudolf magas és mély táncost különböztet meg, annak megfelelően melyik skálavéglet felel meg az alaptermészetének).<sup>313</sup>

Szentpál Olga a táncoló test és a tér viszonyát is vizsgálta, ahol a mozdulatok dinamizálják a teret. A táncoló test elevenné teszi, érzékeli és érzi a teret, valamint mozgásával alkalmazkodik az őt körülvevő térhez, mellyel kialakítja a tér ritmusát. „*A tér önmagában semmi, csak azáltal válik elevenné, hogy a mozgó test viszonylatba lép vele.*”<sup>314</sup> Ez az elgondolás, bár más eszközökkel, de hasonló Nikolas Schöffler térdinamikájához.

Az áttekintett táncelemző és lejegyző módszereknek a jelentőségük felbecsülhetetlen, mind a tudományban, a pontos rögzítésben, a testtudat kialakításában – értve ezalatt a lelki folyamatok megismerését is-, valamint a tánctanulás folyamatában. Mindegyik rendszer képviselője sokoldalúan képzett, tudományosan gondolkodó, akik számára a legfontosabb maga az ember volt, teljes valójában.

A következő fejezetekben Lábán Rudolf szellemiségéhez valamilyen formában kapcsolódó alkotók munkásságával foglalkozom. A kapcsolódási pontok lehetnek a vizuális megjelenítésben lévő hasonlóságok révén, a geometria és absztrakció felől megközelítve, az ember és tér viszonyának kapcsolatát tekintve, vagy a mozdulatban rejlő kreativitás és improvizáció lehetőségeit vizsgálva.

---

311 Uo.82.

312 U.o.83.

313 Uo.83.

314 Uo.86.

## IV. Kapcsolódási pontok Lábán Rudolf ikozaéderéhez a tánc és a vizuális művészetek vonatkozásában

### IV/1. Milloss Aurél és Lábán Rudolf

#### Híd a klasszikus és modern tánc között

Lábán Rudolf kapcsán fontosnak tartom megemlíteni, Milloss Aurél magyar táncművész és koreográfus emlékeit a Lábán Rudolffal való kapcsolatáról, illetve Lábán elméleteinek koreográfusi munkásságára tett hatásáról. Milloss Aurél életében ez a találkozás jelentős értékkel bírt, melyről részletesen *Patrizia Veroli: Miloss, A koreográfia mestere, az expresszionizmus és a klasszicizmus között* című könyvében olvashatunk.

Milloss Aurél (1906-1988) táncos, koreográfus, 1924-ben egy ausztriai-németországi turnén látta először Lábán Rudolf előadását. Lábán karizmatikus egyénisége és új mozdulatharmónia elmélete magával ragadta őt, és későbbi szemléletére, munkásságára is jelentős hatást gyakorolt. Lábán hatása révén, igyekezett új utakat találni és harmóniát teremteni az akadémikus tánc és a modern tánc között. Milloss Aurél klasszikus tánc műveltséggel rendelkezett, de már tanulmányai alatt érezte, hogy a balett nem elégíti ki sem mozdulati kifejezésben, sem formanyelvében azokat a vízióit, amikre a kor szelleme és változásai hatottak. A klasszikus képzés mellett elkezdett improvizálni, ami egy 1922-es párizsi-berlini tanulmányútnak volt köszönhető, ahol számos modern balett előadást láthatott. Mély benyomást tett rá az előadások expresszív kifejezésmódja, az új mozdulati kifejezések, az új zenei kísérletek és színpadi díszletek. A korszak tánca, és művészete közelebb állt a valósághoz, mint valaha, de mégsem törekedett annak fényképszerű másolására. Milloss így emlékszik vissza Lábán hamburgi Tanzbühne előadására: „*Táncosai testének legapróbb porcikája is vibrált, beszélt, sokszor misztikus vagy legalábbis bizarr feszültségekről árulkodva, egy mindent felemészítő kommunikációs vágyba torkolltak.*”<sup>315</sup> Milloss utal rá, hogy az előadás, bár szigorúan strukturált volt és mellőzte a társművészeteket, formanyelvét tekintve távol állt a pantomimtól, a test tiszta mozdulati kifejezése állt a középpontban. A kor német ideológiájában egyre nagyobb teret nyert a természet, mint elementáris őserő értelmezése, ami a szabadságot is magában hordozza. Előtérbe kerültek a romantikára jellemző ősi német rituálék, mítoszok, felerősödött a nemzeti identitástudat, mely bölcsője lesz annak a felsőbbrendű, kiválasztott „árja faj” elméletnek, ami a náciizmus alappillére lett. Eugen Diedrichs neoromantikaként említi ezt a korszakot, ahol a „(...) a természetben való megmerítkezés volt az, amivel Diedrichs és a többiek a komor és zsarnoki misztika uralma alá hajtották magukat, hogy eggyé váljanak a világegyetemmel, bebocsájtást nyerjenek az érzékelhető valóság fölött álló lényegi világba, hogy közösségre lépjenek a romantika kezdetén a német filozófusok által Volk-nak nevezett kiválasztott egyének alkotta társadalommal.”<sup>316</sup> Ez a társadalom (Volk, kiválasztott nép) többletjelentéssel bír és utal nacionalista ideológiára.

Ebben a történelmi és ideológiai környezetben, „*A megújulási vágytól fűtött generációnak mítoszteremtésre volt szüksége, a mítoszt akarta aktualizálni, és az aktualitást mitizálni.*”<sup>317</sup> A színház újra társadalmilag kiemelt szintér lett a 20. század elején, ahol – ahogy Georg Fuchs, német drámaíró fogalmaz – a görög színházhoz hasonlóan az emberi test, a színész teste az expresszív mozdulati kifejezés kulcsa, melynek mondanivalója elvezet a nézőhöz és megadja azt az extatikus élményt, amelyben eggyé tud válni vele. A tánc nem csak tömegeket vonz, hanem „(...) egy eszme, egy belső világot megtestesítő mozzanatok jellemzője is.”<sup>318</sup> Lábán ebbe a szellemi közegbe érkezve az emberi test legalapvetőbb kifejeződésére fókuszál, a mozdulatra, amit nem

315 Veroli, Patrizia: *Miloss, A koreográfia mestere, az expresszionizmus és a klasszicizmus között*, 1. fejezet: Magyarország szülőtte, Magyar Táncművészeti Egyetem, Budapest, 2024. 47.

316 Uo. 49.

317 Uo.49.

318 Uo.64.

befolyásolhat a külső környezetből származó hang, vagy kép. Egy fenséges gondolattól fűtve Lábán úgy gondolta, hogy mindenkinek meg kell ismernie saját mozdulatait, azok törvényszerűségeit, ritmusát, mert ez a tiszta mozdulat – amit nem befolyásol a zene ritmusa, dinamikája - valóban a bensőnkől fakad, ahogy Kandinszkij utal rá, *belső törvényszerűség* hatja át. A mozdulat teremtő erejét, a természetben lét felerősítette (Monte Verita), ahol a színpad és a nézőtér közötti távolság is eltűnik. Lábán számára a tánc „*mindenütt jelenlévő és mindenható jelenség*”<sup>319</sup>, ami az egyént és rajta keresztül a társadalmat is magasabb szférába emeli. Ez a szemlélet Lábán munkásságában a kiemelt helyet elfoglaló mozdulatkórusokban is megfogalmazódott, melynek a legfőbb célja Vera Maletic szerint, „*(...) hogy a lehető legtöbb embert vonja be és tegye a mozgás örömeinek közvetlen részesévé, és főképpen, hogy méltóságteljes formában őrizze az emberi mivoltának érzetét.*”<sup>320</sup> A tánc univerzális lét, jelentés, ami Lábán szerint, kizárólagos szerepet kap a test és a szellem nevelésében.

Miloss Aurél 1927-ben érkezik Milánóba azért, hogy elmerüljön Enrico Cecchetti stílusában és módszerében. Tanulmányai során megállapította, hogy Enrico Cecchetti harmóniarendszeréhez óraművet lehetett igazítani. Cecchetti, Lábánhoz hasonlóan univerzalizásra törekedett, „*nem ragadt meg az általa kidolgozott stílusbeli izlésnél, hanem elég rugalmas volt ahhoz, hogy végre az összes stílusirányzat számára az időtlen értékek fényében támpontnak lehessen tekinteni.*”<sup>321</sup> Miloss szerint, a lábáni rendszer nyitottsága tökéletes alkotói szabadságot biztosított, „*azzal a szerkezeti szilárdsággal, ami nélkül – ahogy egy ideje ez már világossá vált a számomra – nem létezhet művészet.*”<sup>322</sup>

1927. július 8-án volt Isadora Duncan utolsó fellépése Párizsban, amin Miloss Aurél is ott volt. Miloss is rajongását fejezte ki Isadora Duncan művészete iránt, és egyetértett Lábán nézeteivel Duncan jelentőségét illetően: „*(...) a 20. századi táncművészet történetében Duncan szerepe létfontosságú hatással bírt: tagadhatatlan, az ő művészetének volt köszönhető, hogy a mi évszázadunkban a tánc először mutatott fel bizonyos értelemben ahhoz viszonyítható célt, ami például Marie Sallét (Pygmalion), majd pedig és főleg a 19. századi festészetet, és a szecessziót jellemezte.*”<sup>323</sup> Duncan új táncai, koreográfiái – melyben elsősorban érzelmi állapotok fogalmazódtak meg - nem tekinthetők kidolgozottaknak sem a formanyelvet, sem a tartalmat tekintve, de nem is ez volt a célja velük, hanem az, hogy új gondolatok, új formák szülessenek az új világban. Duncan mellett Clotilde von Derp és férje Alexander Sakharoff előadásai is nagy hatást gyakoroltak Milossra. Sakharoff teljes tudatossággal alkotott és munkái mindig egy adott struktúban, „*(...) az önmaguk által felállított korlátokon belül maradtak.*”<sup>324</sup> Az alkotási folyamatban felismerték, hogy a tánc, számukra az a kifejezési forma, melyben szinte valamennyi művészeti ág megtestesülhet. Kialakították saját nyelvüket, mely a különböző művészeti ágak tanulmányozásán és azok szerkezeti törvényszerűségeinek feltárásán alapult úgy, hogy képesek voltak összhangot teremteni a különböző művészeti ágak között. Egyfajta szintézist hoztak létre az analitikus elemzések útján, mely szintézisből valóban egyedi művészeti kifejező nyelv született: „*Kompozícióik időbeli értékei annyira pontosan azonosulhattak a költészettel és a zenével, amennyire a térbeli értékek azonosulni tudtak a képzőművészetekével.*”<sup>325</sup> Itt meg kell említenem, hogy Sakharoff szoros munkakapcsolatban volt Vaszilij Kandinszkij festőművésszel és Thomas de Hartmann zeneszerzővel is.

Miloss ugyan közvetlenül nem lehetett Lábán magántanítványa – de később találkozott vele és a koreográfiai tervei kapcsán konzultált Lábánnal - , de 1928-ban, a Lábán által felügyelt, Hertha Feist berlini iskolájában befejezhette a tanulmányait (Schule für Tanz und Gymnastik – Bewegungslehre Laban), ahol gyakorlatban is elsajátította a Lábán által kidolgozott térharmónia

---

319 Uo. 54.

320 Uo. 55.

321 Uo. 86.

322 Uo. 86.

323 Uo. 87.

324 Uo. 89.

325 Uo. 88.

és mozgásharmónia elméletet.<sup>326</sup> Milloss Aurél későbbi koreográfiai stílusának kialakításában arra törekedett, hogy mind a klasszikus, mind a Lábán által tanított és kidolgozott modern tánc elméleteket - melyekből még hiányzott az elméletre épülő szilárd technika kidolgozása - magáévá tegye, és ezek ötvözetéből önálló, csak rá jellemző stílust alakítson ki. Véleménye szerint –amit mindig szem előtt tartott – az akadémikus tudás a mozdulati kivitelezés minőségének záloga és eszköze, de a modern korban az új tartalmak kifejezéséhez, új mozdulati megformálásokat és művészi együttműködésekkel kell találni, melyeknek épp úgy szükségük van a technikai rendszerezésre, mint az előző korok táncainak.

## IV/2. Hasonlóságok és párhuzamok Lábán Rudolf és Sophie Taeuber-Arp vizuális esztétikájában

A fejezet megírásához felhasználtam Flora L. Brandl, *On a Curious Chance Resemblance: Rudolf von Laban's Kinetography and the Geometric Abstractions of Sophie Taeuber-Arp*<sup>327</sup> és Nell Andrew, *Dada Dance: Sophie Taeuber's Visceral Abstraction*<sup>328</sup> című tanulmányát.

Megfigyelhető egy történelmi és földrajzi együtt állás Lábán Rudolf által alkotott modern táncjelírás és Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) által képviselt geometrikus absztrakció formái és vizuális megjelenésében a 20. század elején. A táncjelírás és a geometriai absztrakció közös megjelenését felfoghatjuk úgy is, mint egy egyidejű, egymásra reagáló, de eltérő művészi jelenséget, ahol a két önálló világot teremtő művész mozog és alkot. Munkáikban és vizuális esztétikájukban hasonlóságok fedezhetők fel, mely hasonlóságok kapcsolatot teremtenek a két művész absztrakt kompozíciói között.

1915-től – még a Dada megalakulása előtt - Sophie Taeuber-Arp és Lábán Rudolf között közvetett kapcsolat volt, ugyanis Taeuber-Arp – aki Hans Brandenburg táncteoretikustól hallott először Lábán Rudolfról - beiratkozott Lábán tánciskolájába Zürichben, ami az expresszionista tánc központjává vált.<sup>329</sup> Ugyanebben az évben, először csatlakozik Asconában a Monte Veritai-i életreform telephez, majd 1917-ben visszatér oda.<sup>330</sup> Taeuber-Arp később csatlakozik a 1916-ban megalakuló független nemzetközi gondolkodók és művészek álló dadaista csoporthoz is, a Cabaret Voltaire-hez Zürichben, ahol rendszeresen fellép és 1919-ig folyamatos párbeszédet folytat a két művészi kör között.

A két művészi kör táncesztétikája és nézetei egyezést mutatnak a mimézis és utánzás elutasításában, valamint a természetes mozgás középpontba helyezésében, mely szakít a konvencionális táncművészettel. Ugyanakkor a mozdulatok harmóniára való törekvésében ellentétet mutatnak. Lábán hangsúlyozta a természettel való egyesülést, a mozdulatok, mozgáskórusok harmóniájának és szinkronjának a megteremtését, valamint egy filozófiai-ideológiai elméletre épülő jelrendszer megalkotása, mellyel egy teljes értékű, univerzális nyelv megteremtését tűzte ki célul. A *dada* mozdulataira, mozgására ennek ellentéte volt jellemző, az aszinkron, a kakofónia, az aritmia és a diszharmónia. Jelmezeikben is különbséget láthatunk, amikről a korabeli fotók is árulkodnak.

<sup>326</sup> Uo. 66.

<sup>327</sup> Brandl, Flora L.: „On a Curious Chance Resemblance: Rudolf von Laban's Kinetography and the Geometric Abstractions of Sophie Taeuber-Arp” *Arts* 9, no. 1: 15. 2020. <https://doi.org/10.3390/arts9010015> (Letöltés: 2024. 03. 16.)

<sup>328</sup> Andrew, Nell: *Dada Dance: Sophie Taeuber's Visceral Abstraction*, *Art Journal*, 73:1, 12-29, 2014. DOI: 10.1080/00043249.2014.918806 (Letöltés: 2024.03.25.)

<sup>329</sup> Krupp, Walburga: *Sophie Taeuber-Arp als Tänzerin und Dadaistin: Eine Wunschvorstellung der Rezeption?* In *Monte Dada: Ausdruckstanz und Avantgarde*, Edited by Mona de Weerd and Andreas Schwab. Bern: Stämpfli Verlag, 2017. 149–164., 157. In: Brandl, Flora L.: „On a Curious Chance Resemblance: Rudolf von Laban's Kinetography and the Geometric Abstractions of Sophie Taeuber-Arp” *Arts* 9, no. 1: 15. 2020. <https://doi.org/10.3390/arts9010015> (Letöltés: 2024. 03. 16.)

<sup>330</sup> Fell, Jill: *Sophie Täuber: The Masked Dada Dancer*. *Forum for Modern Language Studies* 35, 1999: 270–285, 270., <https://doi.org/10.1093/fmls/XXXV.3.270> és Krupp, Walburga: *Sophie Taeuber-Arp als Tänzerin und Dadaistin: Eine Wunschvorstellung der Rezeption?* In *Monte Dada: Ausdruckstanz und Avantgarde*, Edited by Mona de Weerd and Andreas Schwab. Bern: Stämpfli Verlag, 2017. 149–164., 154. In: Brandl, Flora L.: „On a Curious Chance Resemblance: Rudolf von Laban's Kinetography and the Geometric Abstractions of Sophie Taeuber-Arp” *Arts* 9, no. 1: 15. 2020. <https://doi.org/10.3390/arts9010015> (Letöltés: 2024. 03. 16.)

Lábánál a mozgás abszolút első helyen áll, annak végtelen és szabad kiterjesztése a legfontosabb, amihez lágy esésű, széles ruhákat, jelmezeket hordtak, vagy egyáltalán nem viseltek jelmezt tánc közben. A dada montázsesztétikájának megfelelően a jelmez –sok esetben a mozgásra képtelen jelmezek – került központi helyre, autonóm elemként a tánc felett.

Lábán csoportos koreográfiáin keresztül a rend és a társadalom kulturális megújulására törekedett, míg a dadaisták fel akarták rázni a gondolatlanságban szenvedő, semmit üzeni nem akaró, regresszív polgári ízlést és művészetet, sok esetben a sokkhatás határáig. Ezért a látványt megfosztották a narratívától, a geometriához és a konstruktivizmushoz fordultak, szembe helyezték a funkcionalizmust a dekorativitással, ezzel új látványvilágot generáltak, amely egyfelől a keleties letisztultsághoz vezetett (pl.: Bauhaus), másfelől szembehelyezkedett a korábbi, klasszikus alapokon nyugvó, a 20.század elejére teljesen kiüresedett narratívával.

Nell Andrew tanulmánya egy (dokumentáció hiányában, csak valószínűsíthetően<sup>331</sup>) Sophie Tauber-Arpot ábrázoló fotóból indul ki, „*amely az egyetlen vizuális bizonyítékunk Taeuber táncos tevékenységére, a művészt kubo-dadaista jelmezben ábrázolja, amelyet gyakran partnerének, Hans Arp-nak tulajdonítanak.*”<sup>332</sup> A kutatások arra következtetnek, hogy a fotó 1916-1917 körül készülhetett. „*A különleges esemény egyik lehetséges időpontja a legendás Cabaret Voltaire 1916. február 5-i megnyitása, vagy annak éjszakai rendezvényei a következő hónapokban; az „Első Dada Este” a Waag Hallban, amely három dada táncot és egy kubista táncot sorol fel a programban; vagy a dada művészek első kiállítása 1917-ben a Galery Corray-ban, amelyet a Galerie Dada megnyitása és további nyolc Dada soirées követett. A zürichi Laban tánciskola is fellépett itt, amelyen Taeuber is részt vett.*”<sup>333</sup> A fotón látható statikus, marionette emlékeztető, táncos pózban álló (nemtelen) test egésze, gondosan *maszkolt*, a jelmez által elrejtett, mely tükrözi a háborúval súlytott Európa szétesését és embertelen környezetét. Tauber tánca és jelmeze a dadaizmus esztétikáját képviseli, annak egyik médiuma, „*amelyben a traumatikus test összeolvad az absztrakt formával.*”<sup>334</sup> Az abszurd jelmez a testet körülzárja, ugyanakkor a mozdulatot kiterjeszti, hasonlóan Lábán térelméletéhez, ahol a tér a test kineszférája. Ebben a kineszférában, a mozdulatok útját összekötő vonalak útja a szabályos geometrikus testek csúcsai között, láthatóvá és ezáltal, érthetővé válik. Lábán táncelmélete összekapcsolta az egyén kinesztetikus élményét a tér geometriájával és a kozmosz életenergiájával. A dada egy egyetemes nyelvre törekedett, ami nem felhasználható a gazdasági, illetve politikai manipulációkra. Erre tökéletes példák az abszurd zajversek és tulajdonképpen - a szinte tragikomikus - dada tánc is, ahol a testmaszk alatt névtelenül, nemtelenül bárki mozoghat.

A Labanotation, azaz a Lábán által kidolgozott kinetográfia, mint teljes értékű nyelv (1928-ban hozta nyilvánosságra), a tánc absztrakt szimbólumokat használó rögzítésének rendszere, a mozgás nonfiguratív megjelenítése, mely mentes az antropomorfizmustól. A 19. századi ábrázoláshoz képest, ahol pálcikafigurákat, vagy más sematizált testábrázolásokat alkalmaztak, melyek csupán a táncmozdulatok sorozatát jelenítik meg. A 19. századi lejegyző módszerek megértése és használata előzetes tudásra épít, és a későbbi korok táncainak lejegyzésére nem alkalmasak.

„*Lábán elméletei, és különösen forradalmi táncjelölési rendszere a táncot az absztrakt, átadható tudás új rendszereként is megfogalmazta azáltal, hogy a mozgás átmeneti formáját és kinesztetikus érzeteit egy kitalált jelölés, geometriai és fogalmi nyelvén vizualizálta. Ahogy a dada más művészei megpróbálták semlegesíteni a kapott nyelvet költészetükön keresztül, az új tánc segítette Taeubernek eltörölni az emberi testet felügyelő hatalmi ideológiákat.*”<sup>335</sup>

331 Megjegyzés: az élő előadások fényképezése tiltott volt, ezért a helyszín is kérdéses, nemcsak a rajta szereplő művész. Ettől eltekintve, a dadaizmus esztétikája és gondolkodása hűen tükröződik benne.

332 Andrew, Nell: *Dada Dance: Sophie Taeuber's Visceral Abstraction*, *Art Journal*, 73:1, 2014, 12-29, 13., DOI: 10.1080/00043249.2014.918806 (Letöltés: 2024.03.25.)

333 Uo. 14.

334 Uo. 13.

335 Uo.18. Megjegyzés: részletesebben erről a témáról: Weinstein, Katharine: *Subversive Women: Female Performing Artists in Zurich Dada*, (PhD dissertation., Tufts University, 2001); and “*Dada Dancer in Motion*,” in *Proceedings of the Society of*

A világháború borzalmaira a művészek különböző kifejezőmódokkal reagáltak. Teret nyert az absztrakció, de ugyanakkor a „rend visszaállításának” reményében számos művész a konzervatív technikákat használva, nosztalgikus témákat idézett. Taeuber-Arp válasza - Lábánhoz hasonlóan a háború által kiváltott embertelen helyzetre, nem a provokatív, politikai és társadalomkritikai tartalommal felépített művek létrehozása volt, hanem egy olyan tudatosan, de mégis mély tartalommal átítatott művészet megélése, melyben igazságot nyer az az állítás, hogy a struktúrában él a szabadság. Taeuber-Arp női művészként képes volt saját univerzumot felépíteni, és átlépni a határokat, mind az iparművészeti alkotásaiban, mind a táncban, ahol a test nem az előadóművészet szolgálatában áll, hanem a test, mint művészet van jelen. Mary Wigmannal közeli barátságot ápolt, ezért az expresszionista kifejezés épp úgy közel állt hozzá, mint a Dada táncesztétikája, amiben felszabadul a rögzített jelentés. Egyik fő vágya, hogy „művészetét testi mozgásba is helyezze.”<sup>336</sup> Nell Andrew így fogalmaz Taeuber-Arp művészetéről: „Taeuber tánca abban a helyzetben van, hogy áthidalja a háború idején a művészetalkotással kapcsolatos polarizált aggodalmakat. Testével, mint médiummal korának zsigerien átértzett káoszát egyesíti a forma rendjével.”<sup>337</sup>

A Lábán által kidolgozott jelrendszerben a részleteket és az összekötéseket is láthatjuk. Alapvető elemei a végtelenségig kombinálhatók, ezért számtalan mozgás rögzíthető vele a térben, és a zenei idő szerint, szinte a teljes részletességig. A formák különböző hossza határozza meg a mozdulatok időtartamát, így nem szükséges kotta a pontos időbeli mozgáshoz. Lábán a későbbiekben az időt, nem a zenei idő szerint határozza meg. A kinetográfia - mint a mozdulatok egymásutániságának és összekötésének sorrendiségét leképező jelrendszer-, minden más visszaolvasható jelrendszerhez hasonlóan, kezdeti és végponttal rendelkezik. A lejegyzésekben szereplő függőleges tengely, egy archaikusan, tudatunkban bekódolt jel, ami az álló ember szimmetria tengelyével analóg, és a végtagok mozgása ehhez képest definiálható. Ez a képi struktúra számos Taeuber-Arp műben is megtalálható, ahol szinte mindig megjelenik a mozgás absztrakciója. Ezek az absztrakt képi megfogalmazások, szinte provokálják a mozgás vizuális és kinesztetikus érzeteit: például a *Free Vertical-Horizontal Rhythms* (1919), vagy a *Composition in Dense, Polychrome, Quadrangular Spots* (1921). Walburga Krupp, így fogalmazza meg a kép mozdulatát: „A ritmus lazul, az egyensúly átveszi a szimmetria helyét, és táncoló könnyedség lép a képbe.”<sup>338</sup> (...) „Az ábrázolás aszimmetriája lehetővé teszi, hogy a négyzetek és a téglalapok előre lépjenek vagy visszahúzódnak, felidézve a mozgást a függőleges felé tett erőfeszítésében, a gravitáció vízszintes vonzásával szemben.”<sup>339</sup> Ezekben a munkáiban látható szisztematikus ismétlődések, később szimbólumokká érnek. A formák ismétlése, elemzése és a tudatosság elérése a tánc gyakorlatában is jelen van, ami Taeuber-Arp életének is fontos része volt. Mary Wigman ezt a folyamatot így magyarázta: „Minden mozdulatot újra és újra el kellett végezni, amíg kontrollálni nem lehetett, elemezni, transzponálni és megfelelő szimbólummá alakítani.”<sup>340</sup>

Taeuber-Arp, 1918-tól marionetteket is készít, „A testeknek ezek a szobrászati absztrakciói nem a mozgás képei, hanem mozgó művészetek. Taeuber minden médiumában „patetikus szimmetriát” idéz meg, amely életre kelti a plasztikus geometriai absztrakciót.”<sup>341</sup>

Számos motívum és térbeli elrendezés párhuzamot mutat Taeuber-Arp és Lábán képi megjelenítése között, valamint a vizuális hasonlóságos mögött felfedezhető a konvergencia, de a befolyásolás ténye nem bizonyítható, és talán szükségtelen.

---

Dance History Scholars (1999).

336 Uo. 20. In: Yve-Alain Boi.; „Sophie Taeuber-Arp against Greatness,” In: *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine*, ed. M. Catherine de Zegher, Cambridge, MA: MIT Press, 1996, 412–417.

337 Uo.18.

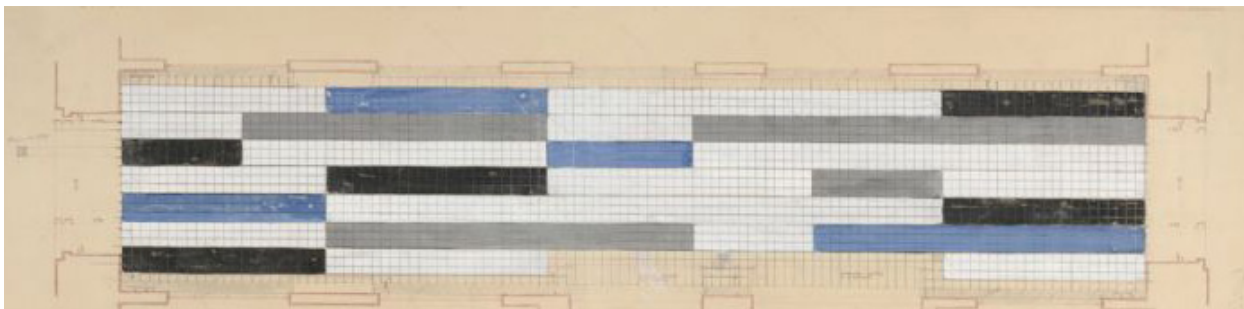
338 Uo.22.

339 Uo. 24.

340 Wigman, Mary: *My Teacher Laban*, In *What Is Dance?* Edited by Marshall Cohen and Roger Copeland. New York: Oxford University Press, 1983., 303.

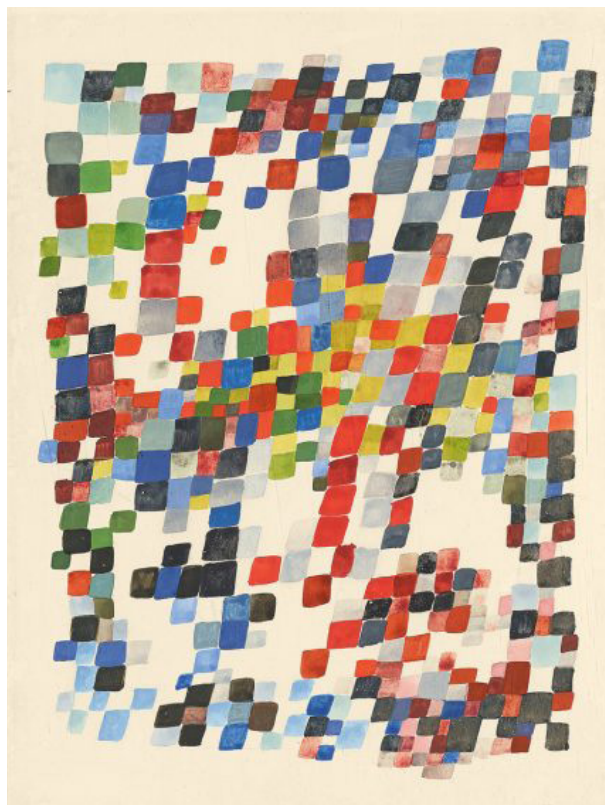
341 Andrew, Nell: *Dada Dance: Sophie Taeuber's Visceral Abstraction*, *Art Journal*, 73:1, 2014, 12-29, 24., DOI: 10.1080/00043249.2014.918806 A szerző megjegyzése: A *Pathetic Symmetry* egy együttműködésből létrejött Taeuber textil címe, amelyet Arp-pal készítettek 1916-17-ben. (Letöltés: 2024.03.25.)





50. kép – Sophie Taeuber-Arp, Design for the floor of the passageway in the Aubette, Strasbourg, 1927, Gouache and pencil on diazotype, 33 x 118.5 cm

A pedagógiai látásmódjuk összevetése azonban már sokkal több egyezést mutat. Lábán Rudolf tánclejegyző módszere, a maga szimbolizmusával, megteremti az univerzalitást, minden mozgásforma pontosan rögzíthető általa, ami kiküszöböli az emberi tényezőtől, az utánzásból adódó torzulásokat. Lábán, pedagógiai munkásságában nagy hangsúlyt kap a kreativitás, a folyamatos ismétlés és lelkiismeretes gyakorlás, ami lehetővé teszi mozdulataink tudatos kivitelezését. A szabályos lejegyzés és mozdulatelemzés, ellentmondásba ütközik az annak mozgásának szabályoktól való felszabadítására irányuló expresszionista tánc alapvetéseivel, ahol a spontaneitás, a saját ritmus szerinti mozgás – ami egyszeri és megismételhetetlen - meghatározó szerepet tölt be. Ugyanakkor elmondhatjuk, hogy az improvizáció minősége szoros kölcsönhatásban van a testtudattal és a kreativitással, épül rá és fejleszti azt. Lábán szerint a testtudatos mozdulat és mozgásalkotáshoz lényeges megvizsgálni a mozgó test viszonyát a térhez, időhöz az erőhöz (dinamikához), az áramláshoz és a súlyhoz, mely később lehetővé teszi az expresszionista tánc improvizációs szabadságát.

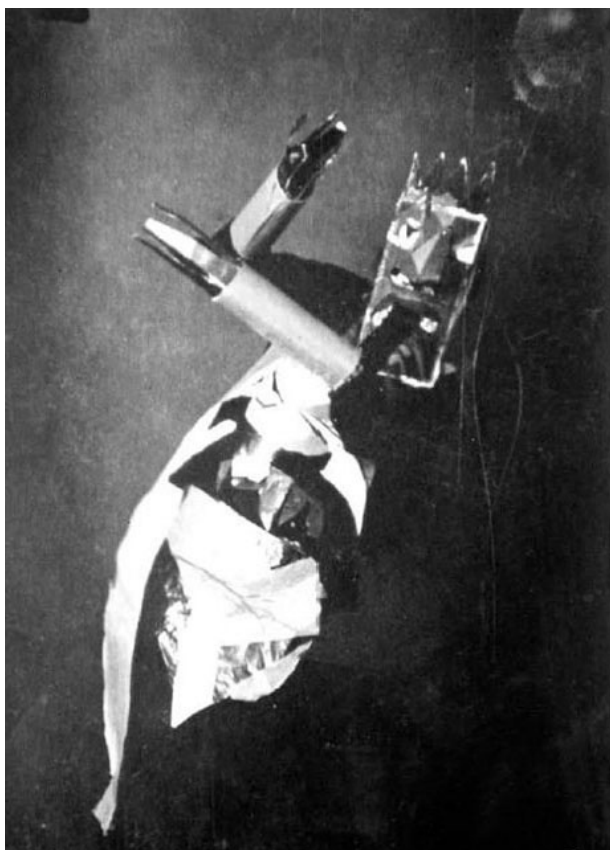


51. kép – Sophie Taeuber-Arp: Négyzetes kompozíció, 1920

Sophie Taeuber-Arp munkássága és pedagógia nézetei számos ponton egyeznek Lábán Rudolf meggyőződéseivel. Mindketten nagy hangsúlyt fektetnek a harmónia elérésére, mely velünk született fiziológias és szellemi-lelki tulajdonságunk, a kreativitás fejlesztésére, mely kiküszöböli az élettelen utánzást, a mimézist, valamint kiemelik a szorgalmas gyakorlást, mely a megfigyelés és elemzés alapja, amivel megragadható a pontos kifejezéshez szükséges „lényeg”<sup>342</sup>

A művészi és pedagógiai hitvallásuk hűen tükröződik egyedi vizuális esztétikájukban, amelyre természetesen hatással volt az őket körülvevő szellemi közeg, de mégis képesek voltak egyidőben, akár egymásra reagálva, művészileg és pedagógiai szempontból önálló univerzumot teremteni. Ebben az univerzumban a főszereplő a mozgás, az élet.

342 Taeuber-Arp, Sophie. 2009. *Remarks on Instruction in Ornamental Design*. In *Sophie Taeuber-Arp: Avant-Garde Pathways*. Málaga: Museo Picasso, 1922, 2009., 162–165., 163. és Taeuber-Arp, Sophie, and Blanche Gauchat. 2009. *Guidelines for Drawing Instruction in the Textile Professions*. In *Sophie Taeuber-Arp: Avant-Garde Pathways*. Málaga: Museo Picasso, pp. 166–173. 167-168., 1927, 2009. In: *Uo.* (Letöltés: 2024.03.25.)



52. kép – Sophie Taeuber-Arp táncol a Cabaret Voltaire-ban, 1916/1917



53. kép – Lábán Rudolf: Táncírás részlet

### IV/3. Moholy-Nagy László, Üvegarchitektúra című alkotásának összevetése, Lábán Rudolf táncírásával

Lábán Rudolf táncírásának képi megjelenése hasonlóságot mutat Moholy-Nagy László (1895-1946) Üvegarchitektúra című alkotásában (1922) megfogalmazott formákkal, vonalakkal és dinamizmussal. A Lábán Rudolf által alkotott táncjelírás a mozdulatok, illetve azok irányának, tempójának rögzítésére szolgáló mozdulat-kotta, egymásra épülve, függőleges rendbe helyezi a mozdulatok sorrendjét. Véleményem szerint ez az elrendezési forma is mutatja, hogy Lábán Rudolf – aki maga is építésznek tanult - a mozdulatokból kialakuló tiszta, teret alkotó és építő mozgást, élő építészként említi. Építészként a mozdulatokra egyfajta alaprajzként tekinthetett, melyből a tér másik két dimenziójába felépül - harmonikus építményként - a mozdulat, és a mozdulatsor.

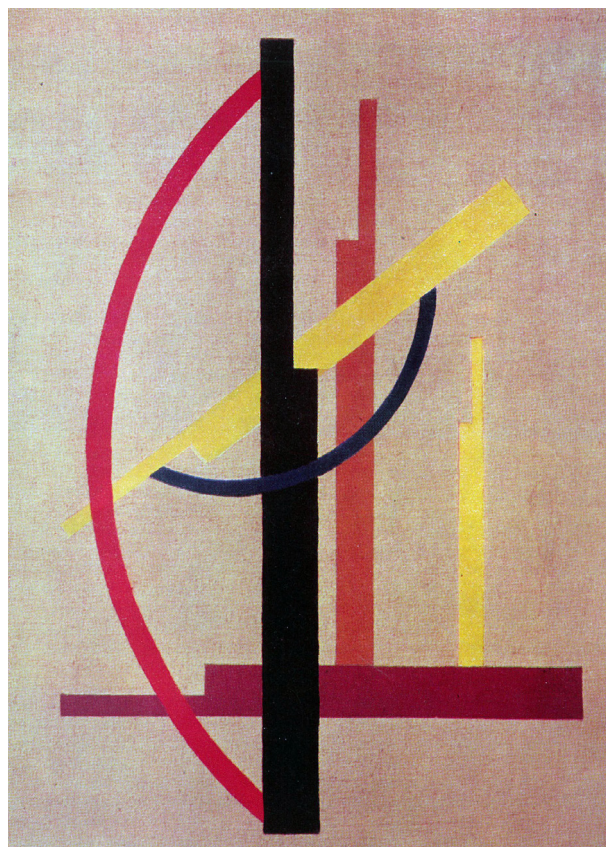
Moholy-Nagy László a magyar aktivizmus kiemelkedő tagjaként, műveiben központi elemként foglalkozik „(...) a mozgás, a mozdulatlanóság, a fény és a sötétség, a van és a nincs, a sűrűség és üresség viszonylataival(...)”.<sup>343</sup> Moholy művészetére, alkotó folyamatára is jellemző az analitikus szemléletmód, az aprólékos megfigyelés, a formák minőségének vizsgálata, ami analóg Lábán részletes mozdulatelemzésével, különböző mozdulatminőségekre tett megállapításaival, majd az ebből kialakított táncírás rendszerével, ami univerzálisnak köszönhetően napjainkig használatban van. A futurizmus örökségeként teret nyert a dadaizmus, mely ugyan intellektuálisabb módon, de a rombolással igyekezett új utakat előkészíteni az új világ felépítéséhez.

Moholy – Lábánhoz hasonlóan – a végletekig hitt egy új és szebb világ felépítésében, de különböző gondolkodásmódból kiindulva tették ezt. Kállai Ernő (1890-1954) így jellemezte Moholy új világhoz fűződő viszonyát: „Moholy-Nagy László művészetében a nagyváros és a modern technika millió mozgás- és formalehetőségén és valóságán érzett ujjongás egy új világ hirtelen felfedése.”<sup>344</sup>

<sup>343</sup> Szabó Júlia: *A magyar aktivizmus művészete 1915-1927*, Corvina Kiadó, 1981., 96.

<sup>344</sup> Kállai Ernő (álneve: Máttyás Péter): *Moholy-Nagy László, MA, 1921.*, In: Uo.96.

(...) Moholy-Nagy dadaisztikus képei nem egy széthulló világ képtelen kapcsolatainak ábrái, hanem egy épülő világ új lehetőségeinek hirdetői.” Lábán az életreform mozgalomhoz csatlakozva, Moholy technikai fejlődésbe vetett hitével ellentétben a természet felé fordult és a természetben alkotott, keresve a kapcsolatot ember és környezete, valamint az univerzum között. Hátat fordítva a nagyvárosi életnek Monte Verita közösségében élve kutatta az emberi mozgás legalapvetőbb alkotóelemeit a mozdulatokat, azok térbeliségét, időbeliségét, dinamikáját és minőségét. Ugyanakkor Lábán absztrakt jelekből álló táncírása a haladást képviselte, ami csak azok számára érthető, akik tudják olvasni ezt a speciális mozgáskottát. Az absztrakció Moholy művészetében is megjelenik: „(...) a látványtól eltávolodva csak jel-forma kapcsolatokra épít. Átlós formában rendezett kompozíciója mégis a mozgás képzetét kelti.”<sup>345</sup> Moholy *Üvegarchitektúra* című művét (1922) megelőzte Kassák Lajos 1921-ben megalkotott *képarchitektúra* irányzata, ahol Kassák az építést és az építészet gondolatát helyezte a középpontba: „síkból térbe építkezést hirdet szimbolikusan és materiálisan.”<sup>346</sup> Ez a gondolatmenet a Lábán-i táncírásban is nyomon követhető – épp úgy, mint a zenei kotta térbeli kiterjedése a hangok által – ugyanis a síkon rögzített egymásra épülő jelek a térbeli mozdulatokban manifesztálódnak. A kor szellemiségében alapvetően megjelenik a tér dinamizálása, ahol egymásnak feszülő erők demonstrálják a mozgásból adódó feszültségeket, egyensúlyokat és labilitásokat. Ez a szemlélet, rendkívül karakteresen jelenik meg Lábán Rudolf mozgásvilágában is, ahol a folyamatosan változó dinamikák feszültségei eredményezik azokat a stabil-labil helyzeteket, melyek tovább lendítik a mozdulatot egy új minőségbe, épp úgy, mint a szubjektív és objektív világunkban, azok hajtóerőiben. Az *Üvegarchitektúra* könnyed absztrakt jeleiben hasonlóságot vélek felfedezni Lábán Rudolf térirányokat jelölő jeleivel, ami még jobban kiemelheti a képben rejlő mozgást. Természetesen ez a megállapítás a formai ábrázolás hasonlóságon alapul és nem egy bizonyított tény.



54. kép – Moholy-Nagy László:  
Üvegarchitektúra (Architektúra III. 1922)

#### IV/4. Vaszilij Kandinszkij és a jövő tánca

Vaszilij Kandinszkij festőművészként és a Der Blaue Reiter csoport vezéregyéniségeként, 1910-ben megfogalmazta a jövő művészetével, így a *jövő táncával* és zenéjével kapcsolatos elképzeléseit, *A szellemiség a művészetben*<sup>347</sup> című könyvében (*Über das Geistige in der Kunst, Concerning the Spiritual in Art*)<sup>348</sup>, ami 1912-ben jelent meg. Később (moszkvai tartózkodása

<sup>345</sup> Uo. 97.

<sup>346</sup> Uo. 97.

<sup>347</sup> Kandinszkij, Vaszilij: *A szellemiség a művészetben*, Corvina Kiadó, 1987.

<sup>348</sup> Megjegyzés: „Peg Weiss (amerikai művészettörténész), Kandinszkij müncheni korszakának fő szaktekintélye, részletesen beszámol írásai fordításának nehézségeiről, különösen a 'das Geistige' fordítása esetén. Rámutat arra, hogy a német nyelvben a 'Geist' és 'geistig' kifejezések „majdnem egyformán sugallják a testetlen vagy anyagtalan fogalmát és az elme, az értelem vagy a zseni fogalmát”; míg az angol 'spiritual' szó csaknem kizárólag a testtelennel, a lélek fogalmával és a természetfeletti eszméjével foglalkozik.” Ezen kívül az angol 'spiritual' szót általában vallási kifejezésekkel határozzák meg.” (Ez a kettőség a 'Körper' és 'Leib' testre vonatkozó kettőségéhez is hasonló.) In: Huxley, Michael: *The Dance of the Future:*

idején, 1915-1921) 1920-ban megjelent a 'Program for the Institute of Artistic Culture' tanulmánya, melynek középpontjában szintén a tánc áll. A tanulmányban bemutatja eddigi táncsal való kísérleteinek eredményeit, illetve a tánc fejlődésével kapcsolatos további elképzeléseit.<sup>349</sup> A tánc társadalmi és művészi megítélését a zene és a festészet magasságaiba akarta emelni, ami az általa elképzelt monumentális művészetben teljessé válik.<sup>350</sup> A monumentális művészet, mint az általa nevezett *piramis csúcса*, a legközelebb van az éghez (ami a tiszta lelki spiritualitásra utal), ahol elérhetjük a *tiszta, belső hangunkat*, ami elsősorban a lélekhez szól, a belső értelmet jeleníti meg és megszabadul a konvencionálisan elfogadott *széptől*. Elképzeléseiben a nézőt egy olyan világba akarja bevezetni a táncon keresztül, ahol a kétdimenziós festmény a mozdulatok által háromdimenziós teret épít, épp úgy, mint a zenehallgatás közben, ahol megélhető a zene térbelisége.

Vaszilij Kandinszkij (1866-1944) orosz festőművész, aki absztrakt művészetével a nyugat-európai avantgárd meghatározó és kiemelkedő alakja volt. A művészettörténetben számos művész eljutott az absztrakt kifejezésig Kandinszkij előtt, de stílusformátó irányzattá Kandinszkij tette, mely művészi ábrázolás fél évszázadon át uralta a művészetet. A vizuális kultúra kifejezőeszközeinek tárházában mérföldkőnek számított a kora reneszánsz perspektíva felfedezése, ami azért tekinthető az absztrakció előzményének, mert a szem, mint optikai érzékszerv nem képes egyenest látni, mert azt csak a tudatunkkal vagyunk képesek korrigálni. Ez a tudati korrekció, maga a reneszánsz perspektíva, ami egyben absztrakció is, hisz elvonatkoztat a valóságtól. Kandinszkij nem egyedülként képviselte a 20. századi absztrakt festészetet<sup>351</sup>, de mégis neki sikerült a legnagyobb népszerűsége szert tennie, mert az általa felépített alkotói módszeresség és struktúra mögött, művészetpedagógiai tapasztalatai is meghúzódnak. Művészi gyakorlatában együtt dolgozott zenészekkel (Thomas de Hartmann, Arnold Schönberg) és táncosokkal (Alexander Sacharoff, Gret Palucca), ami kivetült a képi komponálására is. Arnold Schönberg zenéje rendkívüli módon hatott rá, mert képes volt lemondani a *külső csillogásról*: „Schönberg zenéje egy olyan világba vezet bennünket, ahol a zenei élményeknek nem akusztikai, hanem tisztán pszichikai jellege van. Ez már a jövő zenéje.”<sup>352</sup> A *Der Blaue Reiter* első kiadványában (1912, ami a csoport megalakulását is jelentette)<sup>353</sup>, „Kandinszkij, Marc és Macke képei és írásai mellett a kötetben helyet kaptak Klee, Kubin, Cézanne, Matisse, Delanuy, Picasso, Rousseau, Kirchner, Nolde, Kokoschka és Hans Arp alkotásainak a reprodukciói, továbbá Schönberg, Alban Berg, és Anton Webern kompozíciói.”<sup>354</sup> A második bécsi iskola említett zeneszerzői egyenrangú művészi partnerként álltak a képzőművészeti csoport tagjaival, ami tökéletesen rámutat, hogy „(...) a csoport a képzőművészet formai és kifejezési kérdéseit együtt kezelte a zenével. (...) Zene és festészet lényegében egy és ugyanaz, csak a megfelelő érzékszerv szükséges hozzá.”<sup>355</sup>

---

Wassily Kandinsky's Vision, 1908–1928. *Dance Chronicle* 40, no. 3. 2017: 259–286. <https://www.jstor.org/stable/48539915> (Letöltés: 2024. 07.17.)

349 Kandinsky, Wassily: *Program for the Institute of Artistic Culture*, In: Lindsay and Vergo: *Kandinsky: Complete Writings on Art*, 455–472. In: Huxley, Michael: *The Dance of the Future: Wassily Kandinsky's Vision, 1908–1928. Dance Chronicle* 40, no. 3. 2017: 259–286., 283. <https://www.jstor.org/stable/48539915> (Letöltés: 2024. 07.17.)

350 Megjegyzés: az első monumentális alkotás álma 1928-ban valósult meg a dessaui színház számára rendezett Muszorgszkij: *Egy kiállítás képei* című művére, saját díszleteivel és jelmezeivel. Az előadást a Bauhaus tette lehetővé. Ez a totális művészet elméletének megvalósulása, ami minden érzékszerve képes hatni. [https://www.youtube.com/watch?v=H9dJJ7\\_3nrk](https://www.youtube.com/watch?v=H9dJJ7_3nrk) (Letöltés: 2024. 08. 21.)

351 Megjegyzés: Frantisek Kupka, Mikolajus K. Ciurlionis, Adolf Hoelzel, Arthur Dove, Katharina Schaffner festőművészek In.: *Ruhrberg-Schneckenburger-Fricke-Honnef: Művészet a 20. században, Szerkesztette: Ingo F. Walther. I.rész. (Karl Ruhrberg), Taschen/Vince Kiadó 2004. 101. (Eredeti cím: Kunst des 20. Jahrhunderts)*

352 Kandinszkij, Vaszilij: *A szellemiség a művészetben*, Corvina Kiadó, 1987. 25.

353 Megjegyzés: a csoport tagjai: Alekszej Javlenszkij (orosz huszár hadnagy) és festőművész, felesége, Marianna Vorovkina bárónő, Kandinszkij élettársa és növendéke Gabriele Münter, Adolf Erbslöh, Alexander Kandoldt festőművészek, a grafikus Alfred Kubin, a francia kubista Henri Le Fauconnier, Franz Marc, August Macke és a fiatal Paul Klee. 1913-ban Német Őszi Szalon rendezvényén részt vett Heinrich Campendonk és Lyonel Feiningert, akikkel teljessé vált a csoport tagsága. In.: *Ruhrberg-Schneckenburger-Fricke-Honnef: Művészet a 20. században, Szerkesztette: Ingo F. Walther. I.rész. (Karl Ruhrberg), Taschen/Vince Kiadó 2004. 103. (Eredeti cím: Kunst des 20. Jahrhunderts)*

354 Uo. 104.

355 Uo. 104.

Itt lép be a szinesztézia<sup>356</sup> folyamata, mint a módszeres művészi kutatás tárgya. „Kandinszkij történelmi tette az volt, hogy művészként és gondolkodóként felismerte e kölcsönhatásokat és elsőként kezdte módszeresen vizsgálni őket.”<sup>357</sup>

Kandinszkij szerint a jövő tánca – a klasszikus balettel szemben - képes lesz az érzelmek teljes tárházát bemutatni. Kandinszkij utal - az akkor már elismert - Isadora Duncan görög kultúrába visszanyúló szabad tánca és a jövő tánca közötti kapcsolatra, *A szellemiség a művészetben* című könyvében, de csupán átmenetként említi, ami segít elrugaszkodni az új táncformák és táncstílusok tiszta csengésű kialakulása felé.<sup>358</sup>

Első tánckísérleteiben – amik összművészeti együttműködésekkel születtek-, Münchenben a társa, Alexander Sacharoff (1886-1963), a kor egyik legújítóbb táncművésze volt, aki hamarosan felismerte, hogy mit rejt magában és mi a célja Kandinszkij *jövő táncának*. Egyetértett Kandinszkij gondolataival, miszerint a táncnak „(...) a korábbinál finomabb lelki rezdüléseket kell kiváltania”<sup>359</sup> úgy, hogy a testet a lélek eszközévé kell alakítani, mely átalakulás kivezeti a táncot a pusztán dekoratív, illusztratív és szórakoztató szférából, ami teljes értékű művészeti formává emeli a táncművészetet.<sup>360</sup> Sacharoff egy tanulmányában megfogalmazza az alkotói hitvallását, mely szerint táncukkal – feleségére, Clotilde Sacharoffra utal - vizuálissá tették a zenét, zenét táncoltak<sup>361</sup>, a benne rejlő alkotói érzelmekkel felruházva a mozdulatokat, egyfajta mozdulati zenét létrehozva.<sup>362</sup> Kandinszkij Hartmannal és Sacharoffal együttműködve számos alkalommal kísérleteztek a szinesztézia- és a művészetek szintézisével. (1908-1909, München). Ezek a kísérletek – amik az eddigiektől teljesen eltérőt, újat akartak életre kelteni - a festészet, a zene és a tánc nyelvei közötti fordítással foglalkoztak, melyekre Kandinszkij így emlékszik vissza: „Külföldön kísérleteztem egy fiatal zenésszel és egy táncművésszel. A zenész a képeim közül azt választotta ki, amelyik zenei szempontból a legtisztábbnak tűnt számára. Ezt a képet lejátszotta zongorán a táncos távollétében. Később a táncos is csatlakozott úgy, hogy lejátszották neki a zenei művet, amit táncá alakított, majd kitalálta a képet, amelyet táncolt.”<sup>363</sup> Michael Huxley *The Dance of the Future: Wassily Kandinsky's Vision* tanulmányában leírja, hogy Kandinszkij nem tett említést arról, hogy melyik munkája alapján folytak a szintetizáló kísérletek, de 1907 januárja és 1910 januárja között megközelítőleg harmincöt akvarellt készített. Huxley szerint legalább két akvarellt lehet azonosítani ebből a korszakból, amik a kísérletek alapját szolgálhatták: *Musicians in a Landscape and Two Figures in Front of a Hill with a Tree* (1908-1909). Mindkét akvarell figuratív, de már összhangban vannak és időben egybeesnek azokkal a tánc és technikai kísérletekkel, amelyek Kandinszkijt az absztrakció felé vezették.<sup>364</sup>

356 Megjegyzés: a szinesztézia folyamatában az egyik érzékszerv által keltett benyomás automatikusan aktivál egy másik érzetet: „egy tényleges érzékelést kísérő másnemű érzet, pl. színek látása hangok hallatán; egy jelenséget idéző költői szófordulat. Lélektani és költészeti szakszó a latin synaesthesia, illetve görög előzménye, a szünaiszthésisz ('együttes észlelés') nyomán, a szün- ('együtt') és aiszthanomai ('észlel, érzékel, érez') elemekből.” Letöltés: 2024. 08. 21. <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-etimologiai-szotar-F14D3/sz-F3D93/szinesztézia-F3F15/>

357 Ruhrberg-Schneckenburger-Fricke-Honnef: *Művészet a 20. században*, Szerkesztette: Ingo F.Walther. I.rész. (Karl Ruhrberg), Taschen/Vince Kiadó 2004. 102. (Eredeti cím: Kunst des 20. Jahrhunderts)

358 Kandinszkij, Vaszilij: *A szellemiség a művészetben*, Corvina Kiadó, 1987. 70-71.

359 Uo. 70.

360 Hahl-Fontaine, Jelena: *Bewegung/Tanz In: Dossîe: Kandinsky. Dramaturgias*, (9), Renaud, L.T. (Ed.) 9-178, 2018. 127-130. 129. Letöltés: 2024.08.21. [https://www.academia.edu/39241151/Kandinsky\\_and\\_the\\_New\\_Dance](https://www.academia.edu/39241151/Kandinsky_and_the_New_Dance)

361 Megjegyzés: George Balanchine a „baletten belüli” újítók legjelentékenyebb alkotója is hasonlóan gondolkodott a zene és a tánc elkötelezett kapcsolatáról (szimfonikus balettek).

362 Sacharoff, Alejandre: *Reflexiones sobre la danza y la música*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1949. Megjegyzés: Alexander Sacharoff: *Bemerkungen über den Tanzen* (1910), melyben szintén összefoglalja nézeteit az új táncról alkotott gondolatait: [https://www.sk-kultur.de/tanz/sacharoff/seiten/text\\_1.html#top](https://www.sk-kultur.de/tanz/sacharoff/seiten/text_1.html#top) (Letöltés: 2024. 08.21.)

363 Kandinszkij, Vaszilij: „Vortrag des Malers Kandinsky”, In: *Vestnik rabotnikov iskusstv*. Nr. 4-5, Moskau 1921, S. 74 f., In: Hahl-Fontaine, Jelena: *Bewegung/Tanz In: Dossîe: Kandinsky. Dramaturgias*, (9), Renaud, L.T. (Ed.) 9-178, 2018.127-130.129. Eredeti szöveg: „Ich habe im Ausland zusammen mit einem jungen Musiker und einem Tanzkünstler experimentiert. Der Musiker suchte aus einer Reihe meiner Bilder dasjenige aus, das ihm in musikalischer Hinsicht am klarsten erschien. In Abwesenheit des Tänzers spielte er dieses Bild. Dann kam der Tänzer dazu, ihm wurde das Musikwerk vorgespielt, er setzte es in Tanz um und erriet danach das Bild, das er getanzt hatte”. Letöltés: 2024.08.21. [https://www.academia.edu/39241151/Kandinsky\\_and\\_the\\_New\\_Dance](https://www.academia.edu/39241151/Kandinsky_and_the_New_Dance)

364 Huxley, Michael: *The Dance of the Future: Wassily Kandinsky's Vision, 1908–1928*. *Dance Chronicle* 40, no. 3. 2017: 259–

Kandinszkij kutatásainak, kísérleteinek egyik jelentős alkotása a *Der gelbe Klang* című színpadi kompozíciója (absztrakt balett), Thomas de Hartmann zenéjére (1909, de sajnos színpadon nem valósult meg).<sup>365</sup> A balettben színes geometriai alakzatoknak kellett mozogniuk a színpadon, hasonlóan Oskar Schlemmer *Triádikus balettjéhez* (1916). A *Der gelbe Klang* egy előjátékot és hat képet (jelenetet) mutat be, amelyek a hang, a mozgás és a szín közötti kapcsolatokat vizsgálják. A táncosokat nonfiguratív módon kezeli (tulajdonképpen testetlenül), mintha mozgó színek lennének. Őt sárga óriás siklik a színpadon a második képen. Nem annyira hagyományos narratív óriások, mint inkább *impozáns sárga lények*. Az áramló köntösben lévő emberek és a harisnyás emberek a mű részévé válnak. Az ötödik kép, a komplex csúcspont következő részei, érzékeltetik a művet, a táncosokat és színeiket.<sup>366</sup>

(...) *Az egyes csoportok mozgása eltérő, az egyik gyorsan halad előre, a másik lassan, mintha nehezen lenne képes mozogni, egy harmadik alkalmanként vidám ugrásokat tesz, egy negyedik folyamatosan megfordul, az ötödik ünnepélyes, teátrális lépésekkel, keresztbe tett karokkal jön, a hatodik lábujjhegyen jár, felemelt tenyérrel. Pontosan ezekben a pillanatban az egyik fehér alak a bal oldalon (möglegyetesen hátul) meghatározhatatlan, de sokkal gyorsabb mozdulatokat tesz, néha a karjaival, néha a lábával. Időről időre hosszabb ideig folytat egy mozgást, és néhány pillanatig a megfelelő helyzetben marad. Olyan, mint egyfajta tánc, csak gyakori tempóváltásokkal, néha a zenével összhangban, néha nem. (Ezt az egyszerű jelenetet rendkívüli gondossággal kell elismételni, hogy a következőknek kifejező és megdöbbenő hatása legyen.) A többiek fokozatosan bámulni kezdik a fehér alakot. Nyújtogatva a nyakukat. Végül mindannyian őt nézik. Ez a tánc azonban hirtelen véget ér. A fehér alak leül, kinyújtja az egyik karját, mintha ünnepélyes előkészületben lenne, és lassan hajlítva ezt a karját a könyöknél, a feje felé hozza. Az általános feszültség különösen kifejező. A fehér alak azonban könyökét a térdén nyugtatja, és fejét a kezébe helyezi. Egy pillanatra sötét lesz.*<sup>367</sup>

Ebben a leírásban már mozdulatminőségek fogalmazódnak meg, csupa ellentétpárokkal, amik érzelmekre, lelki állapotokra utalnak és izgalmat, feszültséget keltenek, mint a zenében, ami feloldásra vár (Lábán mozdulatminőségeihez hasonlóan). Huxley utal – csupán feltételezésként - Merce Cunningham koreográfiai és szintetizáló gondolkodására, valamint szerkesztési módjára (chance operation), ami hasonlóságot mutat Kandinszkij alkotási filozófiájával és módszerével, ami a narratíva hiánya, az egyéni mozdulatminőségek és tempók, és a kinesztézia hatása.

Később, Kandinszkij másik megvalósult balettjében (1928, Friedrich-Theatre, Dessau, Georg von Hartmann igazgató meghívására) - ami egyetlen sikeres előadása volt -, Muszorgszkij: *Egy kiállítás képeiben*, lemond a külső cselekményről, és a zene, a szín és a tánc alapvető elemeit teszi a tartalom középpontjába, mellyel egy konvencióktól mentes szín és nonfiguratív formajátékot ér el a zenével.<sup>368</sup> Két jelenetben szerepel ugyan táncos, akiket nem rejt el dehumanizált jelmezekkel, mint Oskar Schlemmer a *Triádikus balettben*, de a formajáték mozgása szintézisben a zenével mégis megadja a darab tánc jellegét.

---

286. <https://www.jstor.org/stable/48539915>. (Letöltés: 2024. 07.17.)

365 Megjegyzés: Ian Strasfogel 1982-ben színpadra állította rendezte a 'Der gelbe Klang' című táncművet Hartmann zenéjének rekonstrukciójával, melyben azt sugallja, hogy Sacharoff volt a fehér ruhás férfi In: Huxley, Michael: *The Dance of the Future: Wassily Kandinsky's Vision, 1908–1928. Dance Chronicle* 40, no. 3. 2017: 275. <https://www.jstor.org/stable/48539915> , [https://www.youtube.com/watch?v=mOMHT-8v\\_Vo](https://www.youtube.com/watch?v=mOMHT-8v_Vo) (Letöltés: 2024. 07.17.)

366 Uo. 275.

367 Uo. 275. A szerző idézi: Kandinsky, W.: *Yellow Sound*, in Lindsay and Vergo, *Kandinsky: Complete Writings on Art*, 281.

368 <https://www.youtube.com/watch?v=gAlsYBinjMg> Letöltés: 2024.08.22., Dokumentumfilm ZDF/3sat 1995, Rendező: Helmut Rost, Felvétel: 3sat 17.04.1995.

Mindkét esetben a művészetek absztrakt szintézisét képviseli Kandinszkij. A formák, a színek elhelyezése egy új „szótár”, jelrendszer megalkotását is eredményezte. Az elvont fogalmak jelrendszerét alakította ki, épp úgy, mint a zenében a kotta és a táncban a Lábán Rudolf által alkotott táncjelírás, melyet csak a szakavatottak értenek. „*A festészet egyfajta írott nyelvvé lett, amelyet csak az élvezett, aki értette.*”<sup>369</sup> Kandinszkij utal Isadora Duncan görög kultúrába visszanyúló szabad tánca és a jövő tánca közötti kapcsolatra, de csupán átmenetként említi, ami segít elrugaszkodni az új táncformák és táncstílusok tiszta csengésű kialakulása felé. Ezzel a gondolattal fejezte ki reményét, hogy a modern tánc hozzá fog járulni az absztrakció új művészetéhez. Így jöhet létre a már említett monumentális művészet (mint Gropius *Teljes épülete*), színpadi kompozíció, melynek három elemből kell állnia: zenei mozgásból, festői mozgásból és táncművészeti mozgásból.<sup>370</sup> Ebben az alkotásban tulajdonképpen, magában az absztrakcióban valósul meg a spiritualizmus.<sup>371</sup>

Kandinszkij két művében fogalmazza meg a formával kapcsolatos elméleteit: a *Point and Line to Plane* (ami az első könyvének kiterjesztése), és a *Dance Curves: On the Dances of Palucca*, mindkettőt 1926-ban adták ki.<sup>372</sup> A könyv kiadásának időszakában Kandinszkij a Bauhaus tanára volt (1922-től, 1921-ben tér vissza Németországba). A tánc világa már más képet mutatott Németországban, ahhoz képest, amikor Kandinszkij elhagyta az országot. Megjelent Lábán Rudolf, a *Táncosok világa* című műve (1920), valamint az *Ausdrucktanz* képviselői teret nyertek a művészetek között. A Bauhausban, ahol – mint interdiszciplináris oktatásra épülő iskola – Oskar Schlemmer és Moholy-Nagy László vezetésével<sup>373</sup>, a kísérleti tánc is az oktatás és kutatás része volt, erősen hatott Kandinszkij gondolkodásmódjára és nyomot hagyott Gret Palucca<sup>374</sup> (1902–1993, Mary Wigman egyik első tanítványa) modern táncosnőről készült absztrakt rajzainak ábrázolási módjában. Ezek a sematikus vázlatok Charlotte Rudolph német táncfotós Paluccáról készült Bauhaus-korszakbeli fotói alapján készültek és Kandinszkij elméleteinek illusztrációként szerepeltek a fent említett könyvében.<sup>375</sup> Gret Palucca a figyelem középpontjába került. A tanulmány négy rajzot tartalmaz, melyről Kandinszkij azt írja, hogy művei bizonyítják: az „*egész forma egyszerűségét*” és a „*nagy forma felépítését*”. A Paluccáról készült fotók – táncos szemmel nézve – pontosan megragadják a mozdulatok csúcspontjait, amihez az érzelmi csúcspont is társítható.<sup>376</sup> Az absztrakt, de mégis „olvasható” egyedülállóan megfogalmazott rajzokban, Kandinszkij hagyományaihoz hűen ülteti át ábrázolásában a valóságos látványt, de jól érzékelhető benne a Bauhausra jellemző alkotói és esztétika elv: a tárgy minimalizálása, ugyanakkor a konstruktivizmus hatása is, ami „(...) megvédte

369 Ruhrberg-Schneckenburger-Fricke-Honnet: *Művészet a 20. században*, Szerkesztette: Ingo F. Walther. I. rész. (Karl Ruhrberg), Taschen/Vince Kiadó 2004. 106. (Eredeti cím: *Kunst des 20. Jahrhunderts*).

370 Kandinszkij, Vasilij: *A szellemiség a művészetben*, Corvina Kiadó, 1987. 69-71.

371 Huxley, Michael: *The Dance of the Future: Wassily Kandinsky's Vision, 1908–1928*. *Dance Chronicle* 40, no. 3. 2017: 259–286. <https://www.jstor.org/stable/48539915>. (Letöltés: 2024. 07.17.)

372 Megjegyzés: 1923-ban kiadja egyik szintézissel foglalkozó művét 'Über die abstrakte Bühnensynthese' címmel.

373 Megjegyzés: közös könyvük Molnár Farkassal kiegészülve, a Bauhaus színháza (*Die Bühne im Bauhaus*), 1924-ben jelent meg.

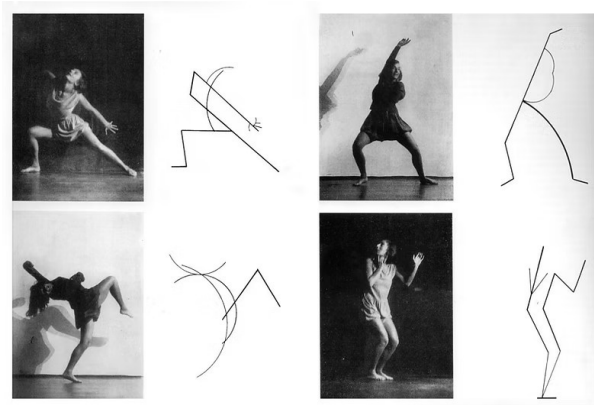
374 Megjegyzés: Palucca rendkívüli népszerűségnek örvendett, magas termete, fiatalos, üde, de ugyanakkor atletikus, szinte férfias megjelenésével. Mozdulatai felfelé törekedtek, légiesek voltak, de mégis mozdulataiban megtalálhatók voltak az ellentétek, ami egyensúlyban tartotta az ellentétekből származó feszültségeket. Palucca a női emancipáció ikonikus alakjává vált, ő volt a modern nő. Wigmannel ellentétben rövid fűs frizurával, testét megmutatva viselte a jelmezeket, ami még impozánsabbá tette előadását és növelte népszerűségét (androgün hatás, a nemek közti különbségek elleni harc része). Korának számos művészevel tartotta a kapcsolatot, és kiválóan menedzselte önmagát: „Más szóval, Palucca a közmédia sztárjaként és avantgárd előadóként hirdette magát.” In: Funkenstein, Susan Laikin: *Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and Dance Curves*, *Modernism/modernity* 14, no. 3 (2007): 389-406. <https://dx.doi.org/10.1353/mod.2007.0058> (Letöltés: 2024. 09. 02.)

375 Megjegyzés: Palucca 1925. március 18-án fellépett a weimari Nemzeti Színházban, röviddel a Bauhaus bezárása előtt. Charlotte Rudolph még ugyanabban az évben lefényképezte a táncost, melyeket Kandinszkij felhasznált. A Bauhaus új dessau-i otthonában Kandinszkijt, Kleét és Moholy-Nagyot kérték fel, hogy írjanak a fényképekről egy-egy esszét, ami 1926. márciusában jelent meg a *Das Künstblatt* folyóiratban. Később a Palucca Tanz című 1926-os Palucca Schule iskolai brossúrában is megjelent. Ezzel megnőtt Palucca népszerűsége, köszönhetően annak, hogy a fényképek megjelentek ebben a nagy múltú művészeti folyóiratban. In: Huxley, Michael: *The Dance of the Future: Wassily Kandinsky's Vision, 1908–1928*. *Dance Chronicle* 40, no. 3. 2017: 259–286. <https://www.jstor.org/stable/48539915> (Letöltés: 2024. 07.17.)

376 Tyler, Lee Edgar: *Kandinsky and dance photographs: applying a comparatist methodology* Lee Edgar Tyler In: *Dossier: Kandinsky, Dramaturgias*, (9), Renaud, L.T. (Ed.) 9-178, 2018. 131-136. 133.

*Kandinszkijt a dekoratív és a nőies fenyegetéséről,*<sup>377</sup> és egyben férfiasabbá tette az ábrázolást. Ebben az értelemben a *Dunce Curves*-nek és a konstruktivizmusnak – kissé utópisztikusan ugyan – a női emancipációhoz köthető, társadalompolitikai üzenete is volt.<sup>378</sup> Lee Edgar Tyler így fogalmaz tanulmányában Kandinszkij, Palucca mozdulatairól készült rajzok egyedülálló minőségéről: „*A Dance Curves sui generis, vagy legalábbis a létrehozása időszakában volt. Nemcsak azért, mert még soha senki nem dolgozott táncos fényképével, azzal a céllal, hogy vonalrajzokat készítsen a témájukról, hanem Kandinszkij mindezt kifejezetten azzal a céllal tette, hogy a táncot saját kompozíciós és formai elméleteinek megfogalmazására használja.*”<sup>379</sup>

A mozdulatot teljes egészében és feszültségpontjaiban ragadja meg. A test fő tengelyeit, és az eltérő irányú mozdulatok között létrejövő feszültségeket, különböző erősségű vonalakkal jelöli. A négy fotó alapvetően nyugalmi helyzetben készült, de megjelenik benne a mozdulaton belül megragadható dinamika és a testrészek ellentétes irányú elmozdulásaiból származó feszültség, ami ugyanakkor egyensúlyt teremt a feszültségben. „*Ezen kívül a törzs és a fej erős felfelé irányuló orientációja a bal felső sarok felé, mint a többi rajzában, növeli a „könnyedség érzését”, de ezt a felfelé irányuló orientációt enyhíti a kar és a láb erős lefelé irányuló tolóereje. (...) Kandinszkij*



55. kép – Vaszilij Kandinszkij és Gret Palucca: *Dance Curves, On The Dances of Palucca*

*rajzain a vonalak erőteljessége valójában aszimmetrikus harmónián keresztül kiegyensúlyozza a kompozíciót, szembeállítva a törzs könnyebb, lágyabb függőleges íveit a lábak és karok erőteljes vonalaival*”.<sup>380</sup> Paluccáról készült egy ötödik rajz is, bár nem a *Dance Curves: On the Dances of Palucca* tanulmányban jelent meg. Palucca ezen a képen széttárt végtagokkal, teljes örömet mutatva a levegőben van, ahol Kandinszkij a végtagokat és a fejet (eddig nem volt jellemző a fej ábrázolása) ívekkel összekötött öt ponttal ábrázolja. Törzsét – az eddigi ábrázolásától eltérően - egy körbe foglalja.<sup>381</sup> Ez a kép esztétikai szempontból eltér az előző négy képtől, de mindegyik rajza megragadja a mozdulat lényegét, de ugyanakkor metaforája is annak. Funkenstein utal arra, hogy a Paluccáról készült rajzok csak a fotók alapján készültek, ami azt feltételezi, hogy Kandinszkij nem látta Paluccát táncolni. Az élő előadás benyomása, hatása így nem érinthette meg Kandinszkijt, aki az intuíciót fontos alkotási elemnek tekintette. Ebből az ellentétből adódhat, hogy a képek ábrázolásakor Palucca személye kevésbé fontos, hisz a *Dance Curves: On the Dances of Palucca* művében szinte csak érintőlegesen említi Paluccát. Ennek ellenére a magánéletükben többször találkoztak és szinte baráti-atyai kapcsolatot tartottak fent, ami természetesen Palucca ismertségét is növelték a kor művészeti köreiben.<sup>382</sup>

Irina Sirotkina a *Kandinsky and the new dance* című tanulmányában ír arról az időszokról, amikor Kandinszkij már elhagyta Oroszországot (1921 után), de közvetlen kollégái folytatták a *'Program for the Institute of Artistic Culture'* tanulmányában (1920) leírt gondolatait a jövő művészetéről, egy

377 Funkenstein, Susan Laikin: *Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and Dance Curves, Modernism/modernity 14, no. 3 (2007): 389-406. 402. <https://dx.doi.org/10.1353/mod.2007.0058>. (Letöltés: 2024. 09. 02.)*

378 Uo. 403-404.

379 Tyler, Lee Edgar: *Kandinsky and dance photographs: applying a comparatist methodology Lee Edgar Tyler In: Dossiè: Kandinsky, Dramaturgias, (9), Renaud, L.T. (Ed.) 9-178, 2018. 131-136. 133-134.*

380 Funkenstein, Susan Laikin: *Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and Dance Curves, Modernism/modernity 14, no. 3 (2007): 389-406. 401. <https://dx.doi.org/10.1353/mod.2007.0058>. (Letöltés: 2024. 09. 02.)*

381 Tyler, Lee Edgar: *Kandinsky and dance photographs: applying a comparatist methodology Lee Edgar Tyler In: Dossiè: Kandinsky, Dramaturgias, (9), Renaud, L.T. (Ed.) 9-178, 2018. 131-136. 135-136.*

382 Funkenstein, Susan Laikin: *Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and Dance Curves, Modernism/modernity 14, no. 3 (2007): 389-406. 401. <https://dx.doi.org/10.1353/mod.2007.0058> (Letöltés: 2024. 09. 02.)*



új intézmény falai között (Russian Academy of Artistic Sciences, Orosz Művészeti Tudományos Akadémia). Kandinszkij útmutatásait követve, 1922-ben megnyílt a Koreológiai Laboratórium Alekszej Alekszejevics Szidorov és Alekszandr Illarionovics Larionov vezetésével. Szidorov megalkotta a koreológia tudományágát, a tánc és a mozdulatok tudományos vizsgálatára. Mindez szinte egy időben és hasonló gondolatok mentén, csupán pár évvel később történt Lábán Rudolf táncelméletének kidolgozásával és koreológiai intézetének megnyitásával Németországban. Szidorov (1891-1978, orosz művészettörténész) a kutatások eredményeként kiadta az első orosz nyelvű a jövő táncával foglalkozó tanulmányát: *Modern tánc* címmel (1922).<sup>383</sup>

Szidorov is visszanyúl a görög táncok és mozdulatok tanulmányozásához, épp úgy, mint sok kortársa, például Isadora Duncan, Dienes Valéria. A geometrikus testbe zárt, illetve a mozdulat köré írt geometrikus forma Szidorovnál is megjelenik, hasonlóan, mint Dienes Valériánál vagy Lábán Rudolfnál. Sirotkina tanulmányában láthatjuk Szidorov tánckottájának egy részletét is, melyekben a mozdulatokról készült sematikus rajzok íves vonalakból állnak, de maga a mozdulat reprezentatív.<sup>384</sup>

Összefoglalva, Kandinszkij saját korában kiemelkedett azon művészek közül, aki a táncművészetet egyenrangú félként kívánta felemelni a modern művészetek világába. Kandinszkij a jövő táncával kapcsolatos gondolatait, szinte elsőként fogalmazza meg saját korában. Számára a jövő tánca és táncszínpada, teljesen eltér az eddig megszokott tánclépésektől és kifejezési formáktól, mert ezek a formák és kifejezések nem az általa megnevezett esztétikai alapelvből, a belső törvényszerűségből fakadtak. Absztrakt ábrázolásával és szintézisével új kontextusba helyezte a táncművészetet, a képzőművészetet és a zenét, mellyel új utakat nyitott a művészetek felé, „továbbá megmutatta a test központi szerepét a modernizmusról szóló diskurzusokban.”<sup>385</sup> Kandinszkij korát megelőzve, absztrakt színpadi szintézisével a 21. századi multimediális megoldásokat használó színház előhírnöke lett.

#### IV/5. Bauhaus-Tánc-Tér

A 19-20. század fordulóján a rohamos technológiai és ipari fejlődés – ami az emberképet is jelentősen átalakította-, új kihívások elé állították a művészeket. A tömegtermelés magával hozta és megteremtette az ipari formatervezést, a design tudományának megszületését, ami igazodott az új világ igényeihez úgy, hogy figyelembe vette a formai és esztétikai követelményeket. A Bauhaus az emberi életteret modernizálta, szem előtt tartva az egyszerű formákat, a funkcionalitást, valamint a művészi kifejezés tekintetében a matematikai és geometriai formák, az elsődleges színek és a modern, tartós anyagok alkalmazását.<sup>386</sup> A művészeti oktatás neves képviselői is megalapozottnak érezték egy új pedagógiai szemlélet és program kidolgozását (a weimari Képzőművészeti Főiskola 1917-es beadványa), ami egy új iskola, és egyben egy új művészeti felfogás megszületését eredményezte.<sup>387</sup> A Bauhaus iskola munkájára hatással volt a két világháború közötti időszakra jellemző (szélső) jobboldali politikusok és értelmiségiek között kialakult ellentét. A szélső jobboldali ideológiával szembehelyezkedett a Bauhaus szellemisége. Ennek hatására az iskolát

383 Sirotkina, Irina: *Kandinsky and the new dance*, In: *Dossiè: Kandinsky, Dramaturgias*, (9), Renaud, L.T. (Ed.) 9-178, 2018. 137-141., 139-140.

384 Uo. 141.

385 Funkenstein, Susan Laikin: *Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and Dance Curves*, *Modernism/modernity* 14, no. 3 (2007): 389-406. 404. <https://dx.doi.org/10.1353/mod.2007.0058> (Letöltés: 2024. 09. 02.)

386 Nikolić, Sanela: *The Bauhaus Theater – Oskar Schlemmer's Design-in motion Concept*, *SAJ - Serbian Architectural Journal* 6 (1) DOI: [10.5937/SAJ1401043N](https://doi.org/10.5937/SAJ1401043N), (Letöltés: 2024. 09. 30.)

387 Iványi Josefa: *A Bauhaus pedagógiájáról*, *Iskolakultúra*, 9. évfolyam, 9. szám, 1999, 94–102. Internetes forrás: <https://www.iskolakultura.hu/index.php/iskolakultura/article/view/19129> (Letöltés: 2024. 10. 06.)

Megjegyzés: 1919-1923: Weimar, 1923-1932 Dessau, 1933-ban Hitler hatalomra jutásával megszűnt. Később Amerikában élt tovább, Gropiusnak, Breuer Marcellnek, Moholy-nagy Lászlónak, Kepes Györgynek, Josef Albertsnek köszönhetően. Magyarországon Kállai Ernő és Bortnyik Sándor tevékenysége vitte tovább a Bauhaus eszméit.

1925-ben Dessauba, majd 1933-ban Berlinbe költöztették. 1933 áprilisában a Bauhaus iskola a náci kormány ideológiai tisztogatásának köszönhetően bezárásra került<sup>388</sup>, de az iskola szellemisége máig ható szellemi munícióval rendelkezik.

Ez a Bauhaus, ami a modern életstílus jelképe, magába foglalva az egész embert: a test, az elme és a lélek egységét. „*A Bauhaus napjainkig tartó hírnevét nem utolsósorban annak az átfogó megközelítésnek köszönheti, amelyben a modernitással és a progresszivitással az élet számos területén kísérleteztek. Miután a nácik nyomására bezárták a Bauhaust, az emigráns Bauhaus tagok ezt az életszemléletet magukkal vitték az egész világba.*”<sup>389</sup>

A Bauhaus építészeti és művészeti iskolát – ahol a művészet és a technika, elmélet és gyakorlat egyesült - Walter Gropius alapította 1919-ben Weimarban. A Bauhaus alapítását megelőzte a Berlinben megalakult Művészeti Munkatanács Fóruma (Arbeitsrat für Kunst, 1918-1919), „*(...) amelyben építészek és képzőművészek teremtettek fórumot az új művészet és az új építészet eszméinek, esztétikájának kidolgozására és propagálására, valamint tervet alkottak a művészetek és a kézművesség tanítására.*”<sup>390</sup> Hasonló eszmékkel és hittel jött létre a *Novembergruppe*, ahol a művészetek szinte minden területe képviselte magát, olyan művészek, akik a maguk területén is kiemelkedőt alkottak és később a Bauhaus iskola tanárai lettek: Vaszilij Kandinszkij, Paul Klee, Johannes Itten, Walter Gropius. Az iskola művészeti céljait és eszméit Gropius *Az Állami Bauhaus eszméje és felépítése* című manifesztumában fogalmazta meg. A manifesztumban Gropius alapvetően szembe helyezkedett - a valóságtól egyre távolodó - akadémikus képzéssel. Gropius, aki a *Deutscher Werkbund* (a Bauhaushoz hasonló szellemiséggel bíró közösség) szellemi közegéből érkezett, a művészeti ágak egyesítésével egyfajta Gesamtkunstwerk megalkotását szorgalmazta, mely olyan művészeti műhelyekben jöhet létre, ahol a művészi egység „*(...) elmélyült és odaadó kézműves tevékenységen alapul*”<sup>391</sup>, ami a minőségi kivitelezés egyik alappillére. Gropius szerint, a kézművességhez való visszatérés a kulcsa az új világ felépítésének, amit közös alkotói hittel lehet elérni. Ennek a hitnek közösségformáló ereje van, ami az egyén fejlődésén keresztül a társadalomnak is hasznos. A manifesztum mögött meghúzódó ideológia később meghasonult önmagával, és számos ellentétet mutatott a gyakorlatban és a vezetői hierarchiában és döntésekben, melyről részletesebben Forgács Éva *Bauhaus* című könyvében olvashatunk.<sup>392</sup>

A Bauhaus a mindennapi élettér modernizálásának koncepciójára épült az iparosodott társadalomban, amely a művészeteket egy új harmóniai egységbe integrálta, valamint a művészet és technológia összefonódását hirdette. A Bauhaus igazodott és beépítette a modern kor vívmányait, de mégis az ember önálló cselekvésének képességét helyezte a középpontba.

Az iskola képviselői alapvetően megkérdőjelezték a műalkotás funkciójának és társadalmi státuszának eddigi helyzetét, kiváltságait, továbbá számos kérdést vetettek fel a művészi kreativitással és a műalkotások értékelésével kapcsolatban. Az előző korok művészi értékítéletében „*a kreativitás kizárólag az alkotó géniusz kivételes munkájával való azonosulás*” volt, ami – tagadva a közös alkotás lehetőségét - kiemeli és felerősíti a különbséget és a távolságot az egyén és a csoport között.<sup>393</sup> A Bauhaus célja teljesen ellentétes volt ezzel a törekvéssel. A művészzel való foglalkozást, az alkotást mindenki számára, osztálykülönbségek nélkül elérhetővé kívánták tenni, mert hittek a programjuk társadalomformáló erejében és ki akarták szabadítani a művészetet

388 Nikolić, Sanela: *The Bauhaus Theater – Oskar Schlemmer’s Design-in motion Concept*, *SAJ – Serbian Architectural Journal* 6 (1) DOI:10.5937/SAJ1401043N, (Letöltés: 2024. 10. 06.)

389 *Life at the Bauhaus - Bauhaus-Archiv | Museum für Gestaltung, Berlin* Letöltés: 2024. 08. 17.

390 Iványi Josefa: *A Bauhaus pedagógiájáról, Iskolakultúra, 9. évfolyam, 9. szám, 1999, 94–102. Internetes forrás: <https://www.iskolakultura.hu/index.php/iskolakultura/article/view/19129>* (Letöltés: 2024. 09. 30.)

391 Iványi Josefa: *A Bauhaus pedagógiájáról, Iskolakultúra, 9. évfolyam, 9. szám, 1999, 94–102. Internetes forrás: <https://www.iskolakultura.hu/index.php/iskolakultura/article/view/19129>* (Letöltés: 2024. 09. 30.)

392 Forgács Éva: *Bauhaus*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2010, 59.

393 Nikolić, Sanela: *The Bauhaus Theater – Oskar Schlemmer’s Design-in motion Concept*, *SAJ - Serbian Architectural Journal* 6 (1), 45., DOI:10.5937/SAJ1401043N, (Letöltés: 2024. 10. 06.)

és annak értékítéletét az elitista műkereskedelem fogságából. Walter Gropius a *Program des Staatlichen Bauhauses in Weimar* (1919, április) röpiratában a kreativitás elsődleges forrásának, a mesterségbeli tudás elsajátítását tekinti, ami minden művész – mint *magasztos mesterember*, ahogy Gropius fogalmaz - számára elengedhetetlen.

Az oktatás és alkotás folyamatában a hallgatók elsajátították a technikai kivitelezés szakaszait és a művészi magasságokat is elérhették, de mindenképp úgy, hogy az egész folyamat részesei voltak. Tehát minden szegmensét ismerték és megtapasztalták az alkotói folyamatnak, aminek jellemformáló-, és tovább gondolva társadalomformáló ereje van. Gropius a következőképpen fogalmaz a *teljes tudás* megszerzésének fontosságáról, melynek komplexitása egy harmonikus szintézisben egyesül, ahol az esztétikai, a társadalmi és emberi szükségletek állnak a középpontban:

*„Minden vizuális művészet végső célja a teljes épület! Az épületek díszítése egykor a képzőművészet legnemesebb feladata volt, ugyanis a nagy építészet nélkülözhetetlen alkotóelemei voltak. Ma a művészetek elszigetelten léteznek, amelyből csak minden mesterember tudatos, együttműködő erőfeszítésével lehet kimenekülni. Az építésznek, festőknek és szobrászoknak újból fel kell ismerniük és meg kell tanulniuk megragadniuk az épület összetett jellegét, mint egységet és annak különálló részeit. Csak akkor hatja át munkájukat az az építészeti szellem, amelyet „szalonművészetként” vesztettek el. A régi művészeti iskolák képtelenek voltak megteremteni ezt az egységet; hogyan is tehetnék, hiszen a művészetet nem lehet tanítani. Ezeket újra össze kell olvasztani a műhelymunkával. A mintatervező és az iparművész puszta rajz- és festővilágának, újra építő világgá kell válnia. Ha a művészi alkotásban ismét örömet lelő fiatalok egy mesterség elsajátításával kezdik életművüket, akkor az improduktív „művész” többé nem lesz művészi hiányosságra kárhóztatva, mert készsége megmarad a mesterség számára, amelyben képes lesz kiválóságot elérni.”<sup>394</sup>*

Forgács Éva *Bauhaus* című könyvében a *teljes épület*, a *Nagy Építmény*, mint kreatív konstrukció szimbolizálja azt az összművészeti alkotást, mely egyrészt magát az építész is a legmagasabb helyre pozicionálja és ezen keresztül egy *új vallást és annak főpapját* testesíti meg. Ez az alkotás a *jövő katedrálisa*, mely utat mutatva a társadalmat is magasabb szférába emeli.<sup>395</sup>

Ezen elgondolások teljes analógiát mutatnak Lábán Rudolf táncról alkotott elméleteivel és pedagógia szemléletével, aki a táncban, a mozdulatkórusokban látta a jövő boldog társadalmának kulcsát. Oktatási alapelvükben a kísérletezés, az intuíció, a kreatív alkotás bátorítása is jelentős hangsúlyt kapott, valamint a folyamat megélése és a tapasztalok megfogalmazása, ami további analízist és szintetizálást vont maga után.

Gropius *„totális építészet”* koncepciójában más aspektusok is rejlenek, ugyanis elképzelése a tömegtermelésre jellemző részfeladatok elvégzésére kondicionált emberi cselekvéssel, teljesen ellentétes volt. Moholy-Nagy László – aki 1923-tól volt a Bauhaus tanára -, *A festéktől a fényig* című könyvében tökéletes képet ad a korszakról, a technikai és ipari fejlődés előnyeiről és hátrányairól, ahol az ember egyre inkább a külsőségek felé fordul, a belső egyensúly megteremtése helyett. Moholy megfogalmazza, hogy *„A mai élettempó ritkán nyújt alkalmat az embernek arra, hogy a dolgok és saját énje lényeges magváig elhatoljon.(...) A mai termelés robotmunka, hajsza, szociális szempontból tervszerűtlen, a legerőszakosabb profitprézelés, a legtöbb esetben teljes felfordítása eredeti értelmének.”<sup>396</sup>* Ez a rendszer kitermeli a *szelet-embereket*, akik szakemberként csupán egy részletre fókuszálnak és nem aknázzák ki élményeik és képességeik összességét. De ahogy Moholy fogalmaz a jövőnek és az egészséges társadalomnak *egész emberekre* van szüksége.

<sup>394</sup> Az eredeti német szöveg forrása: Gropius, Walter: *Program des Staatlichen Bauhauses in Weimar (röpirat)*, 1919. április. Az angol fordítás forrása: Wingler, Hans Maria: *Bauhaus, Weimar, Dessau, Berlin, Chicago, Cambridge: MIT Press, 1978, 31-33.*

<sup>395</sup> Forgács Éva: *Bauhaus, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2010, 48.* (A szerző idézi: Gropius, Walter: *„Rede bei der ersten Ausstellung von Schülerarbeiten des Bauhauses”*, 1919 június, in *Hüter*, 211.)

<sup>396</sup> Moholy-Nagy László: *A festéktől a fényig*, Kriterion Kiadó, Bukarest, 1979, 54.

Kritikát fogalmaz meg a tömegtermelés az emberi jellemre gyakorolt hatásával szemben: „*az ember szeletszerű kiképzése ma nem kerülhető el. Nem szabad azonban, hogy annyira menjen, hogy mellette az ember elsovadjon – oly nagyra tartott szaktudása mellett.*”<sup>397</sup> Moholy nem a technika ellen buzdít, - hisz neki is köszönhető az új, intermediálisnak mondható szcenikai és fénykísérletek -, hanem a szükségszerű és ésszerű felhasználásának fontosságára hívja fel a figyelmet, mert véleménye szerint, „*Általa lehet szabaddá az ember; ha majd egyszer tudni fogja: mivégből.*”<sup>398</sup>

Tokai Gábor, *Absztrakt revü, Magyar vonatkozások a weimari Bauhaus-periódus színházában*<sup>399</sup> című tanulmányában rámutat, hogy a Bauhaus színházi műhelyének kísérleteire (már a dadaista Cabaret Voltaire előadásaira is) az 1910-es évek avantgárd színházi törekvései hatottak. A tanulmány elsőként említi Sonia Dealaunay (1885-1979) ukrán származású festőművészt, aki elmerült a geometriával és a színekkel kapcsolatos kísérletekben és saját absztrakt képeinek formáit ültette át a ruha-, és jelmeztervezésbe. Stílusának jellegzetessége a mozgás, a ritmus és a dinamika optikai illúziójának megteremtése volt, amely során – több érzékszervre hatva - különböző méretű és formájú élénk színű foltokat szimultán egymás mellé helyezett. Szergej Gyagilev felkérésére jelmezt tervezett a *Kleopátra* című darabhoz. Később a Gyagilev Balett számára Mihail Larionov orosz futurista művész készített díszleteket, melyek a társulat vendégszereplései miatt, 1917-ben eljutottak Pablo Picassoig. Kazimir Malevics a *Győzelem a Nap felett* című operához készített jelmezeket, melyek eltakarták az egész testet és az arcot. „*Ezek a kísérletek az avantgárd formavilágot mintegy a festmény síkjából kivágva helyezték a színpad terébe, s ebben tulajdonképpen az orosz szimbolista szcenika hagyományait folytatták.*”<sup>400</sup> Az előző fejezetben tárgyalt Vaszilij Kandinszkij – aki négy szimbolikus darabot írt - hatása a legfontosabb a Bauhaus színpadi munkáiban, aki később az iskola tanáráként is dolgozott. Kandinszkij, négy szimbolikus darabot írt, melyekből a legjelentősebb a 1912-ben a Der Balue Reiter almanachban megjelenő *Der gelbe Klang* (A sárga hangzat) absztrakt balett, ahol – Schlemmer 1916-ban megjelenő *Triádikus balettjéhez* hasonlóan - az absztrakt formák és színek játéka alakítja a teret és a látványt. A *Triádikus balett* megjelenését tekintve nem a Bauhaus színházi kísérleteinek eredménye (hisz Schlemmer később csatlakozik a Bauhaushoz), azonban hatással lesz a színpadi műhely szellemiségére.

## A Bauhaus színpada

A Bauhaus színházi műhelyének első korszaka 1921-1923 közé esik, mely korszak Johannes Itten és Lothar Schreyer nevéhez fűződik. Az iskola oktatási attitűdje és különösen Johannes Ittenre jellemző módszer volt a „*átélni, megismerni, tudni*” folyamata, mely során a testmozgásnak kimagasló jelentőséget tulajdonított. A testmozgást nemcsak az ép testben ép lélek „*Men sana in corpore sano*” motivált, hanem a mozgás tudatos megtapasztalása, - amely egyesíti a testet a lélekkel és a szellemmel – és fejleszti a növendékek koncentrációs, improvizációs és konstrukciós érzékét.<sup>401</sup> Ezen keresztül érezhették meg a hallgatók a ritmust, a lendületet, az intenzitást, ami eljuttatta őket abba az állapotba, ahol megélhették az alkotói folyamatot. Hasonló módszert alkalmazott Gertrud Grunow (német opera-énekesnő, zongoraművész, zenepedagógus), aki a zenén-mozgáson-táncon át, valamennyi érzékszerv érzékenyítésére törekedett. Az iskolában harmonizálást tanított. A harmónia megéreztetésére kidolgozta „*saját zeneelméletét, amely a szín, a hang és a mozgás közötti alapvető összefüggéseket kutatja. (...) Az összes érzékszerv érzékenyítése, mentális tréning, sőt egyéni pszichológiai foglalkozások is részei voltak a kurzusainak. Tizenkét tónusú színekörével*

<sup>397</sup> Uo. 53-54.

<sup>398</sup> Uo. 56.

<sup>399</sup> Tokai Gábor: *Absztrakt revü, Magyar vonatkozások a weimari Bauhaus-periódus színházában*, [Archívum](https://www.artmagazin.hu/index.php/articles/archivum/26439dd73f863646a0b5665b3501aaa2), 2012-08-05, [48. lapszám, 42-47. oldal](https://www.artmagazin.hu/index.php/articles/archivum/26439dd73f863646a0b5665b3501aaa2) Artmagazin: <https://www.artmagazin.hu/index.php/articles/archivum/26439dd73f863646a0b5665b3501aaa2> (Megnyitás: 2024. 10. 25.)

<sup>400</sup> Uo.

<sup>401</sup> Fuchs Livia: *Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, L' Harmattan, 2007, 35-36.

munkája analógiát teremtett Schönberg tizenkét fokú zenéjével. Emellett a forma és a szín összefüggéseit is feltárta olyan módon, amely összevethető Johannes Itten, Vaszilij Kandinszkij és Paul Klee kurzusaival.<sup>402</sup> A weimari iskola színpadi műhelyét, – mely színpadi műhely munkája igazán Dessauban valósult meg - Lothar Schreyer vezette, ahol a kísérletezés központi szerepet töltött be, mely során a kifejezés új színházi módszereit - elsősorban képzőművészeti megközelítésből – kutatták. Schreyer, aki a *Sturm csoport* tagjaként, az expresszionista színház híve volt, „különböző maszkok, eszméket szimbolizáló figurák színpadi performance-szerű megjelenítésével tanította a növendékeket a gesztusok mágikus használatára.”<sup>403</sup>

A Bauhaus iskolába érkező Oskar Schlemmer, Moholy-Nagy László és Vaszilij Kandinszkij munkássága, valamint színpadtechnikai és fénykísérletei az absztrakció és a konstruktivizmus felé fordulást mutatták.<sup>404</sup> Oskar Schlemmer, (képzőművész, táncos, koreográfus, a stuttgarti Művészeti Akadémián tanult) 1921-ben csatlakozik a tantestülethez. Eleinte a szobrászműhelyt vezette, majd 1923-tól Schlemmer átvette a színpadi műhely irányítását - megkezdve a színházi műhely második korszakát 1925-ig -, ahol kísérletei korszakalkotó módon újítják meg a színpadot és a balettet, ami Tokai Gábor szavaival élve a „mai fogalmaink szerint inkább a mozgásművészet és a performance kategóriájába esik.”<sup>405</sup> A színpadműhely fő tevékenységei közé tartoztak: a tér, a forma, a szín, a hang, a mozgás és a fény vizsgálata.<sup>406</sup>

Az *Ember* című kurzusán az emberi test sematikus ábrázolásával és akt rajzolásával foglalkoztak. A kubizmus hatása révén, fontos kérdés volt számára az ember és a tér kapcsolatának, az emberi test térbeli mozgásának és törvényszerűségeinek, illetve az ember és gép viszonyának vizsgálata.<sup>407</sup> A színpadi műhely, Schlemmer karizmatikus személyiségének köszönhetően, rendkívül népszerű volt, épp ezért Gropius, „A Bauhaus tantervén belül ennek a műhelynek nagyobb hatáskört biztosított, mert valamennyi osztály és műhely diákjait magához vonzotta. Lenyűgözte őket a mester-mágus teremtő szelleme.”<sup>408</sup>

Schlemmer az *Ember és műfigura* című művében megfogalmazza, hogy korunk egyik jele az absztrakció – ami Schlemmer írásában a „rend érdekében végrehajtott beavatkozást jelent”<sup>409</sup> - és a gépesítés, melyekhez az új kor színházának is igazodnia kell. Az absztrakcióval lehetőség nyílik részletek kiragadására, összefoglalásra, mellyel megragadva a lényegét, egy új látásmód és egy új egész jön létre. Ez a megközelítés egy olyan színházat hoz létre, ami mentes a külső társadalmi-politikai elvárásoktól, önmagából nő ki, valamint szellemiségével egy magasabb szintre emel. Az új felfedezések és találmányok ugyan lehetőséget adnak a már szinte túlzott gépesítésre és gép imádatra, melyben elvesz az ember, elveszik „az ember játék és csoda iránti érzéke”<sup>410</sup>, épp ezért fontos Schlemmer szerint a „gépesíthetetlen megismerése”.<sup>411</sup> Schlemmer alapvetően mindig az emberből indul ki, és annak magasabb szférába emelésére törekedett. Központi kérdése az volt, „hogyan lehetséges az emberi alakot szellemi-matematikai alakzattá nemesíteni úgy, hogy

402 Harmonisation theory <https://bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/training/curriculum/classes-by-gertrud-grunow/> (Megnyitás: 2024. 10. 24.)

403 Iványi Josefa: A Bauhaus pedagógiájáról, *Iskolakultúra*, 9. évfolyam, 9. szám, 1999, 94–102. Elérés forrás: <https://www.iskolakultura.hu/index.php/iskolakultura/article/view/19129> (Letöltés: 2024. 09. 30.)

404 Nikolić, Sanela: The Bauhaus Theater – Oskar Schlemmer’s Design-in motion Concept, *SAJ - Serbian Architectural Journal* 6 (1), 46-47., DOI:10.5937/SAJ1401043N. (Letöltés: 2024. 10. 06.)

405 Tokai Gábor: Absztrakt revü, Magyar vonatkozások a weimari Bauhaus-periódus színházában, *Archívum*, 2012-08-05, 48. lapszám, 42-47. oldal Artmagazin: <https://www.artmagazin.hu/index.php/articles/archivum/26439dd73f863646a0b5665b3501aaa2> (Letöltés: 2024. 10.25.)

406 Birringer, Johannes: Bauhaus, Constructivism, Performance, *PAJ: A Journal of Performance and Art* 35, no. 2, 2013. 42. <https://www.jstor.org/stable/26376130>. (Letöltés: 2024. 10. 08.)

407 Uo. 47.

408 Schlemmer Oskar, Moholy-Nagy László, Molnár Farkas: A Bauhaus színháza, Corvina Kiadó, 1978, 87. Az eredeti mű címe: *Die Bühne im Bauhaus*, *Bauhausbücher* 4. kötet, 1925. A bővített kiadás 1974-ben jelent meg, Hans M. Wingler szerkesztésében *Neue Bauhausbücher* sorozatban, Florian Kupferberg Verlag, Mainz/Berlin.

409 Uo.11.

410 Uo. 19.

411 Uo. 7.

*megmaradjon emberinek. (...) a határ érdekelte, az a mezsgye, ahol a testi és a szellemi, az emberi és a nem emberi törvényszerűségek együtt is és külön-külön is érzékelhetők.*"<sup>412</sup>

Schlemmer *Levelei és naplói*-ból kiderül, hogy a színpadi teret – Gropius építészeti tere nyomán – olyan térnek tekintette, ami a tapasztalások helyszíne, valamint olyan tér, ahol a különböző művészeti ágak integrálásával egy új harmónia születik. Ez az elképzelés tökéletesen illeszkedett a Bauhaus alapelgondolásába. Schlemmer egész gondolkodását és munkásságát átszötte az elméleti és a gyakorlati kutatás. Festőművészként, számára a festészet az elméleti kutatások területe volt – ez a festői látásmód tükröződik a vizualitásban, ami párbeszédet folytat a térrel –, a színház világa pedig, a Dionüszoszi élvezetet képviselte kételyekkel övezve, de mindkét területen a tér vizsgálata állt a középpontban. Schlemmer írásaiban a festészetet és a színpadi munkát, egymást kiegészítő tevékenységeknek tekintette, ahol a festészet elméleti kutatásai a gyakorlatban a színházi előadásban kelnek életre. „*Két lélekkel küzdök a mellemben – egy festészet-orientált, vagy inkább filozófiai-művészi; a másik színházi; vagy egyenesen fogalmazva: etikus lélek és esztétikai.*”<sup>413</sup>

A Bauhausban a színpadi munkára hatással volt az új építészeti gondolkodás. Schlemmer a színházra úgy tekintett, mint egy időben és térben történő vizuális eseményre, melyben a tér vizsgálata és a vizualitás elsődleges, hiszen az ember alapvetően vizuális lény. A tér egyik fő aspektusa a forma és a szín. Lábán elméletében is kiemelt jelentőséggel bír a forma (platonai szabályos testek: oktaéder, hexaéder, ikozaéder), melyekből kiindulva határozta meg a mozdulatok irányait. Lábánál a forma egy belső törvényszerűséget is követő mozdulatsoroknak ad keretet, struktúrát, mellyel maguk a mozdulatok térbeli rajzai adják a vizuális élményt, nem pedig a Schlemmer-i formához köthető szín és fény, mellyel a forma térbeli és mozgásbeli megjelenése manipulálható. A lábáni mozdulatsorok térrajzait, formáit az emberi test mozdulatai határozzák meg, melynek nem csupán a vizuális hatás és kísérletezés a célja, hanem egy új, teljes testtel történő kifejezés és az emberi természethez is köthető mozdulatminőségek kidolgozása. Mindketten törekedtek a mimézis, a pantomim és a narratíva kizárására, de különbözőképpen és más céllal kezelték a geometrikus formáknak, a tér vizsgálatának és az ember ezekhez fűződő viszonyának vizsgálatát és kísérleteit. Mindketten hozzájárultak a későbbi modern és posztmodern színház és performansz művészetéhez.

Schlemmer ismerte az Asconában zajló, Lábán által folytatott téranalízis kísérleteket, ami megalapozta a táncsal kapcsolatos sajátos gondolatainak kialakítását. „*Schlemmer színházi kutatásainak középpontjában ugyanis az organikus test és az absztrakt-matematikai tér törvényeinek vizsgálata állt, amelyet legnyilvánvalóbban a táncoló test képviselt.*”<sup>414</sup> Schlemmer, az *Ember és műfigura* esszéjében kitér az értelem által irányított mechanikus mozdulatokra, ami a tökéletes egyensúlyra törekvő ritmika és gimnasztika, a tornászok geometriája, precíz irányú mozdulataival, mellyel párhuzamosan, de mégis ellentétesen jelen vannak az organikus ember belső törvényei, amik a szívverés, a légzés, az idegrendszer funkcióiban rejlenek. Az organikus mozdulatok érzelmek vezéreltek, expresszív és képesek egy imaginárius teret alkotni az előadó körül, melyek fokozzák a színpadi drámai kifejezést (mint Ausdrucktanz). Johannes Birringer tanulmányában úgy fogalmaz, hogy a két ábrán jól látható koncentrikus körök a szív felé tartanak, illetve attól távolodnak, ami tükrözi azt, hogy az ember mechanikus és organikus összetevők kombinációja (a szív, később Merce Cunningham mozdulatindításainak is központja lesz). „*Az ábrázolás fordított viszonyában a tér testet is alkot, azaz a térszervezés előre jelzi és bekapcsolja a mozgást. Filozófiai szinten tehát Schlemmer úgy képzei el a táncos alaktestét, hogy időbeli Gestalttá váljon, amely a mozgáson keresztül folyékony erőterré alakítja át a teret és az absztrakt színházi színpadot.*”<sup>415</sup> Rényi András szerint, ha Schlemmer *kubisztikus tér törvénye*, összevetésre kerül az *organikus*

412 Forgács Éva: *Bauhaus*, Jelenkor Kiadó, Pécs 2010. 146.

413 Schlemmer; Oskar: *Levelei és naplói*, Szerkesztette: Tut Schlemmer, Middletown, Conn., 1972. Németül először 1958-ban adta ki az Albert Langen – Georg Müller Verlag, München.

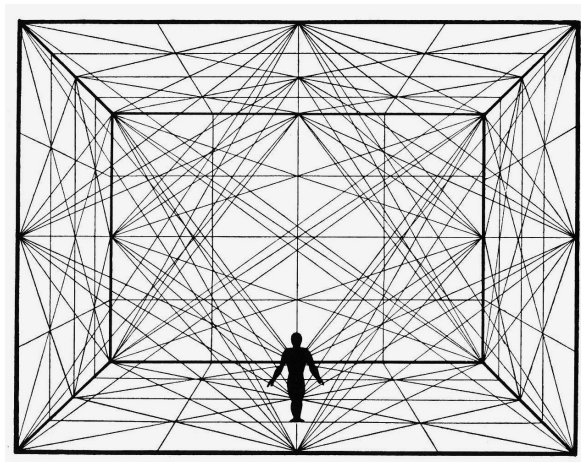
414 Fuchs Livia: *Száz év tánc*, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe, L'Harmattan, 2007, 35-36.

415 Birringer, Johannes: *Bauhaus, Constructivism, Performance*, PAJ: A Journal of Performance and Art 35, no. 2, 2013. 44. <https://www.jstor.org/stable/26376130>. (Letöltés: 2024. 10. 08.)

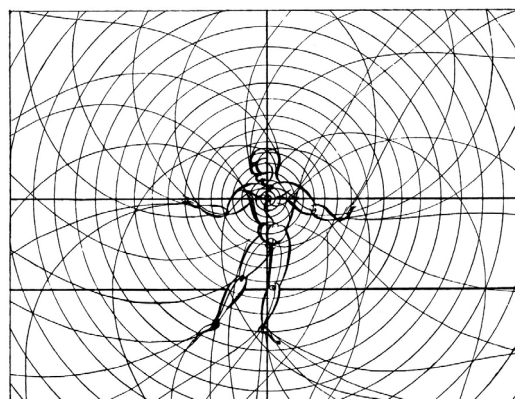
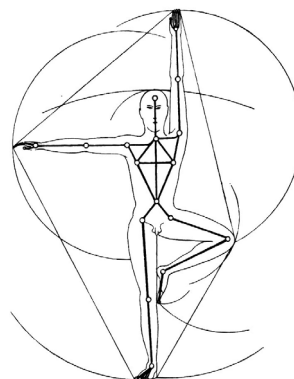
*ember törvénye* című illusztrációval, látható, hogy szoros összefüggésben állnak egymással, és azt az ellentmondást demonstrálják, ami az „ember-organikus” és a „színpad absztrakt kubisztikus tere” között feszül, és amelyet épp a tánc dinamikája old fel.<sup>416</sup>

A táncoló ember szempontjából Schlemmer megállapítja, hogy a táncos minden mozdulata önmagából születik, ahogy Schlemmer írja „*akár a színpad egyszerű felszínén, akár a köréje épített világban*” (itt utalhat Lábán ikozaéderére, mint a testet körülvevő kineszférára), ahol a test mozdulata követi a test törvényeit és a tér törvényeit egyaránt, valamint „*(...) követi önmaga átérzését és a tér átérzését.*”<sup>417</sup> Ez a folyamat hozza létre „*(...) az emberi alaknak és absztrakciójának átalakulását.*”<sup>418</sup> Az ember és a kubisztikus tér viszonyának vizsgálatakor különbséget tesz, az *illuzionisztikus színpad*, ahol az absztrakt teret a természeti emberhez alakítaná, és az *absztrakt színpad* között, ahol a természeti embert alakítja az absztrakt térhez.<sup>419</sup> Pásztor-Freund Mária *A kubizmus térproblémája* című tanulmányában (1913) így ír a test és tér viszonyának új megközelítésének kérdéseiről: A tér a testtel együtt egy új jelenséget hoz létre, ahol a tér szintén testté válik, melybe belehelyezkedik az emberi test. A tér így formákba önti a testet és létrejön a térnek és a testnek, mint anyagnak, mint egyneműnek, együtt és egyszerre és egyben való megjelenése.<sup>420</sup>

„*Schlemmer színházi elképzelése szerint a színpad nem az ábrázolás, hanem az időbeli történések helye, így a táncos soha nem szerepet alakít vagy érzelmeket fejez ki, hanem az elvont, metafizikai tartalmaknak ad tiszta formát. Schlemmer e kísérleti kompozícióban az absztrakt tér és az organikus test alkotórészeit – a magasság, szélesség, mélység; az átló, a kör és a négyzet; az egyenes, a görbe és a spirál, illetve fej, törzs és végtagok – alapelemeire redukálta, majd ezeket újjáépítve alakította ki a mozgások lehetséges rendjét. (...) Schlemmer*



56. kép – Oskar Schlemmer: A kubisztikus tér törvénye



57. kép – Oskar Schlemmer: Az organikus tér törvénye

416 Rényi András: *Testek világlása*, Kijarat Kiadó, Budapest 1999. 242-244.

417 Schlemmer Oskar, Moholy-Nagy László, Molnár Farkas: *A Bauhaus színháza*, Corvina Kiadó, 1978, 15. Az eredeti mű címe: *Die Bühne im Bauhaus*, Bauhausbücher 4. kötet, 1925. A bővített kiadás 1974-ben jelent meg, Hans M. Wingler szerkesztésében *Neue Bauhausbücher* sorozatban, Florian Kupferberg Verlag, Mainz/Berlin.

418 Uo.

419 Uo.13.

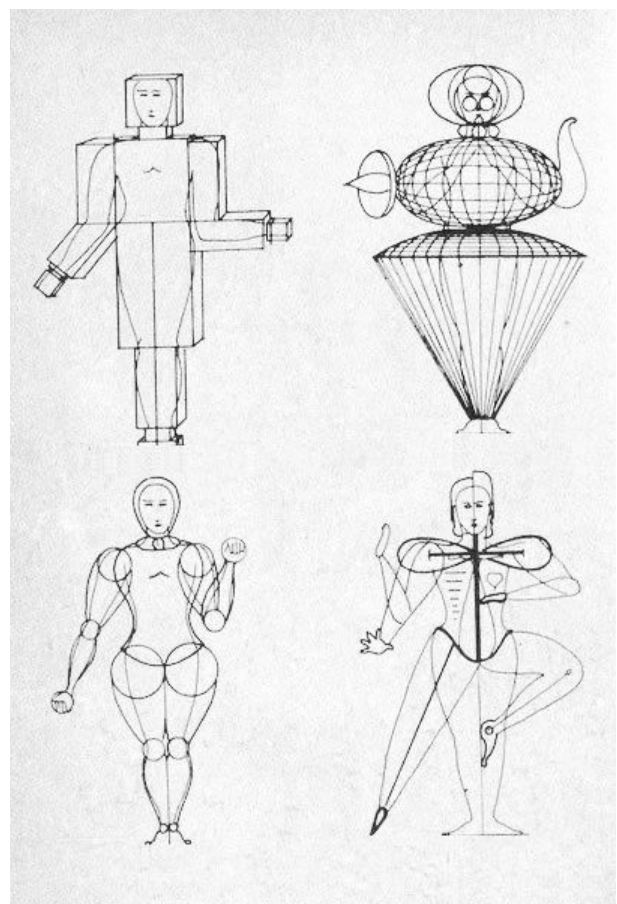
420 Pásztor-Freund Mária: *A kubizmus térproblémája*, Nyugat 1913., 10. szám, (Pásztor Béla: *A kubizmus térproblémája* címmel található) Internet elérés: <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00128/04153.htm> (Letöltés: 2024. 11. 28.)

ugyanis saját korának mechanizáltságát, a gép és a technika uralmát elfogadva, a művészetben is a matematika rendjét, a szigorú formák törvényszerűségeit kívánta szembeállítani korának zűrzavarával.”<sup>421</sup>

Schlemmer a színpadból „kinőtt” jelmezeket kutatja, amiket nem befolyásol a vallás, a társadalom és a politika. A *Bauhaustáncokban* viselt jelmezek, képesek a teret életre kelteni, képesek az emberi test átalakítására és színváltoztatására, mellyel kiemelhetők, illetve elbújthatók bizonyos tulajdonságok, valamint kiterjeszthetők a mozgáslehetőségek.<sup>422</sup> Johannes Birringer a jelmezekkel kapcsolatban így fogalmaz: a jelmezek teljes térbeli ritmizálást nyújtanak plasztikus struktúrákon keresztül. A *Bauhaustáncok* közül a *Bottánc*, vizuális hasonlóságot mutat Moholy-Nagy László Fényjáték (Ein Lichtspiel, 1930) című filmjével – bár Schlemmer és Moholy-Nagy nem dolgozott együtt -, amiben a filmhez készített Fény-Tér Modulátor (kinetikus szobor, ami színből, fényből és mozgásból állt) adta a vizuális hatást.<sup>423</sup>

A jelmezek, a kubisztikus tér törvényeihez igazodva leképezik a testrészeket, létrehozva az *eleven architektúrát*. Az emberi organikus és működési törvényeihez igazodó jelmezek pedig, a testrészekre jellemző formák együtteséből hozzák létre a *marionettet*. Az emberi test mozgástörvényeihez igazodva Schlemmer megtervezi a *technikai organizmust*, melyek formái „a tér forgatásának, irányainak, átvágásának formái.”<sup>424</sup> Ezek mindegyikére jellemző az emberi arányok megtartása és a funkciótól függően bizonyos tulajdonságok kiemelése. Az emberi test szimbolikus értelmezésére is kitér Schlemmer, mellyel *metafizikai kifejezésformát* ad az emberi test felépítésének, ahogy ő fogalmaz *eltávolodni az anyagtól*.<sup>425</sup> Az emberi test szakrális arányai, illetve a benne rejlő kereszt, csillag, illetve az önmagába visszatérő fekvő nyolcas szimbolikus jelentése magában hordozhatja a magasabb szférába, a fizikán túli világba való emelkedést.

Az emberhez ragaszkodó, a test formai lényegét és szimbolikus jelentéstartalmait hordozó jelmezek az ember mozgáslehetőségeinek határait nem képesek kiküszöbölni, különösen a testre ható nehézkedés törvényét, ami az álló, felegyenesedett embert folyamatos



58. kép – Oskar Schlemmer: Eleven architektúra, A Marionett, A technikai organizmus, Eltávolodni az anyagtól

421 Fuchs Livia: *Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, L' Harmattan, 2007, 35-36.

422 Megjegyzés: Gyűjtőnéven a desszai korszakban született Bauhaus táncokra gondolok: a Tér-, a Fém-, a Forma-, Gesztus-, Karika-, és a Bottánc. A táncok egy részét 1982-ben és 1984-ben Debra McCall rekonstruálta New Yorkban, aki Bauhaus tagokat hívott segítségül a rekonstruálásban, melynek magyar vonatkozása is van Weininger Andor személyében. Weininger Andor Gépesített revü címmel készített tervei szintén a mechanizáltság és a nonfigurativitás felé mozdultak el. Terve végül nem valósult meg.

423 Birringer, Johannes: *Bauhaus, Constructivism, Performance, PAJ: A Journal of Performance and Art* 35, no. 2, 2013. 49. <https://www.jstor.org/stable/26376130>. (Letöltés: 2024. 10. 08.)

424 Schlemmer Oskar, Moholy-Nagy László, Molnár Farkas: *A Bauhaus színháza*, Corvina Kiadó, 1978, 17. Az eredeti mű címe: *Die Bühne im Bauhaus*, Bauhausbücher 4. kötet, 1925. A bővített kiadás 1974-ben jelent meg, Hans M. Wingler szerkesztésében *Neue Bauhausbücher* sorozatban, Florian Kupferberg Verlag, Mainz/Berlin.

425 Uo.15-17.



egyensúlyozásrakényszeríti, amit mozgásközben képes leküzdeni. Az emberi mozgás képességeinek határait a műfigura, a marionett képes felülmúlni és kiterjeszteni. Rényi András, *Testek világlása* című könyvében, *A tánc plasztikuma és a nehézkedés hermeneutikája* fejezetben rámutat arra az ellentmondásra, ami az emberre ható kiküszöbölhetetlen gravitáció és a marionett mozdulati és mozgás szabadsága között feszül. Schlemmer *Ember és műfigura* esszéjében, hivatkozik Heinrich von Kleistre és E.T.A. Hoffmannra, amikor a műfigura mozgásának térbeli és időbeli (bármeddig fenntartható) szabadságára utal: „Az embernek az a törekvése, hogy megszabaduljon kötöttségétől és mozgási szabadságát a természeti határok fölé emelje, az organizmust a mechanikus műfigurával helyettesítette: az automatával és a marionettel”.<sup>426</sup> Törekvésével, az emberi test korlátait akarta felszámolni, mert véleménye szerint, ez behatárolja a színpadi látványt, és a vizuális élményt.

Feltehető a kérdés, hogy a Bauhaus által konstruált új esztétikai világban elgondolható-e a tánc valóságos emberi testek és gravitáció nélkül? Schlemmer közvetlenül hivatkozik Kleistre, az *Über das Marionettentheater* c. esszéjére, ami a Noverre-i cselekményes balett bírálataként is felfogható. A cselekményes balett művészileg kétes jellemábrázolása nem más, mint a mozgó testhez kívülről hozzárendelt szubjektivitás, a kifejezés kényszerének állapota. A tánc gráciájának nem a ráerőszakolt jelentéstől kell léteznie, hanem a mozdulat spontán, természetes belső törvényszerűségeiből.<sup>427</sup> Kleist a cselekményes balett elleni fellépése, „a tánc ábrázoló funkciójának elutasítását jelenti, de nem kérdőjelezi meg, sőt, inkább nyomatékosítja, hogy a tánc döntően a szem számára komponált látványművészet.”<sup>428</sup> Kleist szerint, a marionett fő előnye – amiért magasabb rendűnek tekinthető –, hogy nincs szubjektuma, ami megzavarná mechanikus szerkezetének tiszta mozgását, és tud engedelmeskedni a külső-általános mozgástörvényeknek (a felfüggesztés és a gravitáció)<sup>429</sup>: „mivel magasabb erő emeli magasba, mint az, amelyik a föld felé vonzza”.<sup>430</sup> Ebben az egyensúlyi állapotban, „a puszta nehézkedés és a magasabb erő pólusai kioltják egymást”, egy olyan szférába kerülve, ahol az egyensúly elvesztése lehetetlen.<sup>431</sup> A lefelé húzó erők a szellemtelenség, a végesség metaforái, míg a felefelé húzó, a magasabb szférába emelő erő a végtelen szabadság univerzuma. Rényi András szavaival élve: „A platonizáló humanista hagyományban a végtelen szellem, a lélek, a szabadság, égi, mennyei, magasabbrendű rendre szembesülnek a véges anyag nehézségével, az alacsonyabbrendű, földhözragadt szellemtelenség lehúzó állapotával.”<sup>432</sup>

Schlemmer egyik legismertebb műve, a *Triádikus Balett* – ami egy művészetek közötti és azokat összekötő alkotás –, amit 1922-ben mutattak be elsőként Stuttgartban, de az első tervek már 1910-ben megszülettek. A balettben az emberi alakokat bábuvá stilizálta, ami teljesen eltért az eddig elfogadott drámai és narratív valóság színpadi leképezéséhez képest. A Bauhaus hét nyitóeseményén bemutatott balett, Albert Burger, Elsa Hötzel táncospár, és Carl Schlemmer közös munkájával jött létre, Paul Hindemith zenéjére.<sup>433</sup>

„Ez az előadás az 1923-as Bauhaus pontos képét adta, ami az emberi, kézműves munka és a technikai gondolkodás arányait illeti. A Triádikus balett a hármas szám kitüntetett rendszeralkotó jellegét – vagy mítoszát – állítja a kompozíció tengelyébe, hogy az individualitáson és nyugati kultúra egyik alapelemét jelentő párkapcsolaton túlmutató, új kapcsolatmodelleket mutasson fel. Három táncos – két férfi és egy nő – táncol tizenkét táncot, 18 kosztümben, 18 különböző karaktert

426 Rényi András: *Testek világlása*, Kijárat Kiadó, Budapest 1999., 245. Eredeti idézet: Schlemmer Oskar, Moholy-Nagy László, Molnár Farkas: *A Bauhaus színháza*, Corvina Kiadó, 1978, 18. Az eredeti mű címe: *Die Bühne im Bauhaus*, Bauhausbücher 4. kötet, 1925. A bővített kiadás 1974-ben jelent meg, Hans M. Wingler szerkesztésében *Neue Bauhausbücher* sorozatban, Florian Kupferberg Verlag, Mainz/Berlin.

427 Uo. 248.

428 Uo.

429 Uo.245-246.

430 Uo. 249.

431 Uo. 250.

432 Uo. 253.

433 Schlemmer Oskar, Moholy-Nagy László, Molnár Farkas: *A Bauhaus színháza*, Corvina Kiadó, 1978, 22. Az eredeti mű címe: *Die Bühne im Bauhaus*, Bauhausbücher 4. kötet, 1925. A bővített kiadás 1974-ben jelent meg, Hans M. Wingler szerkesztésében *Neue Bauhausbücher* sorozatban, Florian Kupferberg Verlag, Mainz/Berlin.

keltve életre. A három egységre tagolt táncmű első részének citromsárga hátterét adja meg a kívánt burleszk-hangulatot, a második részt rózsaszín határozza meg, és teszi ünnepélyessé, a harmadikat pedig fekete háttér színezi 'misztikus-fantasztikussá', ahogyan Schlemmer fogalmazta. A kosztümök sokszor merev, fa vagy fém, gyakran kitömött formák, amelyek a táncoló ember alakját gömbhöz, kúphoz, hengerhez vagy más geometriai formához közelíti. A tánclépéseket, színpadi mozgásokat Schlemmer a kosztümből vezette le: a látvány volt a meghatározó, abból – és nem a mögötte, benne rejtőzködő emberből – kellett fakadnia a mozgásnak. A kézműves kivitelezésű egyedi kosztümök és maszkok jelennek meg a színpadon, de általánosító és a geometria törvényeit a színpadi táncba bevonó formák elidegenítően hatnak. Ugyanakkor a figurák csak annyira stilizáltak, amennyire antropomorf jellegük megtartása ezt megengedi – a fej, törzs, láb, karok minden figuránál megmaradnak, és külön mozognak -, de valódi ember-voltuk a maszkszerű kosztüm mögé rejtett: a tendencia a geometrizálás, az emberi alak átírása, a cél azonban ezúttal sem a teljes absztrakció. Mintha Schlemmert az érdekelné – a tánc esztétikáján és kifejezőerején kívül -, milyen mértékű formai általánosítást, geometrikus idommá duzzasztást, illetve redukálást visel el az emberi test úgy, hogy még megtartja önnön karakterét, rugalmasságát és mozgásképeségét.”<sup>434</sup>



59. kép – Oskar Schlemmer: Triadikus balett

Később Schlemmer tanítványai Kurt Schmidt, Georg Teltcher és Friedrich Wilhelm Bogler által színre vitt *Mechanikus balettben* (1923, jénai Stadttheater) a mozgást ugyan az emberi test hozza létre, különböző mesterséges formákba öltöztetve, ahol az ember teljesen dehumanizált figurává alakult át. Ebben a balettben, ahogy a címe is utal rá, a gépi hatás és az „(...) *organikus és antropomorf elemek meghaladása*„<sup>435</sup> a cél, ellentétben Schlemmer munkáiban, ahol az ember jelenléte, és organikus és antropomorf elemek – ahogy Fuchs Livia írja - összebékítése a cél, és az ember a „(...) *termékeny feszültséget gerjesztő organikus pólus*.”<sup>436</sup> Az emberi testek formákká, tárgyakká alakulva, mechanikus mozgásukkal újabb formákat, új térbeli konstrukciókat és kompozíció mintázatokat hoztak létre, melyben teljesen eltűnt az ember egyedisége, csupán mint egy gép a mozgást segítette a forma, a szín és a tér szolgálatában. Ez a törekvés önmagában feszültséget hordoz. Forgács Éva *Bauhaus* című könyvében Kurt Schmidtet idézi, aki alkotó társaival túllép a Schlemmer által még stilizált emberi ábrázolás, és a geometrikus absztrakció között felállított egyensúlyon. A *Mechanikus Balettben*, színes formákat viselő, fekete trikóba öltözött táncoló testek, fekete háttér előtt – épp úgy, mint Schlemmer *Figurális kabinetjében* (1922) – mozogtak, legfőbb feladatukként kiemelve a formát és szinte teljesen eltüntetve az emberi testet, a pontos gépi hatás és a tiszta vizualitás érdekében. Az ember egyediségének teljes eltüntetését mutatja ez az alkotói felfogás (ami később, a posztmodern táncművészet kezdetén is megjelent, de más módon és eltérő szándékkal).



60. kép – Oskar Schlemmer: Figurális kabinet

<sup>434</sup> Forgács Éva: *Bauhaus*, Jelenkor Kiadó, Pécs 2010. 148.

<sup>435</sup> Fuchs Livia: *Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, L'Harmattan, 2007, 36.

<sup>436</sup> Forgács Éva: *Bauhaus*, Jelenkor Kiadó, Pécs 2010. 150.

„Nem az emberi testből levezetett formák fokozásán, kiemelésén volt a hangsúly, ellenkezőleg: az emberi testnek erősen háttérbe kellett vonulnia, hogy a tiszta formák színes, tarka játéka érvényesüljön. (...) A Mechanikus balettben a jelmezes ember nem szerepalakítóként, hanem absztrakt formaképek közvetítőjeként lépett fel. A táncosok által hozott formák mozgásának ritmusában szaggatottság, lökésszerűség dominált, úgy, ahogy a gépek mozgásában. (...) Ha gépek mozgatták volna a formákat, a változatos képalakulatok sorozatának korlátlan lehetősége valósulhatott volna meg, de még így is – vagyis úgy, hogy emberek hordozták a kompozíció elemeit – tág tere nyílt a különböző új formák csoportosulásának, kialakulásának”<sup>437</sup>

A gépesítéssel együtt értelmezhető a dehumanizálás jelensége. A gépek megjelenésének üzenete: az emberi kéz és szakértelem helyettesíthető, ráadásul sokkal nagyobb teljesítményt, így anyagi hasznot produkál. A dehumanizálás, mint művészi kifejező eszköz érzékelteti az ember helyzetét a világban, ami teljes ellentmondást szül a Bauhaus design és kézművesség szellemisége között. A design a II. ipari forradalom után a sorozatgyártás irányába mozdult el, ami a gépek uralma alatt áll (a mai napig), teljesen mellőzve az emberi kéz munkáját. A Bauhaus a design-t a kézművesség irányából közelítette meg, és erősíteni kívánta kettejük kapcsolatát. Az elképzelés ellentmondást rejt magában. A megfizethetőbb és szép tárgyak gépi, sorozatgyártott előállítására nem emberi kézműves folyamat. A géppel gyártott olcsóbb, szebb tárgyak kiszolgálták ugyan a szegényebb rétegeket, de ugyanakkor elvették a munkájukat.

Ezzel a dehumanizáló szemlélettel, teljesen ellentétes Lábán Rudolf térharmónia elmélete, melynek középpontjában a valós emberi test egésze és mozdulatainak kutatása áll, amit alátámaszt Lábán Rudolf Monte Veritá közösségében eltöltött időszaka és életmódja. Az emberi mozgás, mozdulat és tér viszonya kulcsfontosságú szerepet tölt be mindkettőjükénél, de Lábán – az új kor - új látványának megteremtésének érdekében nem rugaszkodik el az *embertől*. Schlemmer sem feltétlenül dehumanizál, hanem inkább analizál, az emberi testrészeket geometrikus formákban sematizálja, így térbeli helyzete, elmozdulásai valóban értelmezhetővé válnak a térben, épp úgy, mint Lábánnal a térirányok egzakt meghatározásával. Ez adja számukra a mozdulat, élő építményként való értelmezését, melynek a gravitáció adta stabil-labil játéka tökéletes egyensúlyt ad és megteremti az emberi oldalát a koncepciónak. Schlemmer számára a legelőkelőbb forma az ember „*aki egyrészt húsból és vérből való organizmus, másrészt minden dolog mértéke és száma (arany metszés)*”.<sup>438</sup> A geometriát, a szabályos testet a tánc kontextusába helyezi Lábán, ami az eddigiektől eltérő szimbolikus jelentést hordoz magában. A formával egy szigorú rendszert, struktúrát épít fel, amiben a mozdulatok térbeli rajza, további absztrakt formákat szülnek. Kandinszkij, Schlemmer, Schönberg, Lábán mindannyian egy szigorúan felépített rendszeren belül alkottak, amiben a lehetőségek végtelensége adta a szabadság fokát.

Schlemmer az *Ember és Műfigura* esszéjében a festészetre, a szobrászatra, és az építészetre, mint *mozdulatlan* művészetekre tekint, amik „*(...) az egyetlen pillanatban megállított mozgást*” rögzítik, amit ezen művészetek fogyatékoságának tekint a mozgás korában. Bár, az említett pillanatokban benne rejlik, a kiragadott mozdulatot megelőző és befejező mozdulat íve. Számára az új színpad világa - amit *abszolút látványszínpadnak* nevez-, szükségszerűen az adott kor lenyomata, valamint „*(...) a forma és a szín mozgását nyújtja, mindenekelőtt elsődleges alakjában, a mozgó, színes vagy szintelen, vonalas, sík vagy plasztikus egyedi formákban, aztán a változóan mozgó térben és az átalakítható építészeti alakzatban.*”<sup>439</sup>

437 Forgács Éva: *Bauhaus*, Jelenkor Kiadó, Pécs 2010. 149. A szerző idézi: Schmidt, Kurt: *Das Mechanische Ballett - eine Bauhaus Arbeit*, in *Bauhaus und Bauhäusler*, 55-58. (Neumann, Eckhard: *Bauhaus und Bauhäusler, Bekenntnisse und Erinnerungen*, Hallwag Verlag, Bern 1971.)

438 Schlemmer Oskar, Moholy-Nagy László, Molnár Farkas: *A Bauhaus színháza*, Corvina Kiadó, 1978, 12. Az eredeti mű címe: *Die Bühne im Bauhaus*, *Bauhausbücher* 4. kötet, 1925. A bővített kiadás 1974-ben jelent meg, Hans M. Wingler szerkesztésében *Neue Bauhausbücher* sorozatban, Florian Kupferberg Verlag, Mainz/Berlin.

439 Uo. 12.

A szigorú törvényekhez igazodó *abszolút látványszínpadról*, Schlemmer számúzná az embert. Ez a technika ünnepe lenne, ahol Schlemmer és tanítványa Kurt Schmidt az intellektuális irányításban jelöli ki az ember szerepét és nem a személyes jelenlétben.<sup>440</sup> Az ember csupán „*Mint tökéletes technikus állna a központ kapcsolótáblájánál, ahonnan a szem ünnepét irányítja.*”<sup>441</sup> Ez a felfogás Schmidt 1924-ben előadott „*Ember a kapcsolótáblánál*” című táncjátékában teljeseedik ki. Ebben a műben arra a kérdésre keresi Schmidt a választ, hogy hol van az ember szerepe a technika világában. A főszereplőben a személyiség mechanikus és intellektuális erői a démonikus robotlétig erősödnek, mely végül összeomláshoz vezet.<sup>442</sup>

Schlemmer abból a megállapításból indul ki, hogy az ember mindig a rajta felülemelkedő, de mégis hozzá hasonlatost keresi, azaz az „*emberfeletti embert vagy a képzelt alakot*”<sup>443</sup>, ami magyarázatot ad az emberi test formái redukciójára, geometrikus formákba bújtatott megalkotására, mellyel az ember feletti tökéletességre való törekvését fejezte ki. Ugyanakkor az is látható, hogy a természetes formák jellekké való egyszerűsítése által, a jelek többlettartalommal bíró szimbolikus jelentést hordoznak. A szabályos platóni testek struktúraként való alkalmazása Lábánnál is utalhat a tökéletesség felé vezető út kutatására, a teljesen tiszta mozdulatok megfogalmazására és megszületésére. Ugyanakkor Forgács Éva, a *Bauhaus* című könyvében kiemeli, hogy ezek a kísérletek színpadi kísérletek voltak, és nem értelmezhetők *színházi* mivoltukban: „*A Bauhaus színpadán megjelentek cselekménymotívumok, gesztusok, de sohasem cselekmény. Színpad volt ez és nem színház: Bauhausbühne és nem Bauhaustheater – a képzőművészet és a modern mozgásművészet problémáiból kiinduló performansz, amelyet teljesen téves lenne színházi mércével mérni és színházi fogalmakkal megközelíteni.*”<sup>444</sup>

Később Schlemmer újabb terekkel kísérletezik. Szabó Zsófia *A Bauhaus színházi műhelye*<sup>445</sup> tanulmányában leírja, hogy Schlemmer és tanítványai kiléptek a zárt színpadi struktúrából és „*a Bauhaus egész épületét, a lapostetőt, az erkélyeket, teraszokat*” színpadként vették birtokba, ami újabb perspektívákat és lehetőségeket adtak a *performansz* formák tervezésére és kivitelezésére.

## Oskar Schlemmer jövőbe mutató szellemisége

Johannes Birringer tanulmányában<sup>446</sup> megfogalmazza, hogy Oskar Schlemmer – akit multimédiás impresszárióként említ - tánc alkotásai design-koreográfiáknak is felfoghatók, és a huszonegyedik századi digitális művészet és performansz installációk kontextusában is tárgyalhatók. A különböző helyszínekre kihelyezett előadások helyspecifikus performanszokként is értelmezhetők és megfigyelhető, hogy Schlemmer jelmezei jelentős hatást gyakoroltak olyan tervezőknek, mint Issey Miyake, Rei Kawakubo, vagy Walter van Beirendonck, akik saját megközelítést alkalmazva kísérleteztek az anyagok excentrikus kombinációival és a Schlemmer által használt párnázott ruhákkal. Ezek az alkotások a divatbemutatók kifutóira kikerülve, lehetőséget adnak a nézőnek, hogy minden irányból szemügyre vehesse a „jelmezeket”. Merce Cunningham koreográfus, művészi víziójának állandó részét képezte más művészekkel való együttműködés.

440 Forgács Éva: *Bauhaus*, Jelenkor Kiadó, Pécs 2010. 151.

441 Schlemmer Oskar, Moholy-Nagy László, Molnár Farkas: *A Bauhaus színháza*, Corvina Kiadó, 1978, 12. Az eredeti mű címe: *Die Bühne im Bauhaus*, *Bauhausbücher* 4. kötet, 1925. A bővített kiadás 1974-ben jelent meg, Hans M. Wingler szerkesztésében *Neue Bauhausbücher* sorozatban, Florian Kupferberg Verlag, Mainz/Berlin.

442 Forgács Éva: *Bauhaus*, Jelenkor Kiadó, Pécs 2010. 150.

443 Schlemmer Oskar, Moholy-Nagy László, Molnár Farkas: *A Bauhaus színháza*, Corvina Kiadó, 1978, 12. Az eredeti mű címe: *Die Bühne im Bauhaus*, *Bauhausbücher* 4. kötet, 1925. A bővített kiadás 1974-ben jelent meg, Hans M. Wingler szerkesztésében *Neue Bauhausbücher* sorozatban, Florian Kupferberg Verlag, Mainz/Berlin.

444 Forgács Éva: *Bauhaus*, Jelenkor Kiadó, Pécs 2010. 148.

445 Szabó Zsófia: *A Bauhaus színházi műhelye*, *Képzés és Gyakorlat*, 2019. 17. évfolyam 3–4. szám, 110. <https://doi.org/10.17165/TP.2019.3-4.9> (Letöltés: 2024. 12. 02.)

446 Birringer, Johannes: *Bauhaus, Constructivism, Performance*, *PAJ: A Journal of Performance and Art* 35, no. 2, 2013. 39–52. <https://www.jstor.org/stable/26376130>. (Letöltés: 2024. 10. 08.)

A *Scenario* című alkotásának jelmezeit, Rei Kawakubo<sup>447</sup> tervezte és a forgatókönyvet is egyúttal irták (1997). Az eredetileg divatbemutatóra készült kollekciót - „*Body Meets Dress, Dress Meets Body*” – a táncosok mozgásaihoz igazította Kawakubo, ugyanakkor a táncosok is idomultak a jelmezekhez mozdulataik megformálásában, ami egy művészetek közötti párbeszédet és egy új megközelítést indított el. A humoros jelmezek – amik megváltoztatták a táncosok testarányait, testérzetét, egyensúlyát és egymáshoz való térbeli viszonyát - a fizikai torzítások gondolatával játszanak, mint például a púpok és a nagy hátsó részek, ugyanakkor az is megfigyelhető, hogy Kawakubo felépített jelmezei érzékelhetővé, szinte kézzelfoghatóvá teszik az emberek közötti negatív tereket. A tánc nagy részében öt-hat táncos csavarodik és pózol, mindegyik - a Cunninghamre jellemző térhasználatban – a saját terében. Kawakubo nemcsak rendkívüli jelmezeket hozott létre, hanem újragondolta kapcsolatukat a színpadi térrel. A merész elektronikus zenei kotta Takehisa Kosugi alkotása.<sup>448</sup>



61. kép – Merce Cunningham: *Scenario*, 1997, Costumes by Rei Kawakubo.

Birringer összefüggést és vizuális hasonlóságot fedezett fel Schlemmer és Moholy-Nagy alkotásai között – bár soha nem dolgoztak együtt -, amit az is magyaráz, hogy kortársak voltak és mindketten egyidőben tanítottak és alkottak a Bauhaus iskolában. „*Mindkét művész a mozgással, fényvel, térrel és faktúrával (Moholy-Nagy hangsúly helyezett a felületi anyag performatív kezelésének érzékszervekkel érzékelhető hatásaira) végzett kísérleteiben túllép az ipari felhasználásnál, valamint a cél és az anyag egységével foglalkozó produktivista konstruktivizmuson. Mindkét művész úttörője annak, amit ma hibrid művészetnek nevezünk, a diskurzusok és a történelmi pályák sokkal szélesebb kontextusában.*”<sup>449</sup>

Birringer utal arra, hogy a Schlemmer által a padlóra rajzolt geometriai vonalakon, spirálokon vagy négyzeteken a mozgás úgy is megjelenhet, mint egy titokzatos absztrakt játékban vagy matematikai sorozatban részt vevő sakkfigurák mozgása. Ez a geometrikus térhasználat és a matematikai pontosság jól látható például, Steve Reich minimalista zenéjére készült, Anna Teresa de Keersmaeker *Fase* (1982), illetve *Rain* (2001) című koreográfiájában, amely a tiszta, narratíva mentes táncot követi. A *Fase*-ben, De Keersmaeker Reich zenéjének szerkezetét használja fel egy önálló mozgásnyelv kidolgozására, amely nemcsak illusztrálja a zenét, hanem mintegy új dimenziót is ad hozzá, amivel térbe helyezi a zenét. Mind a zene, mind a tánc a fázisváltás elvén alapul: a parányi variációk révén, a kezdetben tökéletes szinkronban végrehajtott mozdulatok fokozatosan eltolódnak, így állandóan változó formák és minták összetett játéka jön létre.<sup>450</sup> Schlemmert a térszervezés érdekli, azt ábrázolta, illetve annak kinezetizációs vízióját, ami William Forsythe világhírű amerikai *koreografikus objektjeiben* is látható.<sup>451</sup> A *koreografikus tárgyak* a színpadtól eltérő helyszíneken jelennek meg és eltérő szándékkal, ahol a mozgó test fogalmának radikális és mediális kiszélesítése történik. Időnként az emberi mozdulatok hozzák a térben

447 Rei Kawakubo, avantgárd tervező, először *Comme des Garçons* néven kezdett tervezni 1969-ben, és hivatalosan 1973-ban alapította meg tokiói és párizsi székhelyű divatmárkáját.

448 <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/scenario/> (Megnyitás: 2024. 10. 10.)

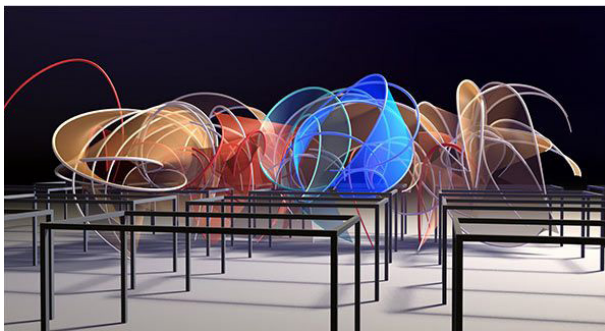
449 Birringer, Johannes: *Bauhaus, Constructivism, Performance*, *PAJ: A Journal of Performance and Art* 35, no. 2, 2013. 50. <https://www.jstor.org/stable/26376130>. (Letöltés: 2024. 10. 08.)

450 <https://www.rosas.be/nl/productions/361-fase-four-movements-to-the-music-of-steve-reich> (Megnyitás: 2024. 10. 10.)

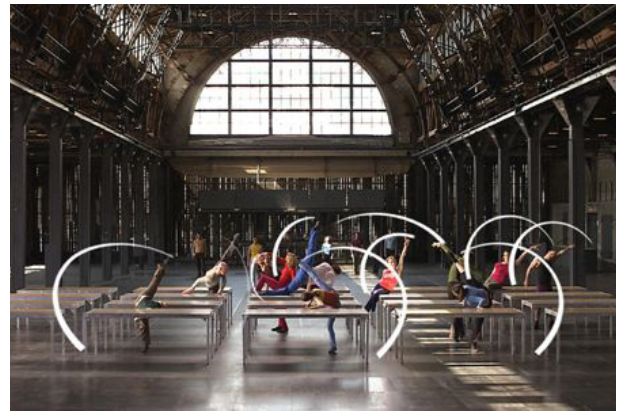
451 [https://www.williamforsythe.com/installations.html?&no\\_cache=1&detail=1&uid=85](https://www.williamforsythe.com/installations.html?&no_cache=1&detail=1&uid=85) (Megnyitás: 2024. 10. 10.)



62. kép – Anna Teresa de Keersmaeker: Fase



63. kép – William Forsythe: One flat Things 1.



64. kép – William Forsythe: One flat Things 2.



65. kép – William Forsythe: Black Flags

szétszórt, belógatott tárgyakat mozgásba, mellyel egy kapcsolat, egy párbeszéd, egy játék, egy kísérlet indul el, ami megmozdítja a kreativitást, az emberi mozdulaton keresztül a tárgyakat és a teret, mely új dimenziót és még több lehetőséget kínál az ember, a tárgy és a tér kapcsolatának kitágítására.<sup>452</sup> A *Synchronous Objects* a *One Flat Thing* interaktív alkotás kapcsán bemutatja, hogy a tánc mennyi információt képes kifejezni, elsősorban a koreográfiai struktúrát tekintve. Olyan térbeli rajzait láthatjuk a mozdulatoknak, melyek kifejezik a mozgás időbeliségét, dinamikáját, tökéletesen láthatóvá téve a struktúrát. A mozgó test, különböző státuszokban jelenik meg, úgy mint, létrehozó, emlékező és nyomot követő. Forsythe munkássága és térszemlélete teljesen Lábán Rudolf térharmónia elméletéből indul ki. Ennek köszönhető az a hasonlóság, ami Forsythe és Lábán vizuálisan megjelenített mozdulati struktúrái között látható. Forsythe *Black Flags* koreografikus objektje – ami egy koreográfiát testesít meg emberi test nélkül –, két fekete zászlóból áll, amit két ipari robot mozgat, térben, időben és dinamikában digitális pontossággal. Forsythe koncepciója alapján, a program által nyújtott pontosság, egy emberfeletti – megközelítve a platonai ideák világát –, magasztos szférába viszi a mozgást és az alkotást. Forsythe úgy fogalmaz, hogy ez egy egyirányú esemény, ami kizárja az emberi mozdulat esetlegességét, illetve a mozdulatok pontatlan, vagy kissé eltérő ismétlését, újraalkotását,<sup>453</sup> ami megtestesíti a Bauhaus mechanikus, szintén emberi test nélküli „táncát”. A két zászló mozgása, lendületei, emelkedései és zuhanásai Lábán Rudolf elhajló pályáira emlékeztetnek. A két zászló, tökéletes spirálokat rajzol egy láthatatlan gömbben, hol egymást elkerülve, hol egymást kísérve, ami az emberi kapcsolatok metaforájaként is értelmezhető.

452 Például: *The Fact of Matter, a White Bouncy Castle, a Scattered Crowd, a The Defenders, a Nowhere and Everywhere at the same time* és a *Synchronous Objects* (<https://synchronousobjects.osu.edu>) (2024.11.30.)

453 [https://www.williamforsythe.com/installations.html?&no\\_cache=1&detail=1&uid=62](https://www.williamforsythe.com/installations.html?&no_cache=1&detail=1&uid=62) (2024.11.30.)

Az elemzett szakirodalmak alapján jól látható, hogy a századforduló pezsgő szellemi és művészi élete számos kísérletet folytatott az új művészi kifejezés kutatásában. Az új utak kutatása odáig vezetett, hogy maga a kísérlet, mint a művészet új megközelítésének egyik formája, műfajteremtővé vált. Ez a kísérletező szenvedély szülte meg a korai performanszokat is, melyek később a posztmodern korban éltek virágkorukat. Oskar Schlemmer jelentősége abban rejlik, hogy új kontextusba helyezte az emberi mozgást és a tér törvényszerűségeinek viszonyát, mellyel egy teljesen egyedi színpadot teremtve, önálló univerzumot hozott létre.

#### IV/6. Merce Cunningham és a decentralizált tér

„A tánc az élet látható cselekedete.”<sup>454</sup>

##### Merce Cunningham

Merce Cunningham (1919-2019)<sup>455</sup> korunk egyik legjelentősebb és döntő hatással bíró koreográfusa, akinek szellemisége és munkássága mérföldkő a modern táncművészet megújításában, és egy új alkotói korszak megnyitásában, melyhez hozzájárult Cunningham más művészeti ágak jeles képviselőivel való, az eddigiektől teljesen eltérő, szoros együttműködése. Ezek az együttműködések alátámasztják azt, hogy mennyire sokoldalú művész volt Cunningham. Előadásaiban egy teljesen egyedülálló, komplex, de mégis önálló entitásokból összeálló, egyidejűségeen alapuló vizuális, tér- és időbeli, valamint hangzásbeli élményt teremtett. A fejezetben elsősorban Roger Copland Merce Cunningham című könyvét használom fel, és kitérek Cunningham alapvető koreográfiai szerkesztési módszereire és a korszak meghatározó képzőművészeivel való együttműködéseire.

Cunningham úgy gondolta, „*Ha a táncos táncol, minden jelen van.*”<sup>456</sup> A tánc – akár zene nélkül is – önmagában univerzális nyelv, ami az emberből fakad és a test gesztusaiban és mozdulataiban tör felszínre. Roger Copland Merce Cunningham című könyvében azt írja, hogy Cunningham – például Balanchine-nal ellentétben – egyik alapvető törekvése az volt, hogy felszabadítsa a táncot a zene függősége alól, hogy a tánc ne alárendelt és pusztán a zenét illusztráló szerepben tűnjön fel, hanem tisztán önmagában is értelmezhetővé váljon és a maga szuverenitásával teremtsen célt és kifejezést. Alkotótársával, John Cage-dzsel radikális újításokat vezettek be a zene és a tánc függőségének megszüntetésére, melyről Cunningham így ír:

„Az időszervezet használata a zenét is felszabadítja a térbe, a tánc és a zene közötti kapcsolatot a strukturális pontokon összekapcsolt egyéni autonómia kapcsolatává teszi. Az eredmény az, hogy a tánc szabadon folyhat, ahogy akar, épp úgy, mint a zene. A zenének nem kell halálra dolgoznia magát ahhoz, hogy alátámassza a táncot, különben a tánc pusztítóvá válik azáltal, hogy olyan mutatót kíván lenni, mint a zene.”<sup>457</sup>

A zene meghatározza a mozdulat tempóját, karakterét, amivel ellentétes Cunningham szándéka, ugyanis megteremt a struktúrában a koreográfiai időt, mint független, a táncos önálló döntésén alapuló (itt és most) tempót, erőadagolást, és dinamikát. Ebben az időtérben bármi megtörténhet a mozdulatok sorozatában és a csend használatában is, ezért „(...) a tánc szabadon cselekedhet, ahogy akar, ahogy a zene is.”<sup>458</sup> A tánc mulékonyságáról így vélekedett: „A tánc a legmélyebben foglalkozik minden egyes pillanattal, ahogy jön, és élete, lendülete és vonzereje éppen ebben az egyedülállóságában rejlik. Olyan pontos és mulandó, mint a légzés.”<sup>459</sup>

454 Cunningham, Merce: *Space, Time, and Dance, Trans/Formations 1*, pp. 150-151, Wittenborn & Co, 1952., <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/space-time-and-dance/> (Megnyitás: 2024. 12. 29)

455 Született: Mercier Philip Cunningham

456 [https://www.mercecunningham.org/themes/default/db\\_images/documents/MC\\_Bio.pdf](https://www.mercecunningham.org/themes/default/db_images/documents/MC_Bio.pdf) (Megnyitás: 2024. 12. 29)

457 Cunningham, Merce: *Space, Time, and Dance, Trans/Formations 1*, pp. 150-151, Wittenborn & Co, 1952., <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/space-time-and-dance/> (Megnyitás: 2024. 12. 29)

458 Uo.

459 Uo.

Roger Copland kiemeli – a Bauhaus szellemiségéhez hasonlóan –, hogy Cunningham „(...) olyan táncokat koreografál, melyek elfogadják és ünneplik a sebességet, a fragmentációt, az ingerek szimultaneitását és a kizárólag a kortárs városi életre jellemző, sajátos recepciót.”<sup>460</sup> Copland felveti, hogy ezzel ellentétben, a Cunninghamet megelőző jelentős moderntánc koreográfusok (Isadora Duncan, Martha Graham, Mary Wigman...) sok esetben primitív forrásokból, Doris Humphrey szavaival élve, az Ős tudattalan emlékezetéből merítettek mozdulatviláguk megalkotásához. Az ősi formákat nem befolyásolja a civilizáció, és teljesen ellentétes a klasszikus balett felfelé törekvő, tökéletes egyensúlyt, és a súlytalanság érzését keltő formanyelvével,<sup>461</sup> amit a speciális technikai elvárások miatt, csak kevesen képesek teljesíteni. Azonban egyes koreográfusok, az újíto szándékukkal, később a balettet is modernizálták<sup>462</sup>, amit a Gyagilev Együttes (Fokin, Nizsinszkij, Mjaszin), vagy Balanchine koreográfiáiban is láthatunk. Számos zeneszerző és képzőművész (például Bartók Béla, Sztravinszkij, Picasso...) visszanyúl a primitivizmushoz, de képesek új kontextusba helyezni az ősit, amivel fenntartva a tradíciót, új kifejezéssel gazdagítják a modern kor művészetét. Cunningham formanyelvének esetében elmondható, hogy képes volt a balett és a modern tánc fúziójának megteremtésére, melyben az egyik fő hangsúlyt a pszichologizáló, mély érzés helyett, a tisztánlátás kapta. Az említett fúzió, Cunningham technikájában is megmutatkozik, a rendkívül fürge és dinamikai váltásokkal tűzdelt lábmunkában, illetve a függőleges felé való törekvésben, a büszke egyenes testtartásban. Ez a térbeli irányultság és gyors lábmunka a balett egyik privilégiuma, amit a törzsre vonatkozóan, a modern táncra jellemző és az általa is táncolt Graham technika hatására hajlításokkal, döntésekkel, és spirálokkal gazdagít, mellyel képes a mozdulatokat több dimenzióba kiterjeszteni. Copland szerint, Cunningham koreográfiai újításai előkészítették a terepet a későbbi posztmodern alkotóknak (Judson Dance Theater), akik vagy Cunningham táncosai voltak, vagy nála tanultak. A posztmodern koreográfusok formanyelve – akik időnként a leghétköznapibb mozdulatokat értelmezték táncmozdulatokként - nem azonos Cunningham virtuóz koreográfiáival és technikájával, ami képzetlen táncosok számára kivitelezhetetlen. Carolyn Brown, egykori társulati alapító tag, így fogalmaz: „*Merce sokkal több ajtot nyitott meg az őt követő nemzedékek számára, mint ahányan ő maga hajlandó lett volna belépni.*”<sup>463</sup>

Cunningham életrajzából kiderül, hogy a Cornish School-ban találkozott Martha Graham munkáival, aki később meghívta társulatába, majd hat éven át szólistaként dolgozott a társulatban. A Cornish School-ban találkozott John Cage-dzsel avantgárd zeneszerzővel, akivel haláláig együtt alkottak. Első közös bemutatójuk 1944-ben volt (hat szóló tánc Cage zenéjével), majd 1948-ban csatlakoznak a Black Mountain College-hoz Észak-Karolinában. A magán bölcsészeti főiskola, John Dewey oktatási szellemisége köré szerveződve, a holisztikus képzést, a tapasztalati tanulást és a művészeti tanulmányokat állította a központba, hasonlóan a Bauhaus oktatási programjához. Az iskola 1933-ban nyitotta meg kapuit John Andrew Rice Jr. (1888-1968) vezetésével, aki olyan szabadelvű iskoláról álmodott, amit nem befolyásol az aktuális politika és semmilyen társadalmi nyomás. Épp ezért az iskolában mellőzték a hierarchiát, és a hallgatók részt vehettek az iskolát érintő döntéshozatalokban, illetve szabadon rendelkezettek saját előmenetelüket illetően is. A cél, egy olyan interdiszciplináris kutatási és alkotói folyamat elősegítése, ami újabb és újabb megközelítéseket generál a művészetekben. Ez a szabadelvű szellemi közeg számos elismert képzőművészt, zeneszerzőt, építészt vonzott, többek között a Bauhaus tanárait is, akik a náci hatalom üldözései miatt menekülni kényszerültek, és itt találtak menedékre.<sup>464</sup> Cunningham 1952-ben Robert Rauschenberggel, David Tudorral, M. C. Richards író nővel és Charles Olsonnal

460 Copland, Roger: *Merce Cunningham, A modern tánc modernizálása, L' Harmattan, 2012., 11. (Eredeti cím: Merce Cunningham – The Modernizing of Modern Dance, Routledge, 2004, Fordította: Galamb Zoltán)*

461 Uo. 10-11.

462 Ahogy Fuchs Livia fogalmazta: „a baletten belül és kívül” újíto nemzedékek alkottak a századfordulótól.

463 Copland, Roger: *Merce Cunningham, A modern tánc modernizálása, L' Harmattan, 2012., 12. (Eredeti cím: Merce Cunningham – The Modernizing of Modern Dance, Routledge, 2004, Fordította: Galamb Zoltán) A szerző hivatkozik: Brown, Carolyn: „Cunningham and His Dancers, Richard Kostelanetz (szerk.): Merce Cunningham, A Cappella Books, 1992.*

464 <https://www.blackmountaincollege.org/history/> (Megnyitás: 2024. 12. 29)



együtt csatlakozott Cage-hez, és megalkották a Theater Piece No.1 című darabot, ami az első happeningnek tekinthető. Ez volt John Cage egyik első nagyszabású, más művészekkel közös multimédiás, egyszer előadott előadása. A darab narratíva mentes volt, több szimultán előadási komponens tartalmazott (kollázs esztétika), és a szerkesztésben a véletlennek, valamint az improvizációnak is meghatározó szerep jutott, ami később Cunninghamre markánsan jellemző szerkesztési stílus volt. Az alkotásban résztvevő művészek egyenrangúan, egymástól teljesen függetlenül – szinte végletesen elszigetelve, elkerülve a befolyásoltságot -, de mégis egy egészet alkottak. A világítás tekintetében ez az elszigetelt alkotás például, a Canfield és a Winterbranch című darabokban jól látható, Robert Morris világítási tervével – egy oda-vissza mozgó kézikocsira tervezett fényoszlop -, ami nem feltétlenül a táncosok kiemelését szolgálta, de teljes értékű koreográfiai elemmé vált, ami szintén hozzájárult a tér dinamikájához (később Nicolas Schöffernél is). A mozgásával eleinte egy kiszámítható ritmust adott, de váratlanul irányt változtatott, „*mintha csak Cunningham valamelyik táncosa lenne.*”<sup>465</sup> Ez az alkotási folyamat teljesen eltér az eddigi színházi, színpadi megközelítéstől. 1953-ban, Black Mountain-ban alapítja meg együttesét, Merce Cunningham Dance Company néven. Karrierje során, Cunningham 190 táncot és több mint, 700 „eseményt” (events) koreografált. Az Events különlegességei – melyek a kollázs legkifejezőbb példái -, hogy bárhol előadhatók, és a már elkészült koreográfiák mozdulat-frázisaiból építik fel a táncosok az új koreográfiát, nem nélkülözve a véletlenszerűség elvét az alkotói folyamatban.<sup>466</sup> Ez teszi egyszeri és megismételhetetlen eseménnyé a megszülető koreográfiákat. A csend, illetve a véletlenszerűség (chance operations) beépítése a koreográfiai és a zenei struktúrába, a második jelentős újítás volt Cage-dzsel együttműködve. A csend kiemeli és világosabbá teszi a táncot, hallhatóvá teszi a dinamikai váltásokkal tűzdelt mozdulatok zaját.<sup>467</sup> A *chance operations* szerkesztési elv a táncban és a zenében, egy egyedülálló szabadságot biztosított, ahol egy teljesen személyes kapcsolat alakulhatott ki a tér, az idő és mozdulatok kontextusában. A szabadságnak ez a foka előmozdítja a képzeletet, a kreativitást – ami segít kiiktatni az ösztönöket és a szokásokat, amik gátolják a fejlődést. A véletlen kreatív használata, a koreográfus által irányított struktúra ismeretét feltételezi, mellyel folyamatosan új kihívások előtt találja magát a benne résztvevő, a folyamatot irányító és a befogadó is. Copland utal rá, hogy az intelligencia és a tánc viszonya előtérbe kerül Cunningham szerkesztésében, ahol „*gondolkodó testeket*”<sup>468</sup> látunk, amiről Twyla Tharp így ír Martha Graham expresszív, érzelmek által vezérelt szerepformálásával szemben: „*Merce társulata viszont önálló egyéniségek elegye lett, akik a táncokra a saját személyes karakterük bélyegét nyomták rá, Cunningham társulatából senki sem táncolt olyan szerepet, amelyben ne a saját nevét viselte volna.*”<sup>469</sup>

Az 1953-ban előadott Suite by Chance (Urbana, Illinois) esetében - ami az első olyan darab, melyben a véletlenszerűségnek fontos tér, és időbeli szerkesztési szerepe van -, Cunningham pontosan megtervezett tervek alapján szervezte a tánc minden részletét, kitérve a mozdulat szekvenciákra. A szekvenciák lehetséges verzióit egy táblázatban rögzítette, a téri irányokra, és az időzítésre, melyhez elsőként használt stopperórát, mint a koreográfiát szabályozó egyik eszközt.

465 Copland, Roger: *Merce Cunningham, A modern tánc modernizálása*, L' Harmattan, 2012., 46-47. (Eredeti cím: *Merce Cunningham – The Modernizing of Modern Dance*, Routledge, 2004, Fordította: Galamb Zoltán)

466 <https://www.mercecunningham.org/about/merce-cunningham/#about-merce> (Megnyitás: 2024. 12. 29.)

467 Megjegyzés: John Cage 1947-ben megismerkedett a zen buddhizmussal, ami radikális változást hozott számára a zenei alkotásban. Felismerte, hogy a csend - ami igazán nem is létezik -, a semmi zenei megfelelője, valamint elvetette a hangzatok és zörejek hierarchiáját, azok egyenjogúságát hirdette. A szerkesztésben a véletlen elvére támaszkodva, megszabadult a legjobb kiválasztásának kényszerétől. 1952-ben bemutatta a 4'.33" három tételes darabot David Tudor előadásában, ahol zenei hang nem hagyta el a zongorát, de a közönség és terem zaja egyre jobban felerősödött. Módszereivel a cselekvésre fókuszált, komplex, több érzékszervre ható eseményeket hozott létre, amik később a happening és fluxus néven vonultak be a művészettörténetbe. (Fricke, Christiane: *Inremédia: happening, akcionizmus és fluxus* In: *Ruhrberg-Schneckenburger-Fricke-Honnef: Művészet a 20. században*, Taschen/Vince Kiadó 2004., 582-583. Eredeti cím: *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Taschen GmbH, Köln, 2004)

468 Copland, Roger: *Merce Cunningham, A modern tánc modernizálása*, L' Harmattan, 2012., 138. (Eredeti cím: *Merce Cunningham – The Modernizing of Modern Dance*, Routledge, 2004, Fordította: Galamb Zoltán)

469 Uo. 247.

A darab fogadtatásával kapcsolatban azt olvashatjuk, hogy absztrakt és dehumanizált, ami az eddigiektől eltérő – a társadalmat is tükröző - narratíva és érzelem mentes, a térben és időben egymástól függetlenül mozgó táncosokat nézve érthető. Cunningham így ír erről:

*„Abban az időszakban szinte lehetetlen volt olyan mozdulatot látni a modern táncban, amelyet ne merevített volna meg irodalmi vagy személyes kötődés, és ennek a táncnak az egyszerű, közvetlen és összefüggéstelen megjelenése (amelyet egyesek absztraktnak és dehumanizáltnak tartottak) zavart. A táncosokkal való munka során az volt a saját tapasztalatom, hogy milyen erősen engedte megjelenni mindegyikük egyéni minőségét, meztelenül, erőteljesen és szegyenkezés nélkül.”<sup>470</sup>*

A táncosok az adott helyszínen egy önálló, személyes teret kiharcolva alkotnak, látszólag részekre bontva az egészet. Tánctechnikájában is a test vonalait, hajlításait, testrészenként választja szét, ami egy új térstruktúrát ad és a testtudatot is magas szintre emeli, mely szemlélet később William Forsythe improvizációs technikájában is megjelenik. Mindkettőjüknél felfedezhető Lábán Rudolf hagyatéka, mind a térszervezés, mind a mozdulatelemzés szempontjából, melyre egy testtudati technikát építve, tovább gondolják és kiterjesztik a test térbeli mozdulatait. A testrészenkénti izoláció, jól látható az *Untitled Solo* (1953) című darabjában, megtestesítve a Cunningham testet, ami *„(...) gyakran olyannak mutatkozott, mintha egy kubista kollázs készítője asszemblázst állított volna össze.”<sup>471</sup>* Cunningham nem lép túl a test határain, ami jól látható abban, hogy a táncosok között nincs interakció. Ez a hűvösnek tűnő távolságtartás, az elidegenedett és érzelemmentes világ kritikájaként is felfogható. Roger Copland, Merce Cunningham című könyvében utal a társulat kimértségére, magas fokú érzékenységére (dendis magatartására), amit a festészet és a szobrászat világához társított. *„E kötődésük a képzőművészet világához lényegi összetevője volt mindannak, ami kivételessé tette a társulatot, és ez számtalan formában meg is mutatkozott.”<sup>472</sup>*

Copland ugyanitt említi, hogy sok esetben, a fények nem feltétlenül a táncosok kiemelését szolgálták, hanem megnyitották a teret és úgy tűnt, hogy a táncosok egy képtárban vagy múzeumban mozognak, ahol látogatóként *„(...) tekintetünkkel kedvűnkre barangolhatunk, cirkálhatunk, izlelgethetjük az elegáns felületeket.”<sup>473</sup>* A múzeumi kiállítóterekben Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Frank Stella, Robert Morris, Bruce Nauman művei között táncoltak a táncosok, ahol a művek nem a dekoráció szerepét töltötték be, hanem aktív részesei voltak a műveknek. A díszletek időnként vizuális akadályként nehezítették a tánc befogadását, amivel még több éber figyelemre volt szüksége a nézőnek: a *Walkaround Time*-ban Jasper Johns tervezett műanyag mozgatható téglalapokat (1968), a *Scramble*-ban Frank Stella mozgatható alumíniumvázai között színes anyagokat feszítettek ki (1967), amivel kollázs-szerűen feldarabolta a színpad síkjait. A *Tread*-ben, Bruce Nauman tervezett elektromos ventilátorokat, amiken átnézve a testrészek további széttagolását érzékeltették a nézők, ami Cunningham kollázs-szerű szerkesztési és koreográfusi elvének is betudható.<sup>474</sup>

A klasszikus balett lineáris tér és idő szervezésével szemben, Cunningham szétszedi a teret, hasonlóan kortársaihoz: *„(...) a német expresszionizmusból és a különböző amerikai úttörők személyes érzéseiből fakadt, hogy a teret csomók sorozatává tette.”<sup>475</sup>* Ebben a decentralizált térben a szimultán történő, előre nem kiszámítható eseményekkel a néző egy új minőséget teremtő és véletlenszerűen változó folyamatnak lehet a részese, ami egy teljesen más, éber figyelmet követel a befogatótól is. A koreográfiákat nézve, a rendezetlenség juthat elsőként eszünkbe –

470 Cunningham, Merce: *Suite by Chance*, Illinois, 1953: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/suite-by-chance/> (Megnyitás: 2024. 12. 30.)

471 Copland, Roger: *Merce Cunningham, A modern tánc modernizálása*, L' Harmattan, 2012., 43. (Eredeti cím: *Merce Cunningham – The Modernizing of Modern Dance*, Routledge, 2004, Fordította: Galamb Zoltán)

472 Uo. 44.

473 Uo.

474 Uo. 45.

475 Cunningham, Merce: *Space, Time, and Dance*, *Trans/Formations I*, pp. 150-151, Wittenborn & Co, 1952., <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/space-time-and-dance/> (Megnyitás: 2024. 12. 29.)

ami a nagyváros zűrzavarával is analógiát mutat -, de a szigorú struktúra egyensúlyt teremt a kompozícióban és nyugalmi pontokat a káoszban. A káosz, mint összetett jelenség és fogalom, feltételezi a nyugalmat, mint a mozgás a mozdulatlanságot. Copland hivatkozik James Yorke matematikus elméletére, ami Cunningham és Cage szerkesztési elvében látható, amit „*a stabil rendszerekbe beépülő féktelen rendezetlenségként*” írt le.<sup>476</sup>

Copland utal arra, hogy Lábán Rudolf effort/shape rendszerében, a Cunninghamre jellemző erős, hirtelen, és kiszámíthatatlan dinamikai váltások, az éber stílus képviselői lennének.<sup>477</sup> Az éberség fenntartásának eszköze, a Cunningham által használt mozdulatlanság beépítése a koreográfiákba. Cunningham a természetes ösztönök által irányított, organikus mozdulatokat nem részesítette előnyben (ellentétben Lábánnal), mert nem tiszta mozdulatok, hanem befolyásoltak a kifejezés kényszerétől. Helyette, Cage csendjére reagálva, kiemelte a mozdulatlanságot, melyről így ír: „*A táncot a mozgásban rejlő mozdulatlanság és a mozdulatlanságban rejlő mozgás jellemzi.(...) „a mozdulatlanság önmagában hat, nem befolyásolja az előtte és az utána. Nem szünetként vagy előérzetként funkcionál.*”<sup>478</sup> – mint Lábán Rudolfnál a mozdulatot megelőző gesztus.

A testre ható gravitáció használata, alapvető a modern tánctechnikákban, mely ellentétes a balett, súlytalanság érzését keltő egyensúlyi állapotával.<sup>479</sup> Cunningham a nehézkedést, mint természetes hozzánk tartozót, az emberi léttel és múlandósággal köti össze és nem csupán egy fizikai fogalmat ért alatta, amit bizonyos kultúrákban „*(...) szellemtelenség lehúzó állapotával*”<sup>480</sup> azonosítják. A *Space, Time, and Dance* esszéjében, a testre ható nehézkedés számára ezt jelenti: „*egy élő test súlyosságát, amely a süllyedő gravitációval esik a végső felemelkedés teljes szándékával.*”<sup>481</sup> Cunningham – Grahammal ellentétben – elkötelezetten ragaszkodott a függőleges testtartáshoz, hisz az evolúciós fejlődésünkből adódóan felegyenesedett a testtartásunk, ami pozicionálja magasabb rendű helyünket az állatvilághoz képest, valamint rámutat a természet és a civilizáció közti lényegi különbségre.<sup>482</sup> Copland hivatkozik Freudra (*A rossz közérzet a kultúrában*, című könyvére), mely szerint a felegyenesedéssel együtt a látásunk kiemelt szerephez jut az érzékelésben, amit Erwin Strauss pszichológus „*a felegyenesedett test tekintetének nevez*”. Ez alapvetően az előttünk lévő dolgokra való fókuszálás képességét jelenti. Erre a fókuszált vizualitásra és figyelemre a táncosnak és a nézőnek is szüksége van, hisz folyamatos döntések sora készíti erre: „*A táncosoknak (...) arra kell összpontosítaniuk, hogy figyelmüket ne vonják el a kíséret hangjai. A nézőnek pedig folyamatosan és aktívan arról kell döntenie, merre fordítsa a tekintetét, és mit hallgasson.*”<sup>483</sup>

Cunningham a mozdulatok megújításán túl, „*(...) radikálisan átértelmezte, mit is jelent a koreográfusok, zeneszerzők és képzőművészek 'együttműködése'.*”<sup>484</sup> Gyagilev óta ő az első, aki számos elismert képzőművészt és zeneszerzőt maga mellé állítva egy – ugyan Gyagilevtől eltérő módon - az eddigiekhez nem hasonlítható, függetlenített kollaborációt alakított ki, melyből új

476 Copland, Roger: *Merce Cunningham, A modern tánc modernizálása*, L' Harmattan, 2012., 132. (Eredeti cím: *Merce Cunningham – The Modernizing of Modern Dance*, Routledge, 2004, Fordította: Galamb Zoltán)

477 Uo. 256.

478 Uo. 139. Megjegyzés: a mozdulatlanság különösen előtérbe kerül a *Shards* (Szilánkok) és a *Polarity* (Polaritás) című darabokban.

479 Megjegyzés: Rényi András: *Testek világlása, A tánc plasztikuma és a nehézkedés hermeneutikája fejezetben kitér a testre ható gravitáció tényére Degas és Rodin ide vonatkozó kispasztikai kapcsán. Degas nem tünteti el a mozdulatokban rejlő egyensúlyozás és nehézkedés problémáit, mint Rodin, akinek táncoló figurái térben lebegő arabeszkék, és csak a csavar rögzíti a posztamenshez. Heideggerre hivatkozik, aki így fogalmaz a „jó szobor” meghatározásakor: „A jó szobor képes a gravitáció működését az ember testét és terét konstituáló fundamentális létösszefüggésként megjeleníteni és az embert magát e tudással szembesíteni”. (Uo.: 237.)*

480 Rényi András: *Testek világlása*, Kijárat Kiadó, Budapest 1999. 253.

481 Cunningham, Merce: *Space, Time, and Dance*, *Trans/Formations 1*, pp. 150-151, Wittenborn & Co, 1952., <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/space-time-and-dance/> (Megnyitás: 2024. 12. 29.)

482 Copland, Roger: *Merce Cunningham, A modern tánc modernizálása*, L' Harmattan, 2012., 254-255. (Eredeti cím: *Merce Cunningham – The Modernizing of Modern Dance*, Routledge, 2004, Fordította: Galamb Zoltán)

483 Uo. 256.

484 Uo. 12.

összművészeti előadások születtek. A művészetek képviselői alkotói autonómiájukat megtartva alkottak, sokszor egymástól távol, a befolyásoltság kizárásával, majd a premier estéjén találkoztak először.<sup>485</sup> Ez a kollaboratív alkotási folyamat teszi teljesen egyedivé Cunningham munkáit. Gyagilev szándéka a művészetek egységes egészzé olvasztása volt, a wagneri értelemben vett Gesamtkunstwerk mintájára. Kivételt képez Satie 1917-ben komponált zenéje a Parade című baletthez, mely mutatja Gyagilev szakítását a Gesamtkunstwerk kifejezési céljaival.<sup>486</sup> Ez a szintézis, a résztvevő művészetek önálló értékének degradálását jelentette Cunningham számára, aki ezzel ellentétesen, az autonóm, teljes értékkel bíró művészi együttműködésre helyezte a hangsúlyt. Így, valóban egyedi nézőpontokat állított egymás mellé, és elkerülte a művészetek közötti hierarchia kényszerét. Ez az egyenrangú alkotás, Cunningham decentralizált tér szerkesztésében is megfigyelhető, ahol az eddigi koreográfiai szerkesztési módoktól eltérően, és a kollázsokhoz hasonlóan – mely központi szerepet tölt be Cunningham és alkotótársainak munkáiban -, nem kap kiemelt figyelmet a tér egy bizonyos pontja. Ebből az következik, hogy nincs meghatározott elő irány (nézők felé általában), így a térben táncoló testek, minden irányból és szögől láthatóvá válnak. Copland ezt a jelenséget „világfalu - kollázként” ismert projektekhez köti: „(...) egyetlen pontot sem lehet a világmindenség 'közepének' tekinteni, hogy végtelen számú hely és nézőpont létezik még – és hogy törekedhetünk arra is, hogy egyszerre két vagy több ilyen helyet is elfoglaljunk.”<sup>487</sup> Ebben a gondolkodásban és a térszerkesztésében, benne rejlik Cunningham - korát lényegesen megelőzve – nyitottsága, és teljes elfogadása a „különbözőséggel” szemben.<sup>488</sup> Ezt a szellemiséget jól érzékelteti a *Loops* című szólója (1971, MoMA), amit Jasper John, *Térkép* című festménye előtt adott elő. A festmény Buckminster Fuller - építész és feltaláló -, „*Dymaxion térképének levegőóceán vetületén alapult.*”<sup>489</sup> Fuller a Földet leképezte húsz egyenlőszárú háromszögből (mint az ikozaéderben, ami analógiát mutat Lábánnal is), mellyel magkapta a Föld kétdimenziós képét, így még érzékelhetőbbé váltak a pontok közötti egyenlőségek.

A független művészekkel történő együttműködések, kísérletek számos új művészi kifejezésformát teremtettek. Copland elemzi, hogy Cunningham, Cage és Rauschenberg közös munkái során, Rauschenberg több alkalommal készített, úgy nevezett Időfestményeket, melyek kombinált festmények és mindegyiknek része egy működő óra. Ez arra utal, hogy a műveknek van egy időbeli, azaz performatív dimenziója. 1961-ben, David Tudor emléke előtt tisztelgő eseményen festette meg *Első időfestményét* (First Time Painting). Az alkotói folyamat mozdulatainak hangjait – az ecsetvonásokat, a kalapács hangját – mikrofonnal felerősítették, mellyel a néző még jobban részese lehetett az előadásnak nevezhető akciónak. Egy másik példa Cunningham Story című (1964, Phoenix Theater, London) előadásokon készült asszamlázások, melyek minden nap újabb talált tárgyakkal készültek, új műtárgyat létrehozva. Rauschenberg így nyilatkozik erről az időszakról: „Egyértelműen a tánccal való kapcsolatunknak köszönhető – ismerte le -, hogy érdekelni kezdett a befogadó aktív szerepe. (...) a Merce Cunningham Dance Company az én leghatalmasabb vásznom.”<sup>490</sup> Ez a megközelítés utal arra, amit Robert Cole így fogalmaz: „A festményt immár a cselekvés terepeként kellett felfogni, amely nem képet hozott létre, hanem eseményt.”<sup>491</sup> A közönséggel való aktív kapcsolat, a nézők bevonása, később kiemelt része lesz a happeningeknek és más ebből a műfajból születő performatív művészeti stílusoknak. Tulajdonképpen már itt látszik, hogy ezekben a műfajokban a mű születésének folyamata, a cselekvés, kiemeltebb szerepet tölt be, mint maga a műalkotás (időalapú folyamatművészetek születése).

485 Uo.

486 Uo. 183. Megjegyzés: Satie zenéjére – ami John Cage-re is jelentős hatást gyakorolt – Cunningham 1944-1953 között, számos művet készített.

487 Uo. 171. Például: 1982-es előadás, ahol Cunningham saját stúdiójában táncol Jerry Hunt Texasból, telefonon érkező zenéjére.

488 Megjegyzés: „James Clifford antropológus 1998-ban megjelent *Utak: Utazás és fordítás a késő huszadik században* című könyvében a kulturális összefonódottság 'decentralizált' felfogását vázolja fel (...). Uo. 171.

489 Uo.

490 Uo. 100-101. A szerző idézi: Fenton, James: *The Voracious Eyes*, New York Review of Books, 1997. XI. 6.

491 Uo. 105. A szerző idézi: Cole, Robert: *Dance in Amerika*, Dutten, 1985

Hasonló együttműködés jön létre a kettősség jegyében Jasper Johns, Cage és Cunningham között a *Field Dances* című koreográfiában (1963). A talált tárgyak a talált hangoknak feleltethetők meg. Cage, ebbe a koreográfiába beépíti az élő rádióadások hangját különböző helyekről megszólaltatva azokat, illetve az előre rögzített hangokat, ily módon képviselve a véletlenszerűséget és a rendet. Képzőművészként, Jasper Johns kétfelé osztotta a festővásznat, melynek bal oldalán rögtönözve festett, a jobb oldalon pedig tudatosabban, letisztultabban. Cunningham a táncban itt alkalmazza elsőként az általa megszabott idő jelentőségét. A táncosok szabadon dönthetnek abban, mikor jönnek be és távoznak a színpadról, illetve milyen mozdulatszekvenciát adnak elő, de ezeket a döntéseket a Cunningham által szigorúan megszabott időkereten belül kell meghozniuk. A koreográfiában szintén első alkalommal használja a kizárólagos hétköznapi mozdulatokat (ami alapvetés Yvonne Rainer, Trisha Brown munkáiban), amikre a Judson Dance Theaterben folyó kísérletek hatottak.<sup>492</sup>

### Cunningham-kollázs-decentralizált tér

Cunningham volt az első, aki az alapvetően a képzőművészetből származó kollázst (elsőként Georges Braque, Pablo Picasso), mint szerkesztési módot alkalmazta az előadóművészetekben, ide érte az európai modern tánc jeles képviselőjét Pina Bausch koreográfiáit, Robert Wilson színházi darabjait, valamint Godard, Kubrick filmjeit.<sup>493</sup> A kollázs, a Gesamtkunstwerk egységre való törekvéssel ellentétben, mint annak antitézise, a szabadság egyik alternatívájaként fogható fel. A kollázs esztétikája tükrözi a társadalom széttöredezetttségét, de ugyanakkor a modern nagyváros képében és tárgyaiban is fellelhető, ami Cunningham műveinek minden aspektusában, mint alkotói kifejezés jelen van: „*a hang, mozgás, és a díszlet autonómiája, a testek decentralizált eloszlása az előadótérben, sőt még a néző döntései is arról, mikor és a látvány és a hangkíséret melyik elemére összpontosítja a figyelmét.*”<sup>494</sup> A korszak előadóművészetében Cunningham *Eseményei* (Events) a legjobb példái a kollázsoknak, ahol már meglévő művek kivágott töredékeiből, a véletlenszerűség módszerével, új sorrendet állított fel, melyből új kombinációk és művek születtek. Az újonnan összeállított kombinációk a zene módosítását is magával vonta. Ez az állandó, véletlenszerű változás mindig új kontextusba helyezte a művet az előadók és befogadók számára is. Ebből kiindulva, Cunningham soha nem helyezett hangsúlyt a kifejezésre – bár utalt arra, hogy hisz darabjai kifejező erejében -, a befogadónak pedig megadta az értelmezés szabadságát: „*Nem hinném, hogy amit csinálok nem kifejező. Csak egyszerűen senkire nem akarom ezt ráerőltetni.*”<sup>495</sup>

Az 1952-ben koreografált elsőként *konkrét zenére* (musique concrete, az elektronikus hangkeltés előfutára)<sup>496</sup>, melynek műfaja a képzőművészeti kollázson alapul. A koreográfia Pierre Schaeffer és Pierre Henry, *A magányos férfi szimfóniája* című művének részleteire készült (melyre később azonos címmel Maurice Bejárt készít koreográfiát), melynek címét később Cunningham, *Kollázsra* (Collage) változtatta. Ebben a műben Cunningham a balett zártabb mozdulatait keverte a hétköznapi mozdulatokkal, mellyel párhuzamot vont a tánc *talált mozdulatai* és a zene *talált hangjai* között. Pierre Schaeffer, *Egy kísérleti zene felé* című esszéjében – John Cage-hez hasonlóan<sup>497</sup> - kifejti, hogy az új kor új zenét követel magának, ami részben az elektronikai fejlődésnek is köszönhető, mely új hangzás beillik a fejlődés logikájába. Az új törekvések a régi örök zene szabályainak, hangjainak, fokozatainak áthágásával, rendszereinek megkérdőjelezésével, mégis hangokban és fokozatokban, rendszerekben valósult meg, ahol a zenei hang fogalma válik kérdésessé.

492 Uo.101.

493 Uo. 199.

494 Uo. 201.

495 Uo. 206. A szerző idézi: Lesshaeve, Jacqueline: *The Dancer and the Dance*, Marion Boyers, 1985.

496 Megjegyzés: a konkrét zene a környező világ hangjelenségeiből komponált zene, illetve ezen konkrét hangok elektroakusztikai eszközökkel történő kollázs-szerű feldolgozása, rögzítése és megszólaltatása. A műfaj megteremtése Pierre Schaeffer francia mérnök nevéhez fűződik, aki az 1940-es évek elején kezdte meg zenei kísérleteit. Zenei Enciklopédia

497 Cage, John: *Meg kell teremteni a szóbeli kommunikáció új formáját, interjú és a Két jegyzet a táncról* című esszé. In: Krén Katalin, Marx József (szerkesztők): *A NEOAVANTGARDE*, Gondolat Kiadó, 1981, 408-414.

Ezzel a szemlélettel egy új hangművészet jön létre, melyhez egy új hallásra és a zenei tudat kiterjesztésére van szükség. A kísérletekkel kapcsolatban így fogalmaz: (...) az utóbbi évek műveit és kísérleteit ugyanazok az ellentétes szélsőségek jellemzik. A kifejezés síkján mindig vitathatók, akár azért, mert túlságosan vakmerők, s így ideiglenesen lehetetlenné tesznek minden értékelést. (...) Pillanatnyilag a technikai felfedezés jár elől, ez húzza maga után és határozza meg az esztétikát.”<sup>498</sup> Cage így ír az új zenei törekvéseiről, valamint a zene és a tánc kapcsolatáról és a kifejezésről, ami alapvetően annak a korszaknak a megéléséről szól, amiben élünk:

„Ezt az életet akarjuk hangsúlyozni, de nem azért, hogy megpróbáljunk javítani a teremtés művén, hanem egész egyszerűen azért, hogy ráébredjünk magunkat az életre, amit élünk, és ami olyan jó, mihelyt megszabadultunk gondolatainktól és vágyainktól, hogy kedvére hagyjuk működni.”<sup>499</sup>

Cunningham sokszor kiemeli és kifejezetten törekszik arra, hogy a zene - ellentétben Dalcroze-val vagy Balanchinnal - semmilyen formában ne befolyásolja a táncosok mozgását, amivel megakadályozza a zene ritmikájának és tempójának pontos leképezését. Erre a függetlenített törekvésre jó példa a *Variation V* című darab (1965), ahol „a színpadot fotocellákkal és 12 elektromosságra érzékeny, rúdszerű (tereminre emlékeztető) antennával szereltek fel, melyek kizárólag akkor keltettek hangokat, ha egy táncos elsuhant előttük.”<sup>500</sup> A *Variation V* egy mixed-média darab, melyben filmet és Nam June Paik által eltorzított videóképeket is alkalmaztak. Nam June Paik Cunninghammal, Cage-dszel, Tudorral és másokkal többször együttműködve, a videótechnika és elektronika segítségével, *világzsugorító* projekteket, performanszokat alkottak, ahol több idősíkot és helyszínt összekötve, az előző bekezdésben említett *világfalu-kollázs* szellemiségére hagyatkoztak. Ezzel Paik rámutat, hogy a világban, számos térben és időben távoli pont összeköthető, mellyel olyan távoli interakciók rendszerei születhetnek, amik teljes szakítást jelentenek a primitivizmus örökségével, miszerint „(...) a világban végtelen számú 'más hely', más perspektíva, más térbeli pont' létezik.”<sup>501</sup>

Copland kitér Cunningham darabjainak optikai hatására, ahol a néző szemszögéből nézve, a látszólag kapcsolatok nélküli látvány elemei – amik között található hézagok egy része fizikaiak, illetve pszichológiaiak -, mégis elkezdnek egymásra „rezonálni”, „(...) ami folyton változó, labilis, ideiglenes viszonyokat eredményez.”<sup>502</sup> Ez a látvány nem sokban különbözik az *op-art* vizuális hatásától (bár ez egyfajta optikai csalódáson alapul): „attól a perceptuális/intellektuális 'vibrálástól', amely egymással ellentétes irányokba vonzza a tekintetet.”<sup>503</sup>

Cunningham és közvetlen alkotótársaira, Duchamp szellemisége óriási hatással volt, aki korát megelőzve tagadta az absztrakt expresszionizmus ösztönös, általa „állatiasnak” nevezett impulzív kifejezőmódját. Ehelyett az intellektuális megközelítésre helyezte a hangsúlyt, mely gondolatok megegyeznek Cunningham törekvéseivel. Cunningham számos művében tiszteleg Duchamp előtt: például, a *Walkaround Time*-ban Duchamp, *A nagy üveg* (The Large Glass) című munkájára, illetve a *Lépcsőn lemenő aktjára* (Nude Descending a Staircase), egyszerre jeleníti meg a mozdulatlanságot és a mozgást, ami Cunningham koreográfiai szerkesztésében is mérvadó.

498 Schaeffer, Pierre: *Egy kísérleti zene felé* (1953), In: Krén Katalin, Marx József (szerkesztők): *A NEOAVANTGARDE*, Gondolat Kiadó, 1981, 401-404. 404.

499 Cage, John: *Két jegyzet a táncról című esszé*, Ezekben a napokban..., 1956. In: Krén Katalin, Marx József (szerkesztők): *A NEOAVANTGARDE*, Gondolat Kiadó, 1981, 415.

500 Copland, Roger: *Merce Cunningham, A modern tánc modernizálása*, L' Harmattan, 2012., 180. (Eredeti cím: *Merce Cunningham – The Modernizing of Modern Dance*, Routledge, 2004, Fordította: Galamb Zoltán)

501 Uo. 204. Megjegyzés könyv alapján: például Paik egyik legeredetibb kísérlete a *Good Morning Mr. Orwell* (1984), ahol Párizst összekötötték New Yorkkal egy globális video-összekapcsolódáson keresztül, valamint a *Random Access/Paper TV* (1978-1981 között), ahol a képzőművészeti- és a videócollázs közötti viszonyt tanulmányozta. A *Random Access* képviselte azokat a papír kártyalapokat, melyeken Cunningham és Cage videofelvételeiből kiemelt képek szitalenyomatai voltak. Ezeket összekeverve, és kiterítve, újabb és újabb kollázs-szerű összeállítások születtek (*Paper TV*). A „világzsugorító” törekvés később, Anna Halprin, *Planetary Dance* projektjében is megvalósul.

502 Uo. 203.

503 Uo.

Duchamp nem alkot, hanem véletlenszerűen talál, amik később *ready-made*-jeivé válnak, és képviselik alapvető törekvéseit a művészet megújításában.<sup>504</sup> Ez analógiát mutat a talált hangok és talált mozdulatok Cunningham koreográfiáiba való beépítésével.

A *ready-made*-k által a hétköznapi tárgyak új kontextusba kerültek, műalkotássá válhattak, abban a pillanatban, hogy felkerültek egy múzeumban egy posztamensre, mint a műalkotások helyszínének megszokott kerete. Ezeket az új kontextusokat, Cunninghamnál az *Események* szolgálták, melyek jelentős részét múzeumban adták elő (az első a *Museum Event No. 1.*, 1964, Bécs, 20. század Művészetének Múzeumában volt). A múzeumi tér önmagában is értelmezhető egy folyamatosan változó *kollázstérként*, ami a mai napig újabb és újabb koreográfiai kísérletek (pl.: William Forsythe *Koreografikus Objektjei*), performanszok helyszínéül szolgál.<sup>505</sup>



66. kép – Merce Cunningham: Walkaround the time



67. kép – Marcel Duchamp: The Large Glass



68. kép – Marcel Duchamp: Nude Descending a Staircase

<sup>504</sup> Uo.114-116.

<sup>505</sup> Uo. 206-207.

Később, 1974-ben Cunningham elsőként kísérletezett a videóval, a Charles Atlással közösen alkotott *Westbeth* című alkotásban, mellyel egy új médium került be a koreográfiai szerkesztésbe. A videó kitágítja a nézőpontokat, és a különböző vágásokkal – a kollázsokhoz hasonlóan – össze nem függő mozdulatsorokat vágtak össze, amikkel új képeket, *montázsokat* lehet alkotni. Azonban Cunningham esetében, az összevágott képek térben és időben is különbözőek, ezért a háromdimenzió hatását adva, a kollázs világába kerülnek. Cunningham célja, hogy „(...) *növelje a távolságot (vagy legalábbis a távolság érzetét) a háttér és az előtér, valamint az egyes képkockák különálló alkotóelemei között.*”<sup>506</sup> Copland szerint Cunningham legösszetettebb videókollázsa, az Atlas által rögzített *Csatornák/Beszúrások* (Channels/Inserts, 1981) volt, ahol a néző szemtanúja lehetett, a több helyszínen rögzített események és az Atlas által időnként beszúrt animált képek, egy időben történő követésének. Copland szerint, „(...) *a kollázs legradikálisabb funkciójával találkozunk: azzal a képességgel, hogy elmossa a határokat az előtér és a háttér, a kint és a bent között.*”<sup>507</sup> Ebben az alkotásban is megmutatkozik Cunningham azon szándéka, hogy a vizualitás új médiumait felhasználva (intermediális megoldások), amivel a tér decentralizálását is megtartja, tovább fokozza a látványt és az éberséget. Cunningham beépítette az alkotási folyamatba a kamera mobilitását, a vágást, amivel képes volt a méret és a ritmus megváltoztatására, valamint olyan testrészek kiemelésére, amelyek sokkal kevésbé láthatók, tekintettel a nézők távolságára a színpadtól.

A digitális kor vívmányai egyre nagyobb teret nyertek Cunningham érdeklődésében és munkáiban – amit az 1950-es évektől datálható kibernetikus fejlődés váltott ki -, mert fel akarta térképezni azok hatását az emberi életre és a mozgásra. Cunningham folyamatosan törekedett a tánc és a technológia integrálásának lehetőségeire, melyek előzményei eddigi alkotói törekvéseiben is jól láthatók, pusztán a technika szabott határt a további kifejezéseknek. 1944-ben írt esszéjében – *Négy esemény, mely jelentős felfedezésekhez vezetett* - kifejti azt a négy alkotói komponenst, melyek meghatározták zsenialitását: „(a) *az elhatározás, hogy elkülönítsük a zenét és a táncot, (b) az elhatározás, hogy véletlenszerű eljárásokat alkalmazzunk, (c) a videós és filmes munkáink, (d) a LifeForms nevű számítógép használata.*”<sup>508</sup> Az elektronikát az akusztikai hangzásba is beépítette: elektroakusztikus kíséret, elektronikus vágás, konkrét zene, videoszintetizátorok, FM telemetria, radar- és ultrahangos jelek, fotocellák és mozgás által generált zenei kíséret.<sup>509</sup> Elmondható, hogy minden általa ismert és koreográfiájába beépített technológiai újítás, a mozgásnyelvére is hatással volt.

1989-ben elkezdett kísérletezni a *LifeForms* számítógépes animáció programmal – melyet elsőként használt koreográfiai eszközként a mozdulatok megtervezésére -, ami a táncosok testét és végtagjait, koncentrikus körök sorozataként jelenítette meg a képernyőn. A program lehetőséget adott Cunninghannak arra, hogy a mozdulatok végtelen változataival kísérletezzen, függetlenítse azokat, továbbá, hogy a mozgásszekvenciákat előre megtervezze. A számítógépes program még jobban felerősítette Cunningham azon elképzelését, hogy „*a testre mint különálló részek asszemblázsára tekintsen, (...) aminek nem kell a vele született organikus preferenciáknak engedelmességednie.*”<sup>510</sup> Ennek köszönhetően számos olyan mozdulatot hozott létre, ami felülmúlta az emberi képességeket.

Az első koreográfia, ami részben a *LifeForms* program segítségével született, a *Nyomkövetők* (Trackers, 1991). A mű címe a szoftver „Track” elnevezésű gombjából származik, mint más műveinek a címe is visszavezethető a számítógép valamely részéhez, billentyűihez (pl.: Enter, CRWDSPCR). Cunningham ekkor már ízületi gyulladásokkal küzdött, ezért a program – a kísérletezésen túl - lehetővé tette számára, hogy ülve koreografáljon. A műben Cunningham – mozgását segítve - egy hordozható rudat alkalmazott függőleges, büszke testtartásának megtartására.

506 Uo. 208.

507 Uo. 209.

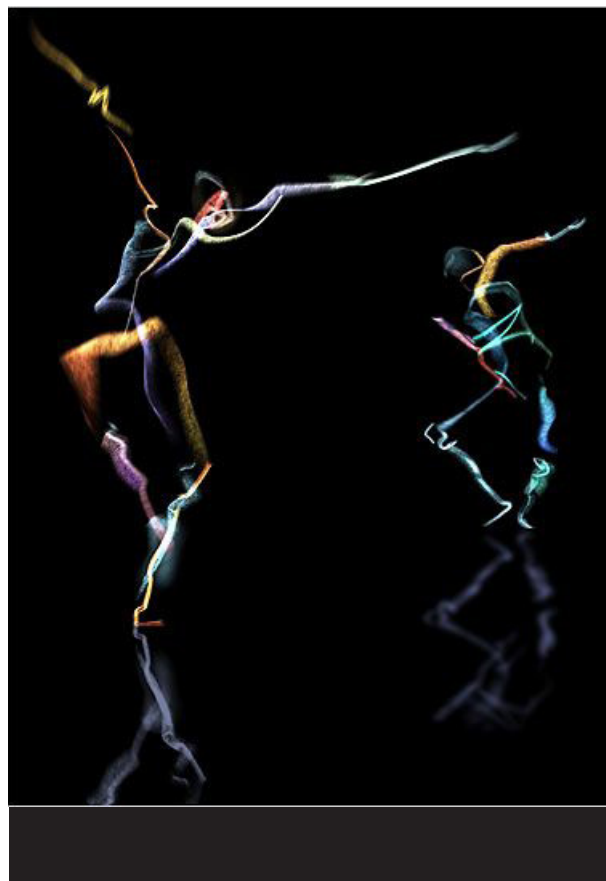
508 Uo. 220. A szerző idézi: Vaughan David: *Merce Cunningham, Fifty Years, Chronicle, and Commentary, Aperture, 1997.*

509 Uo. 222.

510 Uo. 225.



Az első, digitális mozgásrögzítésre alkalmas, *motion capture* programmal készült darab, csak virtuális térben létezett (*Hand-Drawn Spaces, Kézrel rajzolt terek, 1998*)<sup>511</sup>, de élő táncosok, valóságos térben történő mozgásából kiindulva. A táncosok testére – fő ízületeire - erősített szenzorok, amik fényérzékeny korongok útján rögzítették a mozgást, 3D-s digitális fájlalba konvertálva tették láthatóvá a mozgást. A digitális kép nem tartalmazta a test kiterjedését, tömegét, csupán az ízületek mozgásának pont szerű képe vált láthatóvá. A következő lépés, amit Cunningham alkotótársaival és a *motion capture* programmal készítették, egy olyan új látványt eredményezett a színpadon, ahol az élő táncosok a *motion capture* programmal rögzített képeivel táncolnak. A virtuális – test nélküli – tánc, találkozik az élő tánccal (*Biped, 1999*).<sup>512</sup>



69. kép – Merce Cunningham: Biped

A *LifeForms*- és később a *motion capture* programmal egy olyan kiber térbe visz Cunningham, ahol a figurák még a talajon állnak – félúton a valóság és a virtuális világ között -, azonban az embertől megszabadított mesterséges mozdulatok egy teljesen mechanikus mozgást eredményeznek, ami kifejezetten analóg Oskar Schlemmer, és később a mechanikus balettek figuráival és szellemiségével. Cunningham különböző médiumokkal való együttműködései és az ezekből származó innovációk, megingatták a vizuális művészet és a performatív esemény közötti határokat. A századforduló változásaihoz hasonlóan, a koreográfiai módszerek és a klasszikus táncszókincsek radikális átalakulása és újraértékelése révén, a tánc újradefiniálódott, adott esetben performanszként, amelyben a hagyományos esztétika már nem jelent meg, de a legmélyebben kötődött a vizuális művészetekhez. Cunningham alkotói és előadói szabadsága egy rendkívül zárt struktúrában valósult meg, bonyolult szerkesztési elvek mentén, ahol a táncos személyisége, egyedisége kevésbé fontos, mint intelligenciája, kreativitása és ébersége. Cunningham számára a táncos az, aki a mozgást végrehajtja az általa megadott struktúrán belül, ami a mai szemmel nézve épp olyan szilárd és formalizált rendszernek tűnik, mint bármely eddigi táncstílus kikristályosodott metódusa.

Cunningham műveiben nem a teremtett környezetet csodálja és benne az embert, fájdalmaival, örömeivel, hanem távol a természettől, az ember és a technika által létrehozott világot építi be a darabjaiba, annak teljes, *nagyvárosi* valójában. Nem kritizálja azt, vagy dicsóítja, hanem él benne és vele. Ezzel a szemlélettel előrevetíti azt a világot, ami felé tart az emberiség. Gondolhatunk itt a multikulturális világ ideológiájára, ahol bárhol otthon lehetünk, bármikor mozdulhatunk.

511 Megjegyzés: a darab Paul Kaiser és Shelley Eshkar multimédiás számítógépes művészekkel közösen készült. A *motion capture* technikával készült fontos darabjai még a *Loops* (2000), illetve a *Fluid Canvas* (2002)

512 Copland, Roger: Merce Cunningham, A modern tánc modernizálása, L' Harmattan, 2012., 224-231. (Eredeti cím: Merce Cunningham – The Modernizing of Modern Dance, Routledge, 2004, Fordította: Galamb Zoltán)

## Nicolas Schöffer – a fény és a decentralizált tér<sup>513</sup>

Merce Cunningham alkotói módszerei, sok szempontból analógiát mutatnak Nicolas Schöffer (1912-1992) művészetével. Számomra a legszembetűnőbb hasonlóság, hogy Schöffer a „fényszobrai” által kiváltott vizuális hatások, épp úgy decentralizálják a teret, mint Cunningham térszerkesztése. Schöffer, - hasonlóan Cunninghamhez – az alkotásaiba bevonja korának tudományos és technikai vívmányait, melyeket nem elidegeníteni akar az emberi fejlődéstől, hanem annak szolgálatába állítani. Ez a szándék már a Bauhaus és a De Stijl alapelveiben is megfogalmazódik. Alkotásaival, a műkereskedelemnek hátat fordító, közösségi művészetet próbált létrehozni, melyben a társadalom minden tagja részt vehet. Konstrukciói, sok esetben bevonják a nézőt, mellyel Schöffer ugyanazt az éber figyelmet kívánja elérni, mint Cunningham. Schöffer művészetében, az élet immateriális dimenzióinak manipulálását láthatjuk, ami a tér, a fény és az idő szintézisében nyilvánul meg. Ezek nyomán megfogalmazza a *térdinamikát*, a *fénydinamikát* és az *idődinamikát*. A tér, a fény és az idő kompozíciós elemként való felhasználása Schöffer alkotásaiban, új absztrakt értelmet nyernek.

**Térdinamikájában**, a klasszikus művészettől eltérő kontextusba helyezi az anyag, a szín és a fény kompozíciós funkcióját, amit Aknai Tamás így fogalmaz:

*„(...) amíg a klasszikus művészetben az anyag, a szín és a fény, valamint ezek kombinációja volt a cél, a térdinamika csak olyan eszköznek tekinti ezeket, melyeknek arra kell szolgálniuk, hogy térbeli valóságot teremtsenek, azt meghatározzák és mozgásba hozzák. Itt tehát a cél szükségszerűen energetikai, nem pedig anyagi. A térdinamika lényeges célja az anyag leküzdése és ugyanezt akarja a modern fizika is. (...) Ha ehhez még hozzá vesszük a hangot és a hangzást, ezek további eszközök, hogy a tér fölötti uralmunkat növeljük. (...) A hang, a fény, a szín, a mozgás, az elektromos energia, a villanymotorok, az elektronika és a kibernetika olyan teljesen újszerű műszaki készletet alkot, mely a művészet számára új, korlátlan lehetőségeket tár fel az ismeretlen birodalmában.”<sup>514</sup>*

**Fénydinamikáját** a tér szolgálatába állítja, mert a fény erőssége természetszerűleg hat a formák felületére:

*„Minden térnek, illetve minden felületnek van különböző, meghatározott számú lux értéke (a lux a megvilágítás erősségének az egysége). Azaz különböző világító erősséggel van töltve, mely a struktúrák ritmusát láthatóvá teszi. A színes, illetve a színtelen fény is áthatol a térdinamikai plasztikán, és a struktúrák, az átlátszó vagy átlátszatlan felületek kivilágításával olyan plasztikai alakulásokat hoz létre, melyek az esztétikai értékek terén roppant nagy potenciált szabadítanak fel.”<sup>515</sup>*

A fény, mozgásba hozza a formát a térben és a térbeli szerkezet, valamint az anyag feloldódik a látványban. A fényvel kitágul a szobor tere, ami a mozgás által elveszíti konkrétságát, és egy komplex érzetté válik: „A fény segítségével a „szoborhoz” szorosan hozzákapcsolódik környezete, a szerkezet a térbe hatol, „kivetül a végtelenbe”. Ugyanakkor dinamizálja a semleges teret, és a tér-élmény teljes átélésére kényszeríti a nézőt. Az elanyagtalánítás és meghatározhatatlanság nem semmisít meg a mű konstruktív értékeit, hanem felszabadítják szerkezetét, feltárják annak rejtett gazdagságát (...)”<sup>516</sup>

Az **idődinamikájában** a véletlennek, mint a kompozíciót és a mozgás időtartamát befolyásoló tényezőnek, meghatározó szerepe van. A véletlen alkalmazása Cunningham *chance operation* koreográfiai szerkesztésében is látható, ami a mozgásszekvenciák szabad kiválasztásában

513 A fejezet megírásához, Aknai Tamás: Nicolas Schöffer című könyvét használtam fel.

514 Aknai Tamás: Nicolas Schöffer, Corvina Kiadó, Budapest, 1975. 6.

Megjegyzés: Schöffer munkásságának előképei fellelhetők Moholy-Nagy László (Fény-Tér Modultár, 1922), vagy Naum Gabo alkotásaiban (Kinetikus objektum terv, emlékmű egy obszervatórium számára, 1922)

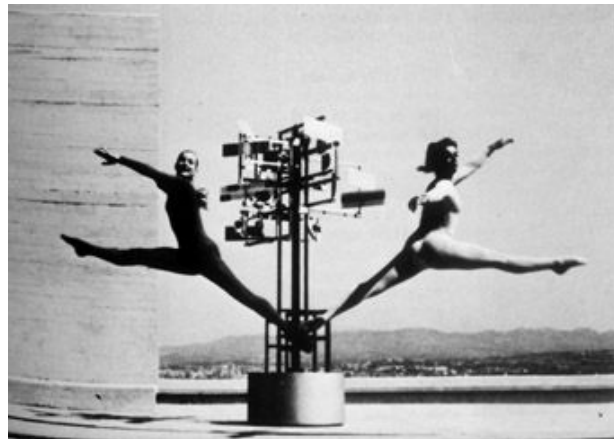
515 Uo. 8. Megjegyzés: a fény művészi „anyagként” való használata, nem 20. század vívmánya: Bertrand Castel (Fényorgona, 1734), D.D. Jameson (Fényorgona, 19.sz. közepe), Remington (Fényorgona, 19.sz. végén), Skryabin (Prometheus, fény és hang, 1911).

516 Uo. 11.

érvényesült, és nem az időbeli terjedelmére utalt, amit Cunningham, számos koreográfiában szabályozott. Schöffer viszont, nem akart meghatározott időintervallumokat kiszabni a fény és mozgás megkezdésére vagy megállítására, ezzel teremtve meg a véletlenszerűséget. Aknai Tamás így fogalmaz az idő szerkezeti elemként való alkalmazását illetően: „Az idő építészeti jellegűvé tétele vagy inkább az idő időjellegűvé alakítása – ez a fő probléma: az a cél, hogy a teret, a mozgást és a fényt szerkezeti elemekként egymáshoz illesszék. Az idődinamikai műalkotás permanens megvalósulásában a katalizátor szerepét a véletlen tölti be.”<sup>517</sup>

Schöffer személyes tartalom nélküli műalkotásai, sok esetben közösségi terekben helyezkednek el (akár színházban is), ezzel is megszabadítva az alkotások individuális jellegét, melyből arra is következtethetünk, hogy az embert csak társadalmi szinten értelmezte. Schöffer egy új színpadképet kívánt létrehozni<sup>518</sup>, ami egy jelenkort tükröző, esztétikai modell megalkotására ösztönözte. Schöffer 1955-ben, a Philips cég segítségével megalkotta az első, olyan önálló szobrot, ami valós időben képes reagálni a néző hangjaira és mozgására: ez a CYSP 1<sup>519</sup>, amit 1956-ban mutattak be az első Avantgárd Művészeti Fesztiválon Marseille-ben, a Le Corbusier-ház teraszán.<sup>520</sup> Erre az alkalomra felkérték Maurice Bejárt, hogy alkosson egy balettet, kifejezetten erre a kinetikus szoborra reflektálva, ami végül kudarcba fulladt. Maurice Bejart így ír erről az eseményről:

„A szám legfőként a magyar származású szobrász, Nicolas Schöffer legújabb ötleteinek kiállítása volt: (majdnem azt mondtam: „absztrakt”!) szobrai a hang- és fényimpulzusok hatására mozogtak. Eléggé elképedtem. Az az euforizáló benyomásom volt, hogy úszom a modernségben. Azt mondtam magamnak: „Látod, látod, korszerűnek kell lenni!” De a premieren a szobrok megmakacsolták magukat, és nem mozdultak egy tapodtat se. Minden táncosnak igen pontosan meghatározott, nagyon szigorú mozgásirányokat írtam elő. A koreográfia a fém- „táncosok” társaságában, amelyek sehogy se akartak táncolni, közepszerű rögtönzéssé alakult. Kimerülten és zaklatottan elkezdtek a szobrokat „támasztani”, hogy kitoljuk őket a színpad oldalára és mozogni tudjunk.”<sup>521</sup>



70. kép – Nicolas Schöffer: CYSP 1

Maurice Bejart képzőművészekkel való együttműködésének másik példája a *Le Teck* (Tikfa) című darabja, amiben Marta Pan (Pán Márta, magyar származású szobrászművész) *Tikfa* szobrával két táncos tulajdonképpen egy pas de trois-t ad elő.<sup>522</sup> A darabban szereplő műalkotás a *harmadik szereplőt* alakítja, aki a darab végén *állkapocsként* felfalja áldozatát.

Schöffer második találkozása a tánccal 1973-ban, a hamburgi operában történt, a KYLDEX 1<sup>523</sup> nevű mobiljával, ami egy interaktív installációként is felfogható. A konstrukció, aktív résztvevője volt Alwin Nikolais és Carolyn Carlson koreográfusok alkotásának. A KYLDEX 1, egy rendkívül komplex, konceptuális előadás, melyben Schöffer legfejlettebb mobiljai, valamint a táncosok és a

517 Uo. 12.

518 Megjegyzés: Az új színpadkép igénye már a Bauhaus színházában megjelent, amelyben összegezhetővé válik vizualitással kapcsolatos új kutatásai eredmények.

519 Megjegyzés: kibernetikus térdinamizmus (Cybernetic Spatiodynamic)

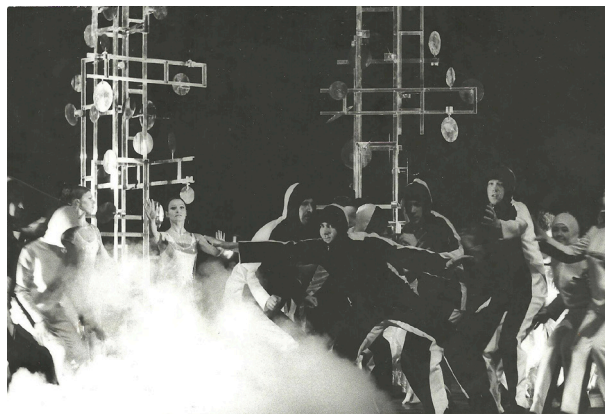
520 <https://cyberneticzoo.com/cyberneticanimals/1956-cysp-1-nicolas-schoffer-hungarianfrench/> (Megnyitás: 2024. 12. 31.)

521 Bejart, Maurice: *Életem: a Tánc, (Emlékezések)*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1985., 91. (Fordította: Hegedűs Éva, a mű eredeti címe: *Un instant dans la vie d'autrui. Memories*, Paris, 1979.)

522 Megjegyzés: Az előadás a marseille-i Cité Radieuse lakótömb tetőteraszán 1956. augusztus 9-én történt. <https://www.youtube.com/watch?v=POwUI0LM0ZI> (Megnyitás: 2024. 12. 31.)

523 KYLDEX 1: kibernetikus-luminodinamikus-experimentum szavakból áll össze.

közönség aktív kapcsolatai alakítják az előadást. Az előadás, egy kiber- és fénydinamikus kísérlet, amely robotokat, prostituáltakat, táncosokat és szobrokat szerepeltetett. Tizenöt sorozatból állt, amelyeket a nézők valós időben irányítottak. A nézők olyan vezérlőket kaptak, amelyek lehetővé tették számukra a különböző szekvenciák megismétlését, megkettőzését, lassítását és leállítását. Az eseményt a német televízió élőben közvetítette.



71. kép – Nicolas Schöffer: KYLDEX

Schöffer munkái, mint színpadi, valamint a mozgáshoz, tánchoz kötődő jelenségek, a maga fény, hang és idő effektusaival, egy addig nem látott hatást vonultatott fel a közönségnek, előre vetítve egy futurisztikus világképet. Mobiljai, aktív cselekvésre készítették az embert, annak szellemét és valamennyi érzékszervét, mellyel nem titkolt szándéka az volt, hogy a sokak által emberellenesnek ítélt civilizációs fejlődést elfogadtassa az emberekkel, és az emberi élet részévé tegye.

#### IV/7. Merce Cunningham nyomában

##### Alwin Nikolais totális táncszínháza

Merce Cunninghammal párhuzamosan és hasonló elvek mentés alkotó Alwin Nikolais (1910-1993, koreográfus, tervező, zeneszerző), Hanya Holm tanítványaként, szintén a tiszta mozgásra, a táncra, és alapvetően a testre fókuszáló fizikai kifejezésre tette a hangsúlyt, ahol a mozdulatot nem az érzélem irányítja, hanem fordítva, a „*mozdulat szabja meg az érzelmeket.*”<sup>524</sup> Az abszolút, tiszta táncra való törekvésében Lábán Rudolf szemlélete is látható, mely az új kifejezések szinte mindegyikében fellelhető. Nikolais szakított a korábbi alkotók pszichologizáló, érzelmi töltettel előadott mozdulataival és előadásaival, melyek később a tanítványok révén – mint az alkalmazott és rendszerezett technikák - a tánctörténet és a moderntánc tanítás kánonjába kerültek, épp úgy, ahogy a klasszikus balett technikája. Fuchs Livia így fogalmaz a *Száz év tánc* című könyvében: Nikolais számára a tánc – ami a mozgás művészete és nem csupán a szótári értelmezés szerinti ritmikus mozgást jelenti – egy olyan kinetikus anyag, amely az érzékek számára közvetlenül befogadható.<sup>525</sup>

Nikolais a modern tánccal csak fiatal felnőttként ismerkedett meg, előtte zenei és színházi tanulmányokat folytatott. A tanulmányaiból származó, és bábszínházi vezetőként (1948-ban a New York-i Henry Street Playhouse vezetője lett) nyert tapasztalatait kamatoztatta az alkotásai folyamatban és a táncszínpadon. Ez a színházi közeg adta a lehetőséget arra, hogy „*a tér és a mozgás, a hang és a látvány, a színek és a fények egybefonásával illúziókkal teli, játékos és látványos világot teremtsen.*”<sup>526</sup> A különböző érzékszervekre való hatás – amely elsődleges szempont Nikolaisnál - egy totális színpadképet eredményezett, melyben a mozgó test csak a látványt segítő eszközzé vált. Darabjaihoz a kollázs esztétikáját alkalmazva, különböző hangeffektusokat rögzített (zajok, zörejek, elektronika) a kísérőzene megalkotásához, illetve olyan optikai illúziókat keltő helyzeteket alakított ki a fényvel és az emberi testet manipuláló tárgyaival, ami egy mágikus látványvilágot teremtett a színpadon. Ebbe a színpadképbe a táncoló, mozgó test beleolvad, határai feloldódnak, személytelenné, nemtelenné, alaktalanná válnak. Ezek a tulajdonságok – ugyan kevesebb technikai lehetőséggel - már a Bauhaus színpadán és Nikolais-sal szinte párhuzamosan,

<sup>524</sup> Fuchs Livia: *Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, L' Harmattan Kiadó 2007, 204.

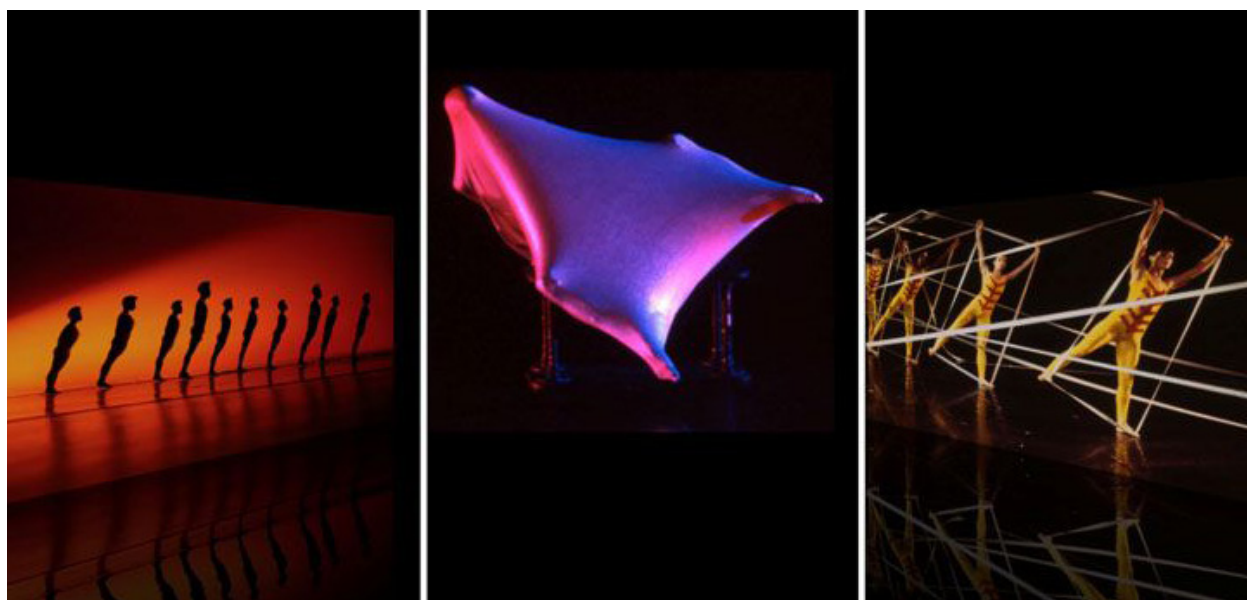
<sup>525</sup> Uo.

<sup>526</sup> Uo. 205.

de kissé eltérően, Cunninghamnál is megjelentek.<sup>527</sup> Cunningham nem oldotta fel az emberi testet a vizuális effektusokkal. Táncosai jelen voltak az alkotásban, de nem mint egyéniségek, akik tolmácsolják a mondanivalót, hanem pusztán azért, hogy rendkívül fegyelmezetten, minden egyéni hangot mellőzve, a feladatra fókuszálva táncoljanak.

*„Alwin Nikolais színpadáról viszont eltűnt a táncos személyisége – a modern tánc abszolút főszereplője -, akinek helyét az a villózó fényekbe, leplekbe, kubusokba és vetített színes mintázatokba burkolt, deformált és manipulált test vette át, amelyet nem kellett és lehetett többé pszichológiai vagy társadalmi kapcsolódásaiban értelmezni, hiszen nem a kifejezés, a közlés hordozójaként jelent meg, hanem pusztán a színpad fizikai/ mechanikai/optikai törvényeinek engedelmeskedett.”<sup>528</sup>*

Cunninghammal ellentétben, de szellemiségével sok szempontból megegyezően, Nikolais – kritikusan által dehumanizált – alkotásaiban, mindent egy kézben tartott, ezért elsőként nevezhető totális alkotónak, aki a kevert média használatával a saját korában – egy erősen a vizuális hatásokra építő - totális táncszínházat hozott létre.



72. kép – Alwin Nikolais színpadképek

## A Judson Táncszínház

*Mi a tánc?* Ez volt az a kérdés, ami elindította a táncművészet egy újabb szakaszát és kísérleteit, melyek minden eddigi konvencióval szakítva, az emberi testet megfosztva a tradicionális női-férfi szerepektől – ami már Cunninghamnál is látható volt -, és minden befolyásoló tényezőtől mentesen, pusztán az emberi test természetes mozdulataira fókuszált.<sup>529</sup>

Az újító nemzedék tagjai – akik közel néhányan Cunningham táncosai voltak - Cunningham alapvető elgondolásából indultak ki, miszerint minden emberi mozdulat - beleértve a hétköznapi mozdulatok is -, táncként értelmezhető. Ez volt az a fő motívum, ami – tiszteletben tartva Cunningham és Cage művészetét - egy teljesen új útkeresést és alkotói folyamatot indított el az 1960-as évektől, ami a posztmodern korszak kezdete a táncművészetben. Alapvető céljuk a

<sup>527</sup> Megjegyzés: első ilyen alkotása az *Álarcok, kellékek és mozgó szobrok* (*Masks, Props and Mobiles*, 1954). Nikolais az első, aki alkalmazta a strobószkópot, ami a mozgás töredezettségét keltette.

<sup>528</sup> Fuchs Livia: *Mit nevezünk fizikai színháznak? A fizikai színház irányzatának kialakulásáról*, In.: *Színház.net*, 2011.04.29. <https://szinhaz.net/2011/04/29/fuchs-livia-mit-nevezunk-fizikai-szinhaznak/> (Megnyitás: 2025. 01. 01.)

<sup>529</sup> Mazo, Joseph H.: *A modern amerikai tánc története*, Planétás, 1995. 278. (Eredeti cím: *Prime Movers, The makers of modern dance in Amerika*, Princeton Book Company, Publishers Princeton, New Jersey, 1977, fordította: Imre Ildikó)

művészet és a mindennapok közelebb hozása egymáshoz, egy új megközelítéssel, ami szakít a kanonizált mozdulatrendszerrel és beépíti a teljesen hétköznapi mozgásokat - és tárgyakat is - az előadásokba, mert véleményük szerint, a rendszerbe foglalt tánctechnikák korlátokat állítanak fel. Képviselőik arra törekedtek, hogy az életet a művészet fölé emelve és abból táplálkozva, megszüntessék a művészet privilegizált helyét a társadalomban, mellyel azt üzenték, hogy a művészetnek kell illeszkednie az élethez.

Ezek az újítók, tovább lépve a modernizmuson, a *Judson csoport*, majd *Judson Táncszínház* (Judson Dance Theater, 1963 őszi alakult) néven vonultak be a tánc történetbe (1962), és olyan kreatív együttműködések, megismételhetetlen kísérletek folytattak rendezőkkel, zenészekkel, vizuális művészekkel, mellyel az interdiszciplinaritás területére léptek. A Judson-csoport szinte forradalmi megjelenése, párhuzamosan zajlott két másik, a világ különböző részein lokalizált, de máig ható jelenséggel: a Butoh-tánc Japánban, és Pina Bausch táncszínházával Közép-Európában.

*A performanszművészet, a fluxus, a happeningek*<sup>530</sup> is ezekben az években jelentek meg, alapvetően képzőművészeti kontextusban, bár az első performanszok a 20. század elejére nyúlnak vissza: például a dadaista szellemiségű Cabaret Voltaira előadásai, a Bauhaus színpadi előadásai, vagy az életreformhoz és Lábánhoz köthető szabad tánccok, illetve Gusto Gräser *Song in der Sonne* (*Napének*) című alkotása, amit korai performansznak tekintettek.

Számos együttműködés, és az ezekből adódó inspiráció miatt, a táncművészet is a performanszművészet részévé vált, hisz térben, időben, a testtel alkotva, az alkotó művész jelenlétével adtak elő, hangsúlyt helyezve a mozgásra és figyelve közönségük reakcióit. A performanszok – napjainkban is - lehetőséget biztosítottak a különböző területeken alkotó művészek számára, hogy egy élőbb és szorosabb kapcsolatot alakítsanak ki egymással. A táncosok megjelenése ösztönözte a performanszok, happeningek alkotóit, mely által a művészeti formák közötti határok egyre jobban elmosódtak, illetve áthatoltak egymásba. A másik jelentős szándékuk az volt, hogy a művészet és a közönség közötti kapcsolatot is újraértelmezzék. Ez a folyamat és az új tapasztalatok gyűjtése – ami mindig fontosabb volt, mint a műtárgy előállítása – lehetővé tette, hogy a táncelőadásokban, illetve performanszokban képzetlen, *nem táncosok* is részt vegyenek, mellyel még közelebb hozták az életet az alkotáshoz.

Az újító nemzedék alapvetése, hogy a tér-idő-erő törvényei minden testre, mozdulatra érvényesek, azokra is, melyek nem valamely tánctechnika által meghatározottak. Tehát, minden mozdulatot érdemes a tánc számára feltárni. A test természetes és legelemibb mozdulatainak kutatása, törvényszerűségeinek megismerése, illetve beemelése az alkotásokba – amit egy kreatív folyamatként éltek meg -, már a 20. század elején is tendencia volt a nyugati színház világában. Gondolhatunk itt elsősorban Lábán Rudolf térharmónia elméletére és mozdulatkórusaira – amelyben képzetlen amatőrök is részt vehettek, ezzel is közelebb hozva egymáshoz a művészetet és közönségét egymáshoz -, illetve Oskar Schlemmer és a Bauhaus színpadi újításaira is, melyeket nem csak a hagyományos színpadi keretek között mutattak be, hanem más, nem konvencionális terekben is, épp úgy, mint a posztmodern korszakban.

A mozdulatok szinte teljes redukciójára, Paul Taylor tett kísérletet, első önálló koncertjén, 1957-ben. John Cage *zenei csendjére* reagálva, a test belső folyamatainak ellentétéként, teljesen mozdulatlanul és csendben adta elő a szólóját.<sup>531</sup>

A *Judson csoport* kialakulásában, Robert Dunn zeneszerzőnek kulcsfontosságú szerepe volt, aki Cunningham felkérésére, feleségével, Judith Dunn-al – aki a Cunningham együttes táncosnője volt – kompozíciós órákat tartson a táncosoknak. Ezeken az órákon a *véletlen rendezői elve* állt a középpontban, ami biztosította az önfelelt szabad gondolkodást és kreatív alkotást. Fuchs Livia, *Száz év tánc* című könyvében hivatkozik Trisha Brown kompozíciós órákról vallott emlékére:

<sup>530</sup> Az első happening (*Theater Piece Number 1*) a Black Mountain College-ban Merce Cunningham elveire támaszkodott, az alkotás a dráma és a logikai értelmezés mellőzésével, alapvetően a véletlen szerkesztési módra támaszkodott.

<sup>531</sup> Fuchs Livia: *Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, L' Harmattan Kiadó 2007, 212.

„Ez az eljárás rávilágított a táncok belső mechanizmusára, és minimalizálta a koreográfus esztétikai alapon történő megítélésének jelentőségét, ami számomra a megengedést jelentette, annak megengedését, hogy azt és úgy csináljak, amit akarok, vagy amire belső kényszert érzek – hogy mindent kipróbáljak, ami még éppen elfogadható”<sup>532</sup>

1962-ben adták elő *Judson Memorial Church*-ben, ami otthona lett a határokat feszegető kreatív, újító művészeknek. A liberális nézeteiről ismert *Judson Memorial Church* egy társadalmilag elkötelezett baptista gyülekezet volt, ami a mai napig helyet ad a hitnek, a szakralitásnak, a profánnak, az embernek és a művészeteknek. Az 1960-as években a *Judson Art Gallery* (a radikálisan új művészetek kiállítóhelyeként), és a *Judson Poets' Theater* (1961-től) házigazdája is volt. 1960 és 1962 között, Dunn műhelyében együtt dolgoztak és kísérleteztek a későbbi posztmodern minimalista tánc és az intermédiák képviselői, akik közül a legmeghatározóbbak: Steve Paxton, Yvonne Rainer, Simone Forti, David Gordon, Deborah Hay, Alex Hay, Elaine Summers és Trisha Brown. A kísérletező csoport első, több órás előadása 1962. július 6-án volt, ahol a nézők számára ingyenesen, 14 koreográfus, 23 alkotását mutatták be, melyek az egyszerű, hétköznapi, a testet a maga fizikumában és szépségében bemutató mozdulatokból, vagy éppen extravagáns mozdulatokból álltak, melyek teljesen eltértek a rögzített tánctechnikáktól.

A szereplők között nem csak képzett táncosok, hanem amatőrök, rendezők, zeneszerzők, és képzőművészek is voltak, ami a mozdulati megfogalmazás különlegességében is látható volt, illetve utal az előadások interdiszciplináris jellegére is. Az ilyen jellegű előadásnak köszönhető az a gondolat – amit később a gyakorlatban is alkalmaztak -, hogy a néző és előadó között megszüntethető a különbség, a néző ugyanolyan aktív résztvevő lehet, mint az előadó.<sup>533</sup>

A demokratikus elképzelések és a kollektív alkotói folyamatok, az improvizáció, az újítás iránti elszántság, képletesen a szabadságot képviselték, de ugyanakkor kritikát fogalmaztak meg a művészetben, a kultúrában és tágabb értelemben a társadalomban fellelhető hierarchikus irányítással szemben.

*A Mindenki Táncos!* (Lábán Rudolf), *Mindenki Művész!* (Walter Gropius, Bauhaus) ideológiája már a 20. század elején befolyásolta az alkotói folyamatokat, célokat és eszközöket, de a gyakorlatban ellentmondásokba ütköztek, ami a posztmodern alkotók egy részénél is megkérdőjelezte és bizonytalanságot okozott, a személyes érzéseik és gondolataik lemeztelenítésekor a nézők előtt, mellyel úgy érezték sebezhetővé válhatnak. Ez a folyamat jól érzékelhető Yvonne Rainer és Trisha Brown gondolkodásában és alkotásaiban. Alkotásaikban, az említett sebezhetőség elkerülése érdekében, eleinte a közömbösség esztétikájával, radikális minimalizmussal, és egyfajta teljes mozdulati tisztasággal képeztek (valódi)távolságot, a közönséggel való kapcsolat helyett (például a *Trió A* című Rainer darabban, ami más címen: *The Mind Is a Muscle*)<sup>534</sup>, amit egyfajta alkotói hitvallásként így fogalmaz:

„NEM kell a látvány nem kell a virtuozitás nem kell az átalakulás és a varázslat és az utánzás nem kell a csillogás és a sztárok felsőbbrendűségé nem kell a hősiesség nem kell a hősietlenség nem kell a szemét képi világ nem kell az előadó vagy a néző bevonása a darabba nem kell stílus nem kell camp nem kell az előadó trükkös csábítása nem kell az eredetieskedés nem kell megrendítő jelenet és megrendülés.”<sup>535</sup>

532 Uo. 211. A szerző hivatkozik: Banes, Sally: *Terpszikhoré tornacsukában*, Budapest, Planétás, 2001, 104. (fordította: Galamb Zoltán)

533 Rävdan, Geta-Violeta: *Judson Dance Theater – a precursor to postmodern dance*: [https://icc-online.artect.ro/vol\\_05/32.pdf](https://icc-online.artect.ro/vol_05/32.pdf) (Letöltés: 2025.01.01.)

534 Megjegyzés: A „Trió A” című darabban Rainer tudatosan kerüli azokat az esztétikai referenciákat a szerkesztésben, ami a nézővel való kapcsolatát előidézné, illetve bármilyen kompozíciós megértésben segítené a nézőt. Az akkori kritika semmilyen műfajként nem tudta értelmezni Rainer munkáit, ezért Rainer a táncról elfordulva, a film felé fordult, majd később, 1970-ben Steve Paxtonnal tér vissza a Grand Union-ban. Joseph H. Mazo így fogalmaz ezzel a jelenséggel kapcsolatban: „Az ebben a korszakban készült legtöbb művet sokkal izgalmasabbnak tűnik előadni vagy megalkotni, mint nézni.” (Mazo, Joseph H.: *A modern amerikai tánc története*, Planétás, 1995. 278.)

535 Fuchs Livia: *Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, L' Harmattan Kiadó 2007, 213. A szerző

A Judson csoport tagjai olyan térben alkottak, ahol nem volt hagyományos értelemben vett nézőtér és színpad. Ez új kihívások és lehetőségek elé állította őket, melyek újabb mozdulati megoldások felfedezéséhez vezettek. A Judson csoport egyik kiemelkedő alkotója, Trisha Brown a tér, a test, a súly problémáit vizsgálva, teljesen új módon használta a vertikálitást és a gravitációnak radikálisan hátat fordítva, függőleges falakon sétált (*Walking on the Wall*), ami abszurditása miatt (is) megkérdőjelezi a valóságról alkotott felfogásunkat.

„1968-tól induló „felszereléses” darabjaiban – mint a *Síkok (Planes)* és a *Séta falon (Walking on the Wall)* a táncosok kötelek és csigák, valamint a hegymászó felszerelés egyéb segédeszközei segítségével hódították meg a tánc számára korábban elzárt vertikálitást, amikor múzeumok belső és külső falán és más függőleges síkokon közlekedtek.”<sup>536</sup>

Yvonne Rainer, a Trisha Brown munkásságáról írt *Dance and Art in Dialogue, 1961-2001* tanulmánykötetben olvasható esszéjében megemlíti, hogy Brown a *Walking on the Wall* című darabjához Simone Forti 1961-ben előadott, *An Evening of Dance Construction* című előadása volt hatással.<sup>537</sup> Maurice Berger történész, tánckritikus ugyanitt hivatkozik Yves Klein *Leap Into the Void* (Ugrás az ürességbe, 1960) című performanszára és összehasonlítja azt, Brown *Walking on the Wall* című darabjával. Klein valóban többször vállalta a kockázatot, és biztosítókötelek nélkül „ugrott” a semmibe – talán a halhatatlanságba, vagy a fájdalomba -, megörökítve a pillanatban rejlő szürreális tartalmat, ami időnként földbe csapódásának pillanatában ért véget. „Ellentétben Brownnal, a mozgó test mechanikája iránti érdeklődésével, maga az ugrás fizikai aktusa kevésbé volt fontos Klein számára, mint a tökéletes, szuggesztív pillanat elérése – a metaforikus pillanaté, amikor az elmét és a szemet becsapják, hogy elhiggyék a hihetlent (...) A legjelentősebb különbség azonban a *Leap into the Void* és a *Walking on the Wall* között a gravitációhoz való eltérő viszonyukban rejlett. Míg Klein számára a gravitáció egy leküzdendő földi teher vagy erőszakos, áthágó erő volt, addig Brown és sok táncos kortársa számára természetes változóvá vált, amelyet fel kell fedezni, és elemezni, valamint meg kell kérdőjelezni. Brown nem egyszerűen engedett a gravitáció vonzásának. Játszott vele, ellenállt, csak azért, hogy elfogadja elkerülhetetlenségét.”<sup>538</sup>

1960-as és 1970-es évek művészetében megfigyelhető a függőleges tengelytől a vízszintes tengely felé való elmozdulás, mely jelenség a teremtéshez való viszonyunkban is rejlik. A két művet nézve megfogalmazhatunk egy gondolatot: nem mindegy, hogyan érkezünk a földre, levegőben illúziót keltve, majd becsapódva, vagy tudomásul véve és elfogadva a gravitáció fizikai törvényszerűségeit, felkészítve testünket és lelkünket egy olyan útra, ahol a test leképezi az égi és a földi szféra találkozását.

Brown és Paxton, *Lightfall* című darabjában is a gravitáció és a súly a főszereplő, ahol a test súlyának időnként kockázatosnak tűnő átadása, egyensúlyba kerül a súly fogadásával, ahol eltűnik a hierarchia az alkotási folyamatban és a partnerek összehangoltsága egy új, közös időt és teret teremt. Később ezek a kísérletek alapozzák meg a kontakt improvizáció napjainkra már az oktatásba bekerülő tánctechnikáját, ami mindenki számára elérhető és bárhol előadható (galériákban, közterületeken, tornatermekben). A kontakt improvizáció teljesen mellőzte a (tánc)színház terét, kellékeit, díszleteit, koreográfiáit, technikáit.

Brown a hétköznapi mozdulatokból építkezett, amiket mindenféle stilizálás nélkül fűzött össze, szigorú matematikai struktúra mentén, egy olyan folyamatos kompozícióvá (*Accumulation*, később a *Group Accumulation*),<sup>539</sup> melyben megmutatta az emberi mozdulatok teljesen arcát, azok

---

hivatkozik: Banes, Sally: *Terpszikhoré tornacsukában*, Budapest, Planétás, 2001. 73. (ford. Galamb Zoltán)

536 Fuchs Livia: *Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, L' Harmattan Kiadó 2007. 214.

537 Trisha Brown: *Dance and Art in Dialogue 1961-2001, Group Exhibitions*, Szerző: Addison Gallery of American Art., 2003. Szerkesztők: Roland Aeschlimann, Hendel Teicher, Maurice Berger., 46.

538 Uo. 14-15.

539 Megjegyzés: Brown az improvizáció mentén elkezdett mozdulatszekvenciákat építeni az „Accumulation” című darabban,



erejét, gyengeségeit, és korlátait. Ez a szándék volt az, ami mutatja Brown, az élet és a művészet mélyen humanista megközelítését. Brown teljesen elmosta a néző és előadó közötti formális és technikai határokat és ezzel egy önismereti útra hívta és kalauzolta közönségét. Maurice Berger így fogalmaz: „*Ha a koreográfus olyan esztétikát hozott létre, amely lehetővé teszi számára, hogy felfedezze és „tovább hozzáférjen saját testiségéhez”, akkor ezt a teljes szándékkal tette, hogy meghívja közönségét az utazásra.*”<sup>540</sup>

A Judson Dance Theatre talán legfontosabb öröksége a posztmodern tánc számára az a hozzáállás volt, hogy bármit táncnak tekinthetünk, ha készítője táncként mutatja be. Nemcsak egy táncos, hanem egy képzőművész, egy zenész vagy egy filmkészítő tevékenységét is koreografikusnak tekinthetjük, újra megvizsgálhatjuk a koreográfia fényében, egyszerűen azért, mert táncként keretezték őket. Ezzel a szándékukkal egy olyan máig tartó diskurzus indult el a művészetek között, illetve a művészek és nézők között, melyek még jobban bevonták a nézőt az alkotás és a művészet folyamatába.

## Tánc-performansz-múzeum

Fentebb említettem Simone Forti hatását Trisha Brown alkotásaira. Wendy Perron, *Simone Forti: Bodyartnature* című esszéjében így fogalmaz Forti művészetéről: Simone Forti, korunk művészetében egyedülálló erőt képviselt, mert ő volt a híd, amely összekapcsolta Anna Halprin természetalapú improvizációját Robert Dunn révén, John Cage véletlenszerű alkotói módszereivel. Forti zseniális koncepciói és merész tánca, arra inspirálta a Judson társalapítóit, Yvonne Rainert, Steve Paxton és Trisha Brownt, hogy szigorú, eddig elfogadott színházi szabályokat szegjenek meg. Jelentős hatással bírt, és lendületes katalizátora volt a Judson Dance Theatre, és így a posztmodern tánc megszületésében. Forti számára a „*táncos állapotban való létezés*” az alkotás kulcsa. Önmagát mozgásművésznek és nem táncművésznek nevezte, amivel egyszerűen a művészetre törekedett, eltörölve a művészetek kategorizálásának kényszerét, ahol minden a maga természetességében jelenhet meg. Ez a törekvése jól érzékelhető, az 1961-ben alkotott *Tánckonstrukciók*-ban (Dance Constructions), mert oly módon ötvözte a tárgyakat és a mozgást, hogy mindkettőt lényegessé tette a másik számára.

1955-ben találkozott Anna Halprinnal és a természethez erősen kötődő improvizációs módszerével, ami ugyan jelentős hatást gyakorolt alkotói szellemiségére, de egy idő után úgy érezte, hogy a saját gondolatainak kifejezésére más, radikálisabban egyszerűbb, tisztább úton kell elindulnia, amit így fogalmaz: „*Jobban szeretem, ha...valami radikális változás történik a „darab” folyamán, mintha sokféle változást látnék.*”<sup>541</sup> A minimalizmus felé fordulására hatással volt Robert Dunn kurzusa, valamint Saburo Murakami, – a japán Gutai csoport<sup>542</sup> tagja – *Passing Through* című performansza

---

amiben szintén kereste az emberi teljesítőképesség határait. Alapvető egyszerű mozdulatok ismétlődése látható mindig az elsőtől újraindítva, ami egy logikus sorrendben kapcsolódik egymáshoz: ujjak, csukló, könyök, váll, csípő... Új mozdulat akkor kapcsolódhat be, ha az előző már elérte a tudatos kivitelezést. A kérdés az, hogy meddig képes a test fizikailag és mentálisan a monoton ritmusú ismétlésre. A „*Group Accumulation*” című darabjában négy táncosnő, fekvő helyzetben négy térirányban ismétli meg a mozdulatszekvenciákat, amivel több szemszögből válnak láthatóvá a néző számára. Az *Accumulation with Talking Plus Water Motor* (1979) című szőlőjában megjelent a beszéd. A tánc alatt például elhangzott Brown, illetve a tánc alkotásával kapcsolatos észrevételek. (Fuchs Lívia: *Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, L' Harmattan Kiadó, 2007. 214-215.) *Accumulation*: <https://www.youtube.com/watch?v=86I6icDKH3M> (Megnyitás: 2025.01.01.)

540 Trisha Brown: *Dance and Art in Dialogue 1961-2001, Group Exhibitions*, Szerző: Addison Gallery of American Art, 2003. Szerkesztők: Roland Aeschlimann, Hendel Teicher, Maurice Berger., 22.

541 Forti, Simone: *Handbook in Motion*, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Canada, 1974, 1980, 53. Szerkesztő: Kasper Koenig, szakszerkesztő: Emmet Williams In.: Perron, Wendy: *Simone Forti: Bodyartnature* [https://wendyperron.com/simone-forti-bodyartnature/#\\_edn39](https://wendyperron.com/simone-forti-bodyartnature/#_edn39) (Megnyitás: 2024. II. 30.)

542 Megjegyzés: „*Japánban a Gutai csoportnak köszönhetően már viszonylag korán megjelenik a test használata a képzőművészetben. Az európai művészetre nyitott absztrakt festő, Jiro Yoshihara (1905-1972) és a köré gyűlő fiatalokból álló csoport a festői absztrakció meghaladására, egy közvetlen kifejezési forma létrehozására törekedett, amibe épp úgy beletartozott a saját test használata, mint az alkotói folyamat bevonása a műalkotásba.*” (Eröss István: *Test a tájban*, MAMŰ Társaság Kulturális Egyesület, 2021., 87.)

(1956), mely pontos ellentéte volt a túlradó improvizációnak, ugyanakkor a test teljes értékű bevonásával és mozdulatával, egy folyamatként vált értelmezhetővé.

Visszatérve az 1961-es *Táncokstruációk*-hoz, Forti játékosnak tűnő, de szabályokhoz kötött mozgás/tánc-szobor kompozíciókat és konstrukciókat hozott létre, ami egy szerkezetre, de ugyanakkor egy elképzelésre is utal. A *Táncokstruációk*hoz, teljesen egyszerű anyagokból – mint a fa és a kötél - készítette el a tárgyakat. Az 1961-es *Táncokstruáció*t megelőzte két konstrukció, az 1960-ban *Reuben Galériában* előadott *See –Saw*, illetve a *Roller Boxes*, melyek napjainkra a *Táncokstruációk* részévé váltak. A *See-Saw*-ban egy libikókán egyensúlyoznak a táncosok (elsőként Yvonne Rainer és Robert Morris), ahol teljesen egymásra utalva próbálják megtartani a gravitáció ellenében az egyensúlyukat. A *Roller Boxes*-ban görgőkre épített dobozokban, *kocsikban* ülnek a táncosok, amiket egy, a dobozokra erősített kötéllel lehet szabadon választott sebességgel mozgatni, bármerre a térben. A cseppet sem veszélytelen és dinamikus *játék* alatt, ezt ellenpontozva, a táncosok egy kitartott hangot adnak ki.

A *Táncokstruációk*-at 1961 tavaszán La Monte Young, amerikai zeneszerző felkérésére készítette Forti, egy interdiszciplináris programsorozathoz, Yoko Ono tetőterében. Később üres, vagy múzeumi terekben adták elő, ahol a táncosok, a Forti által adott *játékszabályok* mentén improvizáltak, a nézők pedig, szabadon mozogva, minden szögből megfigyelhették az előadást. Wendy Perron írásában, **az első konstrukció** a *Slant Board*, ami egy nyolc négyzetméteres rámpából áll, 45 fokos lejtéssel, amelyhez több csomózott kötél van rögzítve. Három-négy előadó húzza át magát a felszínen, egymás alá-főlé mennek, miközben a gravitáció ellenében kötéllel tartják magukat, ami később, Trisha Brown *Walking on the Wall* darabjában is visszaköszön. **A második konstrukció**, egy mozgó emberi szobor, a *Huddle*. A résztvevők szorosan összekapaszkodva tartják egymást, majd valaki kiválik és átmászik a többiek által konstruált *halmon*. A folyamat lassú és összetartó körforgás, a test a testet segítve, támasztva változtatja helyzetét úgy, hogy részese marad a *halomnak*. **A harmadik tárgy nélküli konstrukció**, a *From Instructions* (más néven *Instructions for a Dance*). Két ember, két egymásnak ellentmondó utasítást követ. Forti megkérte Robert Morris-t, hogy kösse a szobrász barátját, Robert Huot-ot a falból kiálló csövekhez, ő pedig megkérte Huot-ot, hogy feküdjön a padlón, bármi is történjen. Nem meglepő, hogy a darab birkózómérkőzéssé fajult. **A negyedik konstrukció**, a *Platforms*, két alacsony és hosszú, üreges, kissé eltérő méretű egyik oldalán nyitott *dobozokból* állnak. Egy férfi segít egy nőnek bemászni az egyik *doboz* alá, majd átveszi a helyét a másik alatt. Ebből a rejtett pozícióból füttyülnek, reagálva egymás hangjaira, meghatározott ideig. A férfi ekkor előbújik a barlangjából, és lovagias érintéssel felsegíti a nőt. A következő ikonikus, **ötödik konstrukció**, a *Hangers* – La Monte Young szinte elviselhetetlen zenéjére -, ahol egy plafonra erősített kötélhurokban állnak a táncosok és partnerük lassan *becsavarja* őket, majd elengedve a mozdulatot, hagyják, hogy visszatérjenek az eredeti helyzetbe. A másik lehetőség az időtlennek tűnő felfüggesztés kimozdítására, a nézők, vagy résztvevők mozgása a felfüggesztett táncosok között, ami olykor ütközéseket generál, és így a járókelők kimozdíthatják a függő testeket. Közben Le Monte Young zenéjének elviselhetetlensége párosul a táncosok végtelen türelmet sugárzó arckifejezésével.<sup>543</sup>

A *Táncokstruációk* a konceptuális művészet, a minimalizmus és a performansz művészet fejlődésének meghatározó alkotása. A *Táncokstruációk* napjainkig látható, ugyanis a MoMA megvásárolta őket, mint *műtárgyakat*, és ezzel, a múzeumi kiállítások részévé emelte az előadást, amivel Forti munkássága a jövő számára is fenntartható.<sup>544</sup> A műtárggyá válás viszont, teljes ellentmondásban van a 20. század elején kialakuló modernista törekvésekkel, ami alapvetően a múzeumi művészettel való szembefordulást hirdette. Képviselőik az alkotásaikat nem akarták a műkereskedelem tárgyává tenni, ami elindította a képzőművészet performatív, folyamat alapú átalakulását. Forti alapvető célja az volt, hogy mindenki által elérhető MŰVÉSZETET hozzon

<sup>543</sup> Perron, Wendy: *Simone Forti: Bodyartnature*, [https://wendyperron.com/simone-forti-bodyartnature/#\\_edn39](https://wendyperron.com/simone-forti-bodyartnature/#_edn39) (2024.11.30.)

<sup>544</sup> Megjegyzés: a *Táncokstruációk* itt láthatók, <https://www.moma.org/magazine/articles/31> (2024.12.28.)

létre, műfaji és emberi határok nélkül, de munkásságának jelentősége beemelte őt és műveinek egy részét az értékeket őrző és konzerváló múzeumi keretek közé.

Anna Teresa De Keersmaeker belga koreográfus szintén koreografált olyan darabokat, melyek múzeumi térben előadhatók, illetve kifejezetten erre a helyre készültek. De Keersmaeker 2011-ben a MoMA Donald B. and Catherine C. Marron Atriumában adta elő a *Fase: Four Movement on the Music of Steve Reich* című darabból, a Violin Phase-re készült szólóját. A *Fase* repetitív mozdulatai követik a fáziseltolódásokat Reich minimalista zenéjében. Később, 2015-ben a *Work/Travail/Arbeid* című művét már tisztán kiállítási műként adott elő, ami egy ötnapos, folyamatosan látogatható kiállítássá formálódott.<sup>545</sup> Ez a koreográfusi szándék felveti annak a lehetőségét, hogy a koreográfia koncepció a színpadtól eltávolodva kiállításként is értelmezhetővé válik. A múzeum, a látogatók számára, olyan konvenciókat biztosít, ahol valamilyen szempontnak megfelelő értékes tárgyakat őriznek és mutatnak be. Felmerül a kérdés, miért kerül a tánc, vagy a táncos a múzeumi térbe, akár önállóan, mint a kiállítás tárgya, illetve reflektálva a vizuális művészetekre? A múzeumi tér eltérő kontextusba helyezi a táncot a színpadhoz képest, mert megfosztja azt „liturgikus koreográfiájától”. Ugyanakkor az eltérő kontextust megközelíthetjük az értékmegőrzés és az emlékezet, vagy a múzeumi tér adta lehetőségek felől is: a természetes fényviszonyok, a látogatók szabad mozgásából adódó különböző térbeli megfigyelések, a munkafolyamat szabad követése, esetenként a bekapcsolódás lehetősége, ami ismét azt a szándékot fejezi ki, hogy a néző és az alkotás közelebb kerüljön egymáshoz. A tánc olyan médiumot hoz a múltat is őrző múzeumi térbe, amely képes feloldani az időbeli fázisokat a test fizikai jelenlétében, miközben kölcsönhatásba lép a fizikai környezettel is, megtestesítve a párbeszédet a többszörös múlttal és a végtelen jövőbeli lehetőségekkel.

Az emberi test, mint kiállítási tárgy, vagy a tánc, mint kiállítás kérdésköréhez kapcsolódóan, szeretném megemlíteni, Marina Abramović (1946- ), *A művész jelen van* című alkotását (2010), melyben Abramović *kiállítási tárgyként* ült egy asztalnál, hosszú egész testét betakaró, drámai hatást keltő vörös ruhában. A performansz a New Yorki-i Modern Művészetek Múzeumában született, 75 napon át, napi hét órán keresztül tartott. Ebben a performanszában az egyetlen kiszámíthatatlan tényező az volt, hogy a közönség soraiból ki ül le vele szemben. Abramović, mint a performansz művészet egyik meghatározó alakja, már ebben a művében is egyre jobban eltávolodott a korábbi munkáira jellemző – és alapvetően a képzőművészeti performanszra jellemző - spontaneitástól és egyre inkább teret nyert megrendeztettség, ami – teljes ellentmondásban a korábbi hitvallásával - már a színház világát idézi. Erőss István így ír erről a *meghasonult állapotról*, aminek már legkevésbé volt köze az Abramović eredeti szándékához, melyben - saját testének fizikai és mentális határait feszegetve -, fel akarta hívni a figyelmet kulturális, politikai, társadalmi és egyéni traumákra: „*Abramović egy karrierjét tudatosan építő művésszé vált, akinek alkotói tevékenysége mostanra – úgy vélem – a profi brandépítés és a kiállítási nagyüzem kategóriájába tartozik.*”<sup>546</sup> Erre a tudatos brandépítésre, kiváló példa az életéről szóló opera, amit Robert Wilson rendezett, *Marina Abramovic élete és halála* címmel (2012). Bár, 2017-es manifesztumában azt állítja, hogy „*egy művész nem csinálhat magából idolt*”<sup>547</sup>, ezek a színházi előadások alakult törekvései, illetve a saját rendezése Maria Callas életéről, mégis ezt támasztják alá. Művészetében megfigyelhető egyfajta átrendeződés, miszerint a performansz átalakul teljesen megtervezett előadásá. Ennek a folyamatnak az ellentéte pedig jól érzékelhető a táncművészetben – különösen a 1960/70-es évektől -, ahol egyre jobban teret nyernek a képzőművészeti performanszra jellemző stílusjegyek.

545 Megjegyzés: A *Work/Travail/Arbeid* egy vándorkiállítás, amelyet először a brüsszeli WIELS-ben rendeztek meg 2015-ben kilenc héten keresztül; majd a Pompidou központban; majd a londoni Tate Modern Múzeumba, illetve MoMA-ba költözött. Minden tér más-más új kontextust, kihívást jelentett, ami mindig egy teljesen új kiállítási formává alakította a mozgást. (<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1626>) Képek a kiállításról: <https://www.rosas.be/en/productions/388-worktravailarbeid> (Megnyitás: 2025.01.02.)

546 Erőss István: *Test a tájban*, MAMŰ Társaság Kutatói Egyesület, 2021, 33.

547 Uo. 34.



73. kép – Marina Abramovic: Ritmus 0 performansz (Nápoly)

Ezek után felvetődik a kérdés, mi választja el, illetve mi köti össze a képzőművészeti performanszt a táncművészeti performanszal? A tánc, egy időalapú művészeti forma, ami az 1960-as évektől – elsősorban a Judson csoport tagjainak és Merce Cunninghamnek köszönhetően -, a képzőművészet részévé vált. A korábban térbeli művészetként létező képzőművészet időalapú művészetté alakult, ahol a „mű” az alkotón, mint médiumon keresztül, performanszok, happeningek, akciók stb. formájában jelent meg. Bekövetkezett egy performatív fordulat, ami mindkét művészeti ágban új cselekvési formákat eredményeztek. Ugyanakkor megfigyelhető a táncművészetben új jelenségként az, hogy a performatív cselekvés, – alapvetően a képzőművészetre jellemző - tárgyi összeállításokká, illetve installációkká alakul át. Erre tökéletes példa, a dolgozatban már említett, William Forsythe koreografikus objektjei. A koreografikus objektumok önálló műalkotásként is léteznek, de sok esetben meghatározó az emberi jelenlét és az interakció, ami mozgásba hozza a tárgyat, a teret és az ember kreativitását.

### Anna Halprin – visszatérés az ősökhöz

Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton, és Cunningham alkotói munkásságában – bár eltérő módon -, az improvizációnak meghatározó szerepe volt. Forti, Brown és Rainer, mindhárman Anna Halprin (1920-2021) tanítványai voltak, aki egy teljesen más megközelítést – alapvetően a természethez kötődő – mozdulati szabadságot képviselt a táncban és az improvizációban.



74. kép – Marina Abramovic: The Artist is Present (MoMA)



75. kép – Marina Abramovic: The Life and Death of Marina Abramovic, Robert Wilson rendezésében, 2012.

Halprin a saját belső impulzusok és az intuíciók követésére helyezte a hangsúlyt, mellyel közelebb kerülhetünk a természethez, ezáltal önmagunkhoz is, majd magasabb szinten a társadalomhoz. A természet és a belső ritmusunk összehangolására törekedett. Minden gyakorlatában ezt a vágyát fejezte ki Halprin, mellyel nem csak a testi-, hanem a mentális tudatosságot is erősítette.<sup>548</sup> Halprin viszonylag gyorsan szakított a modern tánctechnikák alapítóival, mert úgy gondolta, hogy a tánc az élet részeként, alapvetően a primitív szükségletekből merít. Halprin férje, Lawrence Halprin tájépítész volt, aki lehetővé tette számára a házukon kívül (San Francisco), egy erre a célra épült *színpadként* is funkcionáló teraszon (ahol nincs meghatározott nézőtér), hogy a természetben alkotson, képviselve a természetben folytatott szabad táncot a 20. század második felében. Halprin itt analitikusan tanulmányozta az emberi anatómia és fiziológia törvényszerűségeit és kölcsönhatásait a természeti jelenségekkel, majd gyakorlataiban azt kérte tanítványaitól, hogy mind a testi, mind a mentális-lelki változásokat figyeljék meg magukon és magukban. Férjével együtt kidolgozta a *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment* című kreatív módszertanát, összefüggésben a fejlődéssel, az ehhez szükséges eszközökkel, és az ezekből következő teljesítménnyel, előadással, mely módszer a művészetek széles területén alkalmazható vált (1970). Lányával, Daria Halprinnal 1978-ban megalapítják - a társadalom minden korosztályát és helyszínét lefedő - *Tamalpa Intézetet*, melynek programja között szerepel a művészi kifejezés elősegítése, az oktatás, a gyógyítás, egy társadalmi átalakulás érdekében.<sup>549</sup> Ezek a társadalmi érdekeket is képviselő gondolatok a 20. század elején is megfogalmazódtak, az életreform mozgalom-, Lábán Rudolf-, és a Bauhaus szemléletében is.

Esszéjében<sup>550</sup>, alapjaiban kérdőjelezi meg az idő lineáris értelmezését, amivel a történelem és tánc történet valamilyen korszakba sorol bizonyos eseményeket, mely besorolások magukkal hozzák a helytelen értelmezéseket és tévútra vezethetnek. Véleménye szerint, „A 'haladás' nyugati fogalma, miszerint 'a későbbi fejlettebb, mint a korábbi', alig tolerálható a tudományban, és teljesen helytelen a művészetben.”<sup>551</sup> Halprin az idő ciklikusságában hisz, ami visszavezet az ősi szakrális gondolkodáshoz. Ez a ciklikusság a művészetek fejlődésében és törekvéseiben is jól látható. A művészek eltávolodnak az ősitől, a szenttől, a hagyományoktól, új utakat keresve szakítanak az addig elfogadott kifejezésekkel.

*De mit találnak?* – teszi fel a kérdést Halprin. Kérdésében benne rejlik a válasz: *újra felfedezik a régit.*<sup>552</sup>

Halprin hitt a munkája teremtő erejében, ezért nem törődött a kor tánckísérleteivel. Az alkotásai, performanszai rendkívül megosztóak voltak, de érzékelte azt a mágikus erőt, amit ők közvetítettek, illetve ami a nézők és köztük kialakult. Ezt a számára pozitív erőt igyekezett az emberek felé irányítani az elfogadás jegyében:



76. kép – Anna Halprin: férje által épített természetes színpadon

548 *Az imaginációt használó, testtudatot fejlesztő technikák nem csak a mentális állapotra hatnak jelentősen, hanem a test fizikumára, fizikális jólétére, közérzetére és koordinációs képességeire. A táncművészeti oktatásban a mozdulatok minőségét és kifejezését ezek a technikák megalapozzák és fejlesztik. Ezek például: Body Mind Centering, Feldenkrais módszer, Alexander technika, Ideokinesis, Eric Franklin metódusa, Gaga improvizációs technika, Kontakt improvizáció, Goda Gábor Weight-Flow Contact technikája.*

549 <https://www.tamalpa.org/about-us> (2024.11.30)

550 Halprin, Anna: *Planetary Dance*, TDR (1988-) 33, no. 2 (1989): 51–66. <https://doi.org/10.2307/1145924>. (Letöltés: 2024. 11.30.)

551 Uo. 51.

552 Uo. 63.

„Több éven át nem tettem különbséget közönség és előadó között. Szívesebben terveztem struktúrákat mindenféle ember számára, akik előadóművészekké váltak. Ezek a struktúrák, vagy kották, ahogy később nevezzük őket, a csoporttudatról, a férfi és női elkülönülésről és újraegyesülésről, a környezeti hatásokról, a rituális beavatásokról, az interperszonális kapcsolatokról és egyebekről alkotott fogalmakat tárták fel. Egyes struktúrák improvizatívák voltak, míg mások adott keretek mentén alakultak.”<sup>553</sup>

Halprin teljes mértékig az embert állítja a gondolkodás és a cselekvés középpontjába, mely a testre, a lélekre és a szellemre hat, annak belső és külső értékeire, békéjére, és egészségére. Mélyen hitt az összefogás erejében, ami kiváltja azt a fokú empátiát, ami képes társadalmi fordulópontot előidézni az egész emberiség életében. Ennek érdekében számos kreatív folyamatra és cselekvésre épülő előadást hozott létre. Saját művészetét így jellemzi Halprin:

„A globális művészet, amelyet fejleszteni szeretnék (...). Sok forrása vagy központja van, és nincs közönsége. Teljesen interaktív és nehéz jellemezni, mert nincs külön színpad, ahonnan szemlélnénk, és nincs semleges, kulturális álláspont, ahonnan kritizálhatnánk.”<sup>554</sup>

1972-ben rákos beteg lett, ami az öngyógyítás felé fordította, illetve az ebből szerzett tapasztalatait, később a közösséggel is megosztotta. A közösségi táncokban megtapasztalta a benne rejlő erőt, összetartást és egy szinte automatikusan összehangolt mozgást – közös ritmusban-közös célért -, ami testünk működésében, geometriájában is benne van, már az ősidők óta: spirális, körkörös mozgások, szétszóródások és egyesülések, lineáris mozgások, főtengelyek és a négy alapirány mentén történő mozgások. A közös alkotásban a táncot magasabb célok elérésére alkalmazták, ahol egy mindenki által megismert forgatókönyv mentén halad a tánc, és mindenki a saját útját követheti, hogy elérje az általa kijelölt célt. Így válik az egyéni cél a közösség céljává.

Ezen tapasztalok nyomán 1980-ban indította el a *Search for Living Myths and Rituals through Dance and the Environment* című projektet, ami a *Planetary Dance* világméretű közösségi táncra fejlődött.<sup>555</sup> A *Planetary Dance* hozzájárul a bolygóval való összekapcsolódás erejéhez, ami elhozza a békét mindenki számára. Halprin így emlékszik a *Planetary Dance* spirituális erejére: „A Planetáris Tánc hullámokban keringett a Föld körül, nyugat felé haladt a Nappal, miközben a hír telefonon érkezett hozzánk kelet felé. Az örömeink ezekben a töredék másodperceiben megértettük, **hogy a világ valóban kerek és össze is kapcsolódik, mindegyik rész a másikkal.**”<sup>556</sup>

Halprin globális közösségteremtésre tett kísérlete, egy jobb és elfogadóbb társadalom érdekében, családtagjai és munkatársai révén tovább él, de féltő, hogy csak utópia marad. Férje és állandó alkotótársa, így ír Anna Halprin összetett szellemiségéről és a társadalomba vetett kifogyhatatlan hitéről:

„Táncra egyre inkább mítoszokká és rituálékká fejlődött, amelyekben a mindennapi élet kérdései állnak a középpontban: pszichológiai vagy fizikai, közösségi és személyes vonatkozásban egyaránt. Ebben az értelemben visszatért a tánc korai jelentéséhez az emberi társadalomban, örömteli és gyógyító, valamint tragikus, és az emberi állapot legprimitívebb szükségletein alapuló formájához. Ezek a táncok univerzálisak. Ezért Anna táncai új, mély talajt szántottak fel, amely nem hasonlít egyetlen más előadóhoz sem. A tánc számára emberközpontú és kutató, jelentősége az általa kifejlesztett kreativitás folyamatában rejlik, ami fontosabb, mint maga az előadás.”<sup>557</sup>

553 Uo. 55.

554 Uo. 63.

555 Megjegyzés: a *Planetary Dance*-t megelőzte egy több közösségi táncra épülő projekt, ami a San Francisco-i Tamalpais hegyen történt gyilkosságokra reagálva indultak el. Az összefogás elhozta a békét, majd később ennek az erőnek a tiszteletére és mintájára más helyszíneken és országokban, más problémák megoldása érdekében a közösség spirituális erejében bízva, követték Halprin projektjeit: *In and On the Mountain* (1981), *Return to the Mountain* (1982), *Run to the Mountain* (1984), *Circle the Mountain* (1985), majd *Circle the Earth* (1986, , 87, , 88). <https://www.youtube.com/watch?v=cq9Qvk90QvI> (Megnyitás: 2024. 11.30.)

556 Halprin, Anna: *Planetary Dance*, TDR (1988-) 33, no. 2 (1989): 51. <https://doi.org/10.2307/1145924> (etöltés: 2024. 11.30.)

557 <https://josuneurrutia.com/doc/anna-halprin-portrait-drawing/> (2024.11.30.)

## Egy személyes utazás

Egyrendkívül személyes hangvételű belső utazást dokumentál Anna Halprin, a természethez fűződő viszonyáról és a természettel való egybeolvadás által megtalálható harmóniáról, a *Returning home* című film<sup>558</sup>, ami dokumentációja a 80 éves Halprin és Eeo Stubblefield performanszművész együttműködésének (2003). A természet és az ember változékony természetű mozgása – a pozitív és negatív eseményekkel – egy közös, hol gyengéd, hol heves táncban egyesül, ahol – Halprin szerint – összekapcsolódhat az egyén és a természet, illetve a művészet és az élet. Halprin ezen gondolatával kifejezi az *emberi test* és a *földi test* iránt érzett mélységes empátiáját és tiszteletét.



77. kép – Anna Halprin: *Returning Home*, 2003

Eeo Stubblefield, *Still Dance with Anna Halprin* című darabok, tökéletes példái a modern világ által elvárt és értelmezett fejlődés ellenpólusának. Halprin az egyéni fejlődés közösségre ható erejében hisz, amit a természethez, annak ritmusához való visszatérésben lát. Ezekben a munkáiban megfigyelhető, hogy a mozgást megfosztja a *táncra jellemző* zenétől, meghatározott koreográfiától, és az időzítéstől. A csend, a lecsendesedés válik főszereplővé. Az idő, mozgásra gyakorolt hatása, a természet folyásával válik egyenlővé: „*Still Dance darabok ellenjavaslatként szolgálnak a frenetikus hiperfogyasztással szemben, amelyet a mai globális társadalomban a „siker” egyik jelzőjeként határoznak meg, mivel radikálisan eltérő kapcsolatokat kínálnak az emberi test és a természeti világ között.*”<sup>559</sup>

Janice Ross, *Anna Halprin's Urban Rituals* című esszéjében, Halprin természethez kötődő viszonyával kapcsolatban úgy fogalmaz, hogy Halprin visszahozta – *urbanizálta* – a rituálékat az emberek életébe. A *Still Dance* megszületését megelőzte, Anna Halprin életének utolsó rituáléjára való felkészülése, amit 77 éves korában kezdett meg, amiben megnyilvánult a 70-es évek, feminista body-art művészete is. Stubblefield, Halprin öregedő testét médiumként használja fel, ami már az elmúlás jeleit hordozza magán és magában. A Földre való visszatérés pedig az újjászületés gondolatát fogalmazza meg.

„*Halprin 20 állóképből álló sorozatot adott elő – meditatív műveket, amelyek gyakran szinte statikusak, és mélyen zord természeti környezetben játszódnak. Itt meztelenül és egyedül táncolt Stubblefielddel és fényképezőgépével, mint egyetlen tanúval. Mivel testét Stubblefield sárral, melasszal, szalmával, agyaggal, növényekkel, kéreggel vagy testfestékekkel vonja be, ezekben a művekben a performanszot Halprin saját földre való visszatérésének elképzelésére használják.*”<sup>560</sup>

Janice Ross, összehasonlította Halprin természetben folytatott rituáléit, más művészek hasonló helyszínen, de más üzenettel bíró alkotásaival, amit így fogalmaz meg: Halprin „*a Still Dance-ban az esszencialista ökofeminizmus és spiritualitás saját védjegyét mutatja be.*”<sup>561</sup>

558 <https://www.youtube.com/watch?v=EvyI2MXzy4c> (2024.11.30)

559 Thomas, Arden: *Stillness in Nature: Eeo Stubblefield's Still Dance with Anna Halprin* (2012) 113-124. In: Arons, W., May, T.J. (eds) *Readings in Performance and Ecology. What is Theatre?*. Palgrave Macmillan, New York. [https://doi.org/10.1057/9781137011695\\_10](https://doi.org/10.1057/9781137011695_10) (L etöltés: 2024. 11.30.)

Megjegyzés: a szerző hivatkozik: Janice Ross tánc-történész „a környezeti előadóművészet helyspecifikus formájának” nevezi ezeket természetben, a természettel előadott táncokat, amelyet Stubblefield a nyolcvanas évek elején fejlesztett ki, és amelyre megalkotta a *Still Dance* kifejezést.

560 Ross, Janice: *Anna Halprin's Urban Rituals*, *TDR* (1988-) 48, no. 2 (2004): 49–67. <http://www.jstor.org/stable/4488551>. Megjegyzés: hasonló természetben alkotott „darabok”: *Embracing Earth* (1995, az egyén és természet egybeolvadásáról szól, kísérlet a természet erőinek megérezésére a testben belül), *Positive Motion* (1991, AIDS-el vagy HIV vírussal fertőzött férfiakat mutat be). (L etöltés: 2024. 12.01.)

561 Uo. Megjegyzés. a szerző itt Ana Mendieta performanszművész: *Silueta Series* munkáira utal. Mendieta munkáival a Földdel való egyesülés vágyát fejezte ki, de ugyanakkor felhívta a figyelmet a nők elleni nemi erőszakra (*Rape Scene*, 1973) , az identitás problémákra, az életre és a halálra.

Halprin, a természet felé irányuló tiszteletét, Rodin érzékiséget ábrázoló szobrain keresztül is kifejezi. Anna Halprin és táncosai, Auguste Rodin, azon szobraira reagál a *Journey in Sensuality*<sup>562</sup> dokumentumfilmben, mely szobrok elsőként ábrázolják az emberi testet a maga természetes szépségében. A szobrokon keresztül Rodin lelki állapotokat és érzelmek fejezett ki.

Rodin tánc témájú szobraiban jól látszik a mozdulatot megelőző, és a balance helyzetben áthaladó folytonosság, mely a szobor szilárdsága, statikussága ellenére látszólag mozgásban és egyensúlykeresésben van. Halprin a lelki folyamatokra fókuszál, megfigyeli „táncosaival”<sup>563</sup> a szobrokon rejülő mozdulatokat és azoknak lelki, érzéki, érzelmi háttérét. A mozdulatok rendkívül lassúak, melyekkel a táncosok feloldják és kiterjesztik a szoborban rejülő mozdulatot és érzékiséget a természeti térbe. Ezt az érzékiséget - a kinesztetikus tudatosság szintjén is -, összekapcsolja Halprin a természettel és a mozdulat absztrakt képességeinek feltárásával, mellyel kifejezi összetartozásunkat a természettel. A mai kortárástánc egyik legmeghatározóbb alakja, Anna Teresa De Keersmaeker, a *Dark Red* című performanszában is reflektál Rodin burkoltan narratív szobraira, illetve Hans Arp absztrakt alkotásaira. Keersmaeker a múzeumi teret egy *folyékony* térnek tekinti, ahol a térben lévő statikus szobrokon fellelhető vonalakat, íveket a test absztrakciós képességeinek feltárásával, kiterjesztheti a kiállítás terébe.<sup>564</sup>

Anna Halprin természettel és természetben folytatott alkotásai, mai meghatározásaink alapján természetakcióként is értelmezhető, ily módon feloldva a képzőművészet és a táncművészet közötti határvonalat, amit Eröss István, *Test a tájban* című könyvében így fogalmaz:

„A természetben véghezvitt performatív és bodyart-megnyilvánulások megjelenése egy koherens folyamat része, amely a land art, illetve a performansz és a body art megjelenésével kezdődött és vált egyedi karakterű kifejezési móddá. A jelenség leírására egy új megnevezést érdemes használni, ami eltér a MAMŰ 80-as évekbeli tevékenységét jelölő tájakció fogalmától. A legmegfelelőbb terminusnak a természetakció kínálkozik. Természetakciónak azokat az akcióművészet és a természetművészet találkozási pontjában elhelyezhető, természeti környezetben létrehozott performatív és bodyart-megnyilvánulásokat nevezem, amelyben természetes anyagokat és energiákat alkalmazva a művészek a saját testük és a természetes környezet vagy a rurális tér kontextusára fókuszálnak.”<sup>565</sup>

## Planetary Dance – Egy-Nap-Fordulat

Anna Halprin, *Planetary Dance* című globális összekapcsolódás projektje, analógiát mutat Goda Gábor *Human Turn* eseményével, amit Goda Gábor 2010-ben indított el, az *Egy – Nap – Fordulat* címmel, mely később mozgalmá vált, épp úgy, mint Halprin *Bolygó tánca*.

„Álltam egy hegyen és lassan megfordultam a tengelyem körül. Egyszer körbefordultam. Körbefordultam, egyetlen egyszer, de egy nap, azaz 24 óra alatt. Annyi idő alatt, mint ahogy a Föld fordul meg a tengelye körül. Egy napot álltam egy helyben, lassan mozdulva, fordulva, összehangolódva, eggyé válva a Földdel. Ezt a fordulatot többször meg kell majd tennem. A Föld különböző pontjain, természetben és talán nagyvárosok forgalmas terein is. Tudom, később már nem egyedül kell fordulnom.”<sup>566</sup>

A „*Human turn: egy - óra – fordulat*” egy meditatív esemény, folytatása Goda Gábor személyes, egy napon át tartó belső utazásának, melynek célja az emberek összekapcsolódása, és a felelősségteljes összetartozás tudatosítása egymással és a Földdel.

562 Táncfilm Ruedi Gerber rendezésében, ami dokumentumfilm is egyben. (2014)

563 Az alkotásban nem csak táncosok vettek részt, hanem különböző művészetek képviselői, akikből megalakult a Sea Ranch kollektíva. Az esemény az Észak-Kalifornia-i partok szikláin kezdődik és folytatódik egy közeli vörösfenyő erdőben.

564 A performansz a Fondation Beyeler Rodin/Arp kiállításához kapcsolódik. <https://www.fondationbeyeler.ch/en/exhibitions/past-exhibitions/rodin-arp/de-keersmaeker> Fotók: <https://www.rosas.be/nl/productions/857-dark-red---beyeler> (2024.12.30)

565 Eröss István: *Test a tájban*, MAMŰ Társaság Kulturális Egyesület, 2021., 119-120.

566 <https://artus.hu/2024/07/11/human-turn-2024-muveszetek-volge/> (Letöltés: 2024. 12.01.)



Goda Gábor, annak a mozgásszínházi irányzatnak a képviselője, aki – Fuchs Livia szavaival élve – szintén nem simult be a hazai tánc és színházi világba, hanem a független alkotás jegyében elvonult, elhagyott gyárépületekben működik napjainkban is. Alkotásai a szintetizálásra, a holisztikus gondolkodásra törekednek, melynek csupán egyik alkotóeleme a mozgás – Goda szerint a mozdulatokkal nem lehet hazudni -, vagy a tánc, melyről így ír:

„(...) nem színházat akarunk csinálni, nem táncolni, beszélni, énekelni, filmezni, festeni akarunk. Gondolatainkat, érzéseinket, néha irreális látomásainkat akarjuk közölni a legmegfelelőbb formában. (...) A szétesőben lévő (elemeire bomló) világ alkotórészeire bontja a komplex művészi gondolkodást is. A totális színház olyan utópia, mely arra az álomra épít, hogy a világ nem hullik darabjaira.”<sup>567</sup>

Előadásaiban számos műfaj – a harcművészet, az opera, az irodalom, kontakt tánc, képzőművészet, zene... - elemeit eszközként használja, azért, hogy rávilágítson a középpontját vesztett világ abszurditására és esetlegességeire.<sup>568</sup>

Szász Emese, *Akiket átjár a keleti szél* című tanulmányában<sup>569</sup> is utal Goda Gábor szintetizáló törekvéseire, amit a keleti filozófiák szellemisége is áthat (ami John Cage, Anna Halprin és mások művészetében is érzékelhető volt). Goda tanulmányozta a taoizmust, a kínai chan és japán zen buddhizmust, valamint – a hozzá közelálló - maják időfelfogását, mely szerint „*a jelennek akkora hangsúlya van, mint minden másnak együttvéve.*”<sup>570</sup> Ez a szemlélet ellentétes a lineáris szerkesztéssel, így kizárja a narratívát az események követésében. Műveiben, a japán haiku versekhez hasonlóan, képekbe tömörített jelenségeket ábrázol és nem időben követhető jeleneteket, amik a *Kérész Művek*<sup>571</sup> egyszerű és megismételhetetlen performansz sorozataiban is nyomon követhetők.

Az Artus szabad terében, a néző is részese lehet az előadásoknak, akcióknak. Ez a tér tele van lehetőségekkel, ahol Goda szerint, épp úgy érvényesül a mozgó test személyes tere, illetve a körülötte lévő negatív tér, melyek között - szintén a keleti filozófiákra támaszkodva - nincs hierarchikus viszony. Az előadásokban Goda Gábor számára (is) a folyamat sokkal nagyobb jelentőséggel bír, mint a cél elérése, amit Szász Emese, Tao Te King gondolatával támaszt alá: „*Nem a cél, hanem az út a fontos.*” Ahhoz, hogy a célt elérjük, hosszú belső utat kell bejárni, amit Goda egy kínai zarándokútján fogalmazott meg: „*(...) szellemi értelemben olykor nagyon mélyre, lefelé kell mennem ahhoz, hogy feljussak a felhők fölé.*”<sup>572</sup>

Az Artus egy olyan nyitott szellemi és alkotóműhely, ami találkozási helyet ad a gondolatoknak és a művészeteknek. Egy olyan kreatív inkubátor, ami hasonlóan a Judson Dance Theatre-hez, a különböző művészi együttműködések révén, a művészetre törekszik, ami képes segédkezni a valahonnan valahova tartó átmentésben, átjutásban, ahol az alkotásban a befogadó is egyenrangú entitásként létezik.

567 Fuchs Livia: *Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, L'Harmattan Kiadó 2007., 332. A szerző idézi: Goda Gábor, *Artus retrospektív 1985-1995*, műsorfűzet.

568 Uo. 332.

569 Szász Emese: *Akiket átjár a keleti szél*, Színház Folyóirat 2019. júniusi (LII. évf. 6.) számában megjelent tanulmány hosszabb, kiegészített változata: <https://artus.hu/2019/05/15/irasok/> (Letöltés: 2024. 12.01.)

570 Uo.

571 Megjegyzés: A 2010-től induló *Kérész Művek* előadásai, performanszai egy nap alatt jönnek létre, hosszas előkészületek nélkül: „A társulat művészei egy adott témára, egyetlen intenzív nap alatt hoznak létre egy új, egyedi, egyszerű és megismételhetetlen performansz-eseményt. Így minden *Kérész Művek* egyszerre premier és darabtemetés, előadás először és utoljára. Ami aznap este történik, az abban a formájában soha többet nem látható.” Ebben a szellemiségben születtek az *Ulysses nappalija*, az *1+1=1*, a *SUTRA* (ami az Artus fordítottja), a *Cseppkánon*, a *Raj* és a *Szél kapuja*, *Minden (is) és Érintés paradoxon* előadások. (<https://artus.hu/#keresz>) (Letöltés: 2024. 12.01.)

572 Szász Emese: *Akiket átjár a keleti szél*, Színház Folyóirat 2019. júniusi (LII. évf. 6.) számában megjelent tanulmány hosszabb, kiegészített változata: <https://artus.hu/2019/05/15/irasok/> (Letöltés: 2024. 12.01.)

## Improvizáció – Belső idők

Az előző fejezetekben a mozgásimprovizáció, a posztmodern táncművészet kapcsán jelent meg, annak kreativitást elősegítő, mozdulatfelszabadító, testtudatot, empátiát növelő aspektusából. Ebben a fejezetben a mozgásimprovizáció időélményét vizsgálom, elsősorban Vermes Katalin írásai alapján.

A mozgást érzékeljük és viszonyulunk hozzá, legyen az a saját testérzékelésünkből és mozgásunkból fakadó megfigyelés, vagy a másik test térbeli kifejezéséhez, ritmusához, dinamikájához való viszonyulás. A test tudatos megélésének alapvetése a test és a tudat összefonódása, a kapott jelek kölcsönös érzékelése, értelmezése és feldolgozása. *„Testben lenni azt jelenti, hogy tudatában vagyunk a testünkben zajló belső folyamatainknak.”*<sup>573</sup>

A mozgásimprovizáció egy - a táncoktatásban (is) - nélkülözhetetlen testtudati módszer, mely folyamatban a közös idő megteremtésével, dinamikus kérdéseket és válaszokat generáló áramló mozgás is manifesztálódik. Vermes Katalin szavaival élve, a saját és a másik test mozdulatainak érzékelése, valamennyi érzékünk összekapcsolódásaként érzékelhető, kialakítva a testséma egységességét. Ez a bonyolult összefüggéshálózatból teremtett egység az alapja és *„feltétele minden további térélménynek, térszerű rendezettségnek.”*<sup>574</sup> Ezáltal határozható meg a mozgás iránya, térbeli elhelyezkedése, a tárgyakhoz való viszonya, értelmezhetősége. A test, a mozgás az *„idői kontinuitást”*<sup>575</sup> is működteti.

A mozgó, táncoló test, az improvizációban tagolja és újra alkotja az időt. Henry Bergson filozófiájában az idő oszthatatlan folyamat, ami az anyagi világhoz köthető értelemmel nem érzékelhető, csak a tiszta intuíció útján. Erre csak az képes, aki tudja magától függetleníteni a *„az értelmi világ beidegződéseitől.”*<sup>576</sup> Minden valóságélményünk, átélésünk, tapasztalásunk, érzékelésünk időélmény, mely *„(...) egész valóságélményünk eredeti feltétele is”*.<sup>577</sup> Az átélt idő által létezik objektív idő, tehát az idő nem „mi”, hanem „ki”, Heidegger olvasatában.<sup>578</sup> *„Az idő tehát legbelső önmagunk, az idő végső soron én magam vagyok, a szubjektivitás időt teremt.”*<sup>579</sup> *„Az óra és a naptár ideje a senki ideje, de ez a társadalomban való lét ideje, ami meghatározza hétköznapijaink ritmusát. A saját ritmusunk eredetének megtalálására a tánc, és a táncimprovizáció alkalmas, ahol „a saját és a közös idő tapasztalata bennünk formálódik. (...) Ez a mozgásimprovizáció egyik alaptémája.”*<sup>580</sup>

A táncoló mozdulatai megteremtik saját idejüket, és tánc közben találkozik a másik idejével, ami eljuthat egy közös idő megteremtéséhez. Tánc közben *„a test tehát idősíkok találkozása. A belső időélmény mintázatai és a külvilág ritmusai testemben találkoznak.”*<sup>581</sup> A testünk belső vitális ritmusa (*szívverés, légzés stb...*) *„megalkotja számunkra, és tagolja az időt.”*<sup>582</sup> A mozdulat magában hordozza a múltat, a jelen kifejeződését, és már látszik benne a jövő felé indulás.

573 Gál Eszter: *A testtudati munka, Út a táncművészképzésben a testtudati munkához*, In: *TÁNCMŰVÉSZET ÉS TUDOMÁNY A Magyar Táncművészeti Főiskola kiadványsorozata III., Perspektívák az új évezredben a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncoktatásban, II. Tánctudományi konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán 2009. november 6–7.* Szerk.: Bolvári-Takács Gábor, 161-165., 162.

574 Vermes Katalin: *A test éthosza, A test és a másik tapasztalatainak összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában*, L' Harmattan 2006. 43.

575 Uo.43.

576 Németh András: *A reformpedagógia múltja és jelene*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1996, 13.

577 Vermes Katalin: *A felelő(s) test, Exkarnáció és inkarnáció ritmusai*, L' Harmattan 2023. 180.

578 Vermes Katalin: *A felelő(s) test, Exkarnáció és inkarnáció ritmusai*, L' Harmattan 2023. 180., A szerző idézi: Heidegger, Martin: *Az idő fogalma, A német egyetem önmegnyilatkozása. A rektorátus 1933/34.* Ford. Fehér M. István, Kossuth Kiadó, Budapest, 1992 (1924) 27-51, 41-42.

579 Uo. 180.

580 Uo. 181.

581 Uo. 181-182.

582 Uo. 182.

A gyakorlati tapasztalatom az, hogy az improvizáció (gondolok itt, a strukturált mozgás improvizációra, vagy a térspecifikus improvizációra) feltételez egy testtudati munkát és ugyanakkor testtudatot alakít ki. A különböző improvizációs technikák a kreativitásunkra támaszkodva ajtót nyitnak bensőnk felé, ahol egy belső utazás során az én feloldódik és kiterjed a külvilág felé a mozdulatok útján is. Ezeket a mozdulatminőségeket az élet maga, - beleértve a saját emlékeinket, testtapasztalatainkat, ezek lenyomatait a viselkedésünkben-, épp úgy irányítja, mint a tudatunk, észleléseink és érzékeink. A kinesztéziás érzeteken, érzékelésen keresztül érzem a saját belső folyamataimat és a másikat. A másik érzékelése számomra nem tárgyélmény, hanem egy élő eleven történet, itt és most. Az érintésből mindketten érintettek lettünk-vagyunk-leszünk, és kialakul egy közös időélmény, olyan belső utazás, ami mindkettőnké. Az empátia, a másik életritmusa, belső és mozdulati ideje egymásra hangolódik, és elindul egy lélek és gondolati folyam az én, és a másik én között. Önmagunkba megérkezni a legnehezebb, kiszakadni a körülöttünk lévő társadalmi környezetből, melyek lenyomatait minden porcikánkban megtaláljuk. Számos módszer van, ami segít a figyelem fókuszát önmagunk felé és önmagunkba terelni, megtisztítva a belső gondolati és testi folyamatokat, mellyel tisztán, nyitottan tudunk önmagunk és a másik felé fordulni.

Vermes Katalin, a mozgás két alapvető aspektusát vizsgálja az időélmény szempontjából: a testtudati munka, és a kreatív mozgásimprovizáció időélményét.<sup>583</sup>

- **Lassítás:** a külvilág és a hétköznapi ritmusából való kilépés, ahol egy új időélmény ad lehetőséget arra, hogy az észlelés mélyebb rétegeibe lépjünk, és önmagunk és a mozdulataink legelemibb gesztusait megfigyeljük, ami Dienes Valéria szavaival élve: egy lelki és érzékelési kincsesbányát tár elénk.
- **Nagyon intenzív, gyors mozgás,** ami felszabadít a kontroll alól, fizikálisan és fiziológiásan is hat az emberi szervezetre, testünkre, örömrétegeinkre.
- **A mozgás megállítása,** ami lehetőséget ad a megfigyelésre, a tovább lendülésre, mint egy egyensúlyi pont, ami az elme és lélek zajának lecsendesülésével, egyre stabilabbá és tisztán belülről irányíthatóvá válik. Egy nyugópont, ami döntésre készítet.
- **A test saját ritmusaira** vagy a külső észlelésre irányított figyelem, ahol megteremtjük saját ritmusunkat. Az észlelés ideje egy különleges idősíki, időélmény, ami eljuttat a saját ritmusunkat, ami a „*kreativitás forrásvidéke*.”<sup>584</sup> Ebben az állapotban megtapasztalhatjuk a saját döntésünk élményét, ami olyan belső utakat nyit meg, mellyel más minőségeket, mélyebb lelki és fizikai minőségeket, kapcsolódásokat élhetünk meg.
- **Másokkal való összehangolódás.** A saját ritmus megtalálása és irányítása nem egyszerű feladat és komoly lelki és testtudati munkát igényel. A másik ritmusa egy másik időélmény, ami a saját időélményemet, ritmust is befolyásolhatja, sőt segíthet megtalálni a saját ritmust. A saját ritmus teszi lehetővé, hogy képesek legyünk összehangolódni a másik ritmusával, ami a testtudati munkában egy másik minőséget ad. Észlelek, érzékelek, nyitottá válok a kapcsolódásra, a befogadásra, ahol a magam iránt, és a másik iránt mutatott és megélt felelősség, mélyebb empátiát hoz felszínre.

---

<sup>583</sup> Vermes Katalin: *A felelő(s) test, Exkarnáció és inkarnáció ritmusai, L'Harmattan 2023. 184.*

<sup>584</sup> Uo. 184.

Ezek a gyakorlatok segítenek önmagunkba kerülni, mellyel megindulhat a kreatív mozgásimprovizáció, ahol a mások idejével való találkozás, az arra való nyitottság és befogadás folyamatosan fenntartott kreatív és állandó változást feltételező folyamat, akkor létrejöhet egy olyan sajátos ritmus, ami már művészi élményt nyújt. Ez az itt és most ideje a mozgásimprovizációban, melynek ideje végleges. Ez egy olyan kreatív teremtő folyamat, ami az adott formában – struktúra ellenére is, pontosan az egyedisége miatt - megismételhetetlen, tehát az idő szempontjából végleges alkotási folyamat. De pontosan a folyamat a lényeg (mint a folyamatművészeteknél, pl.: performance, happening, events, természetművészet...) és nem a dokumentálhatóság, a műtárgy vagy a rögzített előadás létrehozása. A két táncoló, improvizáló test ideje, ritmusa mindig különböző marad egyediségéből és saját, mély rétegekbe nyúló tapasztalásainak időélményéből adódóan, ami nem egy lineárisan mérhető időben történik. Ennek az időnek mélysége van: „*A mozgásimprovizáció ennek az időt adó észlelésnek a felszabadítása.*”<sup>585</sup> A különböző, eltérő időből és ritmusból származó dinamikai feszültség löki a jövő felé a közös mozgást, amiben az egymás idejének, ritmusának elfogadása adja, a közös mozgás alapvetését. Minden kialakuló és kölcsönösen *adó és fogadó* dinamikai feszültségnek van kezdete és vége, mely lezárásnak az elfogadása, azaz „*az idő végességét kreatívan használni tudni: ez már fél katarzis*”.<sup>586</sup>

Az improvizáció lehetőséget ad a korrigálásra, ami mélyebb tudatosság felé visz, alkotó folyamat, melyben saját esendőségem is empátiát vált ki magam felé. Van időm lelassulni, megfigyelni, magam uralom és adom magamnak az időt, illetve az improvizáció adja nekem az időt. Ez a teljes biztonságérzet az, ami megteremti a mozdulat idejét az improvizációban, és az összekapcsolódás idejét a másik idősíkjaival. Tulajdonképpen: „*Így ad időt az improvizáció.*”<sup>587</sup>

A mozgásimprovizáció „*egy fenomenológiai nyitottságot épít fel*”<sup>588</sup>, ahol nem jelenik meg az elvárás bizonyos mozgásminőségekben, vagy speciális testi adottságokban, mint a kötött táncestílusokban (bárki végezheti, akár sérült emberek is), továbbá, nem jelenik meg a teljesítmény és annak kényszere, illetve a női – férfi szerepek sem. A mozgásimprovizáció „*a megélt testi önérzékelést hozza játékba*”<sup>589</sup>, mely folyamatban megélhető a szabadság: „*Az képes a mások tekintetében önálló, hiteles improvizációra, akit a külső tekintetek már nem dermesztenek tárgygyá, nem fosztanak meg saját élményeitől, s aki azt sem érzi már, hogy feltétlenül meg kell mutatnia valamit.*”<sup>590</sup> Így alakul csiszolódik a testélmény, a testkép és testi kapcsolódások elfogadása, dinamikus alkotó folyamata, melyben a fókusz, a folyamatosan fejlődő, mély rétegekből induló mozdulati kifejezésre kerül, mely épp úgy használatos a táncterápiában, mint a modern-, kortárstánc strukturált improvizációs gyakorlatában. Az improvizáció folyamatában az empátia sokoldalúan jelenik meg, magam és a másik iránt is. Az empátia feltételez egy érett, felelős testet, mely képes arra, hogy „*(...) a testében, zsigereiben működő elemi testi reszponziót átfordítsa felelős, teljes jelenlétté, reszponzivitássá.*”<sup>591</sup> A felelős test, a táncművészet valamennyi stílusában jelen van, különös tekintettel a modern-, és kortárstánc technikákban, melyekben a testi jelenlét és kifejezés nagy hangsúlyt kap. A testi megélést, kifejezést, kifejeződést, és együttműködést, számos testtudatot fejlesztő technika segíti (így mindegyik technikának része az edukáció és a performativitás is). Ezek az élet bármely területén (egészségügy, táncoktatásban kiegészítő, rávezető technikaként, mozgásterápia, vizuális művészetek alkotói folyamatában, stb.) bárki számára elérhetőek, segítenek kialakítani a saját test magam felé irányuló, és a másikkal megélt kapcsolat reszponzivitását, továbbá javítják a mozdulatminőséget, a fizikális és a mentális teljesítményt. Ezek a testtudati-szomatikus technikák (legfontosabbak: Ideokinézis, Feldenkrais, Pilates, Kontakt Improvizáció, Body-Mind Centering, Skinner Releasing Technique, Franklin-Method) „*(...) a saját test érzékelés s a másokra való primordiális rezonancia*

585 Uo. 187.

586 Vermes Katalin: *A felelő(s) test, Exkarnáció és inkarnáció ritmusai, L'Harmattan 2023. 186.*

587 Uo. 189.

588 Uo. 216.

589 Uo. 217.

590 Uo. 228.

591 Uo. 263.

érzékelését és mozgásos kiművelését célozzák meg. *A testet nem teljesítmények eszközének, hanem a személyes és személyközi alkotás terepének tekintik.*<sup>592</sup> Ezek a testtudati technikák szinte függetlenül a fenomenológia filozófiai eszméitől, ösztönösen megvalósítják azt, ami „*az élő test és világa között zajlik.*”<sup>593</sup> Saját tapasztalatom résztvevőként az, hogy a testtudati órákon, de különösen a kontakt improvizációban, megélhettem azt a lecsendesedést, türelmet, belső figyelmet, amivel képes voltam empátiával fordulni magam és a másik felé, tisztelni a másik ritmusát és kialakítani egy dinamikai összjátékot, ami nem egy kulturális viselkedési formát követett, hanem mélyebb rétegekből, egy elsődleges érzetből, érzékelésből adódott, amely itt és most történik, átélt élménye megismételhetetlen. A megélt élményt, tapasztalatot, ha elkezdem kontrollálni, akkor már rajtam kívülivé válik. Vermes Katalin így fogalmaz a tapasztalat és improvizáció kapcsolatáról: „*A testtudati munka (...) mintegy mozgásos „fenomenológiai redukciót” hajt végre, s a redukcióban szabadabbá váló tapasztalat mozdítja előre az improvizációt.*”<sup>594</sup> Itt történik meg a valóság, „*a testtapasztalat, az észlelés felszabadítása*”, ez a posztmodern tánckultúrában megjelenő fordulat lényege, a századfordulón megjelenő szabad tánc (Isadora Duncan) érzelmi önkifejezésével szemben. Mindkét korszakban a test és annak mozdulatai kerültek a fókuszba, de más céllal. A századfordulón az addig táncművészetként elfogadott balett már nem volt képes a világ társadalmi változásaira reflektálni. Egyfelől felerősödött az érzelmek drámai, expresszív kifejezése, mint performatív jelenség (Mary Wigman), másfelől maga a test, és annak mozdulati elemzése, később mozdulatminőségeinek feltárása került a fókuszba (Lábán, Dienes), mely párhuzamosan haladt a testről való mélyebb filozófiai, pszichológiai és pedagógiai gondolkodás útján. Vermes Katalin utal a balett technika erős testi, és mentális kontrolljára a mozdulatok felett, ami a technika elsajátításában és művelésében valóban jelen van. Szintén saját tapasztalatom, hogy az említett testtudati technikák alkalmazása a balettművészet oktatásában minőségi változást hoz a test megélésén keresztül a mozdulati kifejezésben, kifejeződésben, és a térhasználatban is. A kifejezés a testtudati technikákban, a másikkal történő mozdulat összekapcsolódásában, párbeszédében túlmutat a személyes önkifejezésen. A balett zártabb struktúrája ellenére megtalálhatjuk a mozdulatok szabad áramlását, azt a kifejezési eszközt, ami a saját test élményét nyújtja, és ami rezonál, kapcsolatot teremt a nézővel is, így magában hordja a közlés gondolatát, amit Charles C. Baudouin így fogalmaz meg a katarziszról írt tanulmányában: „*A művészet több, mint katarzisz: a kifejezés eszköze. A „kifejezés” szó magában foglalja a katarzist, de többet is tartalmaz. Tartalmazza többek közt a másokkal való közlés gondolatát. Mint ismeretes, célja a kifejezés, és azt igényli, hogy ennek közege legyen.*”<sup>595</sup> Ez a kijelentés számomra azt jelenti, hogy a művészet felszabadít, akár műveljük, akár gyönyörködünk benne és általa gondolatokat cserélünk, és átélhetjük a művészet felszabadító erejét.

Az improvizációban számos lehetőség rejlik, mely sokrétűség megnyilvánulhat önismereti vagy másokkal való kapcsolatteremtési folyamatként, kiegészítő technikaként más táncstílusokhoz kapcsolódva, mozdulatkutatói, kísérleti módszerként is alkalmazható, illetve mint előadói forma is megjelenhet. A mozdulati kifejezés minőségét, további **testtudati technikák** is képesek fokozni, hangolni, akár egy hangszert, melyek a kreatív képzelet és az érzetek erejével az idegrendszeren keresztül, a mozdulatot kifejező egyén testén jelenik meg. A képzeleten keresztül születő érzet és a mozdulat minősége, ezen az úton közelít egymáshoz, ami a mozdulat megélésében esszenciális jelentőséggel bír. Az oktatás folyamatában, a különböző mozgásminőségek előhívása számomra létkérdések, mert az érzékenyebb és kifinomultabb mozdulatminőségen és koordináción túl a jellemet, a személyiséget is formálja. Amit átélek, az én vagyok, tudatos tudásként mélyül ez a tapasztalás az érzékeimben az egyre színesebb feladatok során, általa hitelessé válik a jelenlét, a kifejezés és a közlés.

592 Uo. 264.

593 Uo. 198. Szerző idézi: Abram, David: *Merleau-Ponty és a Föld hangja*, in: Lányi András – Jávor Benedek (szerk.): *Környezet és etika, L'Harmattan, Budapest, 2005, 328-348., 328.*

594 Uo. 201.

595 Baudouin, Charles C.: *La catharsis, Psychoanalyse de l'art 1929.*, Presses Universitaires de France, Alcan, Paris, 200-208. In.: *Művészetszociológia, Válogatást készítette: Halász László, Gondolat, Budapest, 1983. (2. kiadás) 318.*

#### IV/8. Művészet és befogadás a művésztéléktan és a neuroesztétika tükrében

Ebben a fejezetben a teljesség igénye nélkül, de a mestermunkámhoz csatlakozóan foglalkozom, a művészeti alkotás – beleértve a táncművészetet is - nézőre gyakorolt hatásaival, utalva a neuroesztétika és művésztéléktan kutatásaira.

Dolgozatom és mestermunkám egyik központi témája Lábán Rudolf térelméletéhez kapcsolódva, az emberi mozdulatok harmonikus rendbe, struktúrába való rendezése, mely minden esetben feltételezi az analitikus mozdulatelemzést, majd a mozdulatok mozgásban való szintetizálását. A készségszintű mozgás magasfokú koordinációs képességek összehangolásának az eredménye, ami tudatos gyakorlással és tudatosan felépített tanulási folyamaton keresztül érhető el. Saját tapasztalatom, hogy az idegrendszeri éretlenségből, illetve a nem megfelelő képzésből adódó koordinációs problémák, a mozdulatok kivitelezésében és összekötésében is tükröződik, mely a nézőben és a mozdulatot végző növendékben, táncosban is kellemetlen érzéseket kelthet (nemcsak a sikertelenség miatt). Külső szemlélőként az észlelésen át, az érzeteken keresztül érkező látvány, szinte azonnali hatást gyakorol rám, képes vagyok testemben is megélni a növendék, a táncos nehézségét egy elhibázott lépésben, illetve örömet a harmonikus összekötések megszületésében. A megfoghatatlannak tűnő megélt élmények (amik nem feltétlenül egyeznek a valósággal) és esztétikai minőségek megfogalmazása, mindkét félnek segítséget adhat, egyik részről a korrigálásban, másik részről pedig a megvalósításban. A koordinációs képességek minősége csupán egy szegmense a harmonikus mozdulatok létrejöttének, de a látványban kiváltott művészi hatásának fontos szerepe van. Enrico Cecchetti (1850-1928) olasz származású balettművész és balettmester, pontosan megfogalmazza intelemit növendékei felé a tudatos gyakorlás jelentőségével, illetve a művészet megéléséhez és teremtéséhez vezető út lehetőségeivel kapcsolatban:

*„Gondolj arra, milyen tanácsot adott a festő a tanítványainak: Nulla dies sine linea - Ne múljon el nap ecsetvonás nélkül! Semmi sem olyan fontos, mint az állandó gyakorlás. (...) Ha ezt az alapvető szabályt akár csak rövid időre is szem elől téveszted és tétlenkedsz, elvesztheted mindazt, amit oly sok munkával megszerezted: bizonytalan lesz az egyensúlyod, kemények az izmaid, beragadnak az ízületeid és az ugrásokból elvész a rugalmasság. (...) Másrészt viszont ne vidd túlzásba se a munkát, mert izmaid annyira elcsigázódnak, ízületeid annyira elgyengülnek, hogy végül már állni se bírsz. Összpontosított odafigyelés és szorgalmas, gondos gyakorlás - mértékletes mennyiségben - veti meg a siker alapját. Még mielőtt elkezdenéd, győződj meg róla, hogy valóban érted-e a mozdulatot, amit csinálsz, mert a karok és a lábak csak az ész szolgálói! Amint egyre gyarapodsz tapasztalatokban, elkezdheted a társművészetek tanulmányozását is. Jártasságot kell szerezned a pantomimben, a zenében, a festészetben, a rajzolásban és a szobrászatban. (...) Próbáld felfedezni, miért szereznek neked örömet ezek a művek. Ha rájössz, megérted, mi is a grácia és a szépség. Igyekezz ezeket az eszméket alkalmazni a magad művészetében!”<sup>596</sup>*

Cecchetti az idézet utolsó mondatában utal a tánc közben megszülető öröm érzetére, ami a befogadót is megérinti. Ennek a megfoghatatlan érzésnek a létezésével, kutatásával számos tudományterület foglalkozott és foglalkozik napjainkban is, ami nem csak a táncművészet, hanem a vizuális és zenei művek befogadásakor is megtapasztalható. Ezért tartom fontosnak a neuroesztétika megemlítését, mert a kutatások eredményei által közelebb kerülhetünk a művészi megismerés folyamatának tudatosításához.

A vizuális művészetek befogadása, alapvetően a szemünkön keresztül – mint érzékszerveink egyikén – történik. A zeneművek befogadása elsősorban a halláshoz köthető. A táncművek esetében több érzékszervünkre is támaszkodunk befogadóként, hisz a tánc minden esetben összművészeti alkotás. A fizika törvényei által detektált rezgések és hullámok nélkül - amik a természet alapvető

<sup>596</sup> Fejezetek a balettpedagógia történetéből, Magyar Táncművészek Szövetsége, 1985., 31. o. In: Szitt Melinda: Spirál-kód A testünkben rejő titok, a természettudomány és társművészetek aspektusaiból nézve, Magyar Táncművészeti Egyetem szakdolgozat, 2012. 35.

mozgásformái -, az érzékszerveinket érintő hatások kontrollálhatatlanok lennének. Mind a fény, mind a hang hullámtermészetűek, különböző frekvenciájú rezgésekből állnak és ezeken keresztül érik el a befogadót. A rezgéshullámok mérhetők különböző eszközökkel, illetve képalkotó eljárásokon keresztül tudományos vizsgálatok alapjául szolgálnak. A műalkotásokkal egyidős a kérdés, hogy mitől hat a mű a befogadóra, milyen esztétikai preferenciák mentén kategorizáljuk az érzékelt művet. A kérdésre különböző tudományterületek válaszainak sora született meg, melyek az új technológiák megjelenésével további új értelmezéseket nyernek.

Az esztétika fogalmát elsőként Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) német filozófus határozta meg 1750-ben az *Aesthetica* című művében: „(...) mint az érzékelésből származó ismeretek tudományát.”<sup>597</sup> A művészet különböző területein születő művek befogadóra tett hatásaival foglalkozó neurobiológia és neuroesztétika, egyre nagyobb teret nyer napjainkban. A kérdés mindenkiben felvetődhet: mitől szép, mitől harmonikus, egy vizuálisan vagy akusztikusan befogadható mű a néző számára? Ezekre a kérdésekre az egyik lehetséges választ a modern neurobiológia és agykutatás<sup>598</sup>, valamint a neuroesztétika vizsgálatai és eredményeire adhatnak, mely válaszok és eredmények nem függetleníthetők az érzelmektől, valamint a társadalmi és kulturális beágyazottságtól. A neuroesztétika – mint új tudományterület - fogalmi megalkotása Semir Zeki török származású brit neuropszichológus nevéhez köthető, mely tudományterület „(...) a művészeti alkotás befogadásában, értékének megítélésében, a tetszés folyamatában meghatározó neurobiológiai, kognitív pszichológiai folyamatokat vizsgálja.”<sup>599</sup>

Kifejezetten a táncművészet befogadásával kapcsolatban, Pálincás-Molnár Mónika és Bernáth László közös kutatása<sup>600</sup> rámutat, hogy bizonyos esztétikai alapelvek jelenléte a táncművekben – mint a szimmetria, a jó folytatás elve (Gestalt, mindennapi életünkhöz kötődő vonalvezetés) és az aranymetszés - nagyobb tetszést, izgalmat és hatást gyakorolnak a nézőre, mint az ezek hiányában alkotott művek. A szimmetria – mint pszichológiailag a szépség és harmónia megjelenésének egyik alapja - nyugalmat áraszt, észlelésekor könnyebb és gyorsabb a feldolgozás, de „(...) az általa okozott élmény viszont kevésbé izgalmas.”<sup>601</sup> Doris Humphry *A koreográfia művészete* című könyvében<sup>602</sup> megerősíti a szimmetrikus ábrázolás nyugalmat keltő hatását, de kiemeli, hogy az aszimmetrikus ábrázolás dinamikát és feszültséget kelt, ami a művészi alkotásban és a koreográfia üzenetében alkotói eszközként használható. A kutatás alapján elmondható, hogy az aranymetszés aránya, mint koreográfia eszköz alkalmazása hat a legjelentősebben a nézőkre.

Lábán Rudolf térharmónia elméletében és strukturált rendszerében, a szabályos testekben determinált mozdulatok, a szimmetriától az aranymetszésig (ikozaéder 3 aranytéglalapja) megfelelhetnek az előzőekben említett esztétikai preferenciáknak. Az ikozaéderben történő mozdulatsorokat Lábán is kiemeli, a 12 térirány és a test síkjait is meghatározó ikozaéder arany téglalapjai által nyújtott mozgáslehetőségek miatt, melyek közül az „A” és „B” mozdulatskála bizonyult a legkifejezőbbnek. Az ikozaéderben megszülető mozdulatsorok a maguk spirális feszültségeiből adódó dinamikus mozdulatíveivel, elhajló pályáival, a folyamatos stabilitás és labilitás kérdéseit feszegetve, képesek egyensúlyt és harmóniát teremteni.

597 Nagy Zoltán: *A csodálatos agy, Gondolatok az agy működéséről*, Semmelweis Kiadó, Budapest, 2019. 98.

598 *Funkcionális agyi képalkotás segítségével: MR, BOLD fMRI, EEG. A BOLD fMRI a legnagyobb felbontást biztosítja és az angio-glio-neurális egység összekapcsolt működésének felismerését jelenti. A vizsgálati kép kimutatja a helyi fokozott agyműködést, melyhez több energiára és oxigénre van szükség, ami fokozott véráramlást eredményez az adott területen.* In: Uo. 100.

599 Zeki, Semir: *Art and the brain, Daedalus*, 1998/127(2), 71-103., és *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press, Oxford, 1999. In: Nagy Zoltán: *A csodálatos agy, Gondolatok az agy működéséről*, Semmelweis Kiadó, Budapest, 2019. 98.

600 Pálincás-Molnár Mónika, Bernáth László: *Esztétikai elvek preferenciája a táncban*, In: *Tánc és Nevelés* 3. évfolyam, 2. szám (Magyar Táncművészeti Egyetem folyóirata), Magyar Táncművészeti Egyetem, 2022., 3-20.

601 Uo. 8.

602 Humphrey, Doris: *A koreográfálás művészete*, Planétás Kiadó, 2000

Az idegrendszer nélkül a mozgás, a tánc nem jöhetne létre. A tánc megkezdése előtt az idegrendszer feldolgozza a különböző ingereket, és ezt követően elindítja a szükséges előkészítő folyamatokat. A tánc során az idegrendszer irányítja és koordinálja a táncosok mozdulatait térben és időben (általánosan értelmezve zene ritmusát követve), miközben folytatja a további külső ingerek feldolgozását. A zene és a tánc szinte elválaszthatatlanak, kölcsönösen hatnak egymásra. Ha csak halljuk a zenét, annak lüktetését, ritmusát, az idegrendszer mozgással reagálhat, ami nem egy előre koreografált mozdulatsor, hanem a ritmus követése egy testrésszel. Az idegrendszeri reakcióban különbség figyelhető meg az ismert és kevésbé ismert zeneművek hallásakor, illetve abban az esetben is, amikor képzett és kevésbé képzett táncosok idegrendszeri reakcióit vizsgálták.<sup>603</sup> Lábán Rudolf – és később Cunningham, illetve a posztmodern tánc úttörői - kifejezetten nem részesítette előnyben a zene alkalmazását, mert fel akarta szabadítani a táncot a zene uralma alól, ami - véleménye szerint - befolyásolja a belső élményből és akaratból történő kifejezés ritmusát.

A néző számára a mozgás észlelése és az erre adott válaszok, szintén összetett idegrendszeri folyamatokon keresztül történnek. Az agy prefrontális kérgében található tükroneuronok lehetnek a felelősek azért, hogy a mozgó ember mozgását úgy élhetjük meg, mintha mi magunk végeznénk a mozgást. A tükroneuronok „(...) mind a mozgás észlelésekor, mind a mozgás tervezésekor aktiválódnak.(...) Ezek a neuronok egyfajta kapcsolódást, akár nonverbális kommunikációs formát is teremthetnek a cselekvő és a megfigyelő között, ami különösen alkalmas lehet a mozgásos előadóművészetben.”<sup>604</sup> A néző átéli a látott mozdulatsorokat, amik az alkotás során különböző térbeli elrendezést mutatnak, mely térbeli elrendeződések eltérően hatnak a befogadóra. Az alkotó a teret alakíthatja, a szimmetria és a jó folytatás, illetve az aranymetszés vagy az aszimmetria elvei mentén. Ha ez összecseng a darab mondanivalójával, akkor ez egy megerősítő hatást gyakorolhat a nézőre, ami egy koreográfiai eszköz is egyben, akkor is, ha az általánosan elvárt nyugalmat sugárzó, de túl hosszú időt felölölő szimmetrikus mozgást, a feszültség felkeltésére, fokozására szeretné az alkotó alkalmazni. A feldolgozás minden esetben egyéni, teljesen szubjektív, amit nem lehet figyelmen kívül hagyni.<sup>605</sup>

Martin Schuster, *Művészetlélektan* című könyvének X. fejezetében ír az esztétikai élmények által kiváltott érzelmekről, mely hatások magába foglalják az emberi érzelmek egész tárházát. Számos kutató különböző jelzőkkel fogalmazza meg az esztétikai élményre adott érzelmi reakciót: Maslow például, csúcserőként (peak-experience) említi, Izard, az összhang érzékelésekor fogalmazza meg az örömeztet, illetve Osborne, a „*vitális tudatosság kibővítése*ként” határozza meg a kiváltott érzelmi hatást, mellyel „(...) kapcsolatot teremt az emocionális és kognitív aspektusok között.”<sup>606</sup>

A kortárs művészet kísérleteiben az új kifejezésmódok kutatásakor és alkalmazásakor, a művészek célja nem feltétlenül a „szép és kellemes” érzést kiváltó hatás elérése a befogadóban, sőt, ennek ellenpontjaként társadalmi tabukat feszegetnek, és felhívják a figyelmet a társadalmat érintő problémákra. Az esztétikába bekapcsolódik a „*rút esztétikája*” is, ami már a kísérleti pszichológia, pszichoanalízis és a tudatmodosítás lehetőségeinek területébe való átnyúlás eredménye. „*A művészet olyan feladatmeghatározásának folyamatában, amely érzelmek felkeltését tűzi ki célul, valamint a reklámmal való versengésből fakadóan a kortárs művészek némelyike a rémisztő és a rút kidolgozása felé fordult.*”<sup>607</sup> Az új kifejezésmódok között a rútság mellett, számos lehetőséggel, módszerrel kísérleteznek napjainkig a kortárs művészek. Ezen módszerek egyike a **saját**

603 Vander Foster Olivia, H.D. Foster H.D., Nicholas, Vuust, Peter, Keller, E. Peter, Kringelbach, L. Morten: *The Neuroscience of Dance: A Conceptual Framework and Systematic Review*, <https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2023.105197>, Letöltés: 2024.08.23.

604 Pálinkás-Molnár Mónika, Bernáth László: *Esztétikai elvek preferenciája a táncban*, In: *Tánc és Nevelés* 3. évfolyam, 2. szám (Magyar Táncművészeti Egyetem folyóirata), Magyar Táncművészeti Egyetem, 2022., 3-20. 5.

605 Uo. 18.

606 Schuster, Martin: *Művészetlélektan, Képi kommunikáció – Kreativitás – Esztétika*, PANEM Kiadó, Budapest 2005. 380. A szerző hivatkozik: Maslow, A.H.: *Motivation und Persönlichkeit*, Walter, Olten, 1977, Izard, C.E.: *Human Emotions*, Plenum, New York, 1977., Osborne, H.: *Aesthetic perception*, *British Journal of Aesthetics*, 1979, 307-316. (A mű eredeti címe: *Kunstpsychologie: Kreativität – Bildkommunikation – Schönheit*, Schneider Verlag Hohengehren GmbH, 2000)

607 Uo. 375. A szerző hivatkozik: Gorsen, P.: *Das Bild Pygmalions*, Peter Gorsen Verlag, Reinbek, Rowohlt Verlag, 1969.



**emlékképek kiemelése**, melyek lehetőséget nyújtanak az ember számára saját énjének kutatásában és megismerésében és absztrakt kifejezésében (minimalisták és absztrakt expresszionisták). „Az ilyen művészi tevékenységben nem annyira a vizuális jelentésbeli kommunikáció tárgya lényeges”<sup>608</sup>, hanem a körülöttünk lévő világ megélésének eleve tétel. Az absztrakt, elvont megfogalmazás utalhat a jelen történéseinek tagadására is (pl. háborús borzalmak), illetve a lényeges tulajdonságok kiemelésére, de ugyanakkor a „a legmagasabb fokú intellektualitás reprezentációja.”<sup>609</sup> A táncművészet narratív korszaka után (19-20. század fordulóján) Nyugat-Európában és Amerikában a táncművészet is keresi az új megfogalmazásokat és kifejezéseket. Martha Graham munkáiban a rendkívüli dráma fogalmazódik meg, mélylélektani szempontból közelítve és reflektálva a világ borzalmaira, egyéni fájdalmakra. Lábán Rudolf, José Limón, illetve Merce Cunningham pedig a testre és a térre fókuszál, teljesen absztrakt – kevésbé dekódolható - megközelítéssel.

A **meglepetés** alkalmazása - mint a kortárs művészeti kifejezés másik, jellemző eszköze -, általában feszültségoldó hatású és kellemes érzéseket vált ki a nézőből, azonban a klasszikus esztétikai értékek hiányában, igazán csak egyszer képesek hatni (a tánc szempontjából is, gondolhatunk itt a flash-mobokra, illetve a performanszokra). A különböző időalapú művészetek művészeinek – beleértve a táncművészetet is - társadalmi küldetése van, melynek célja, „hogy láthatóvá tegyék a visszás állapotokat.”<sup>610</sup> A művészek átérzik és megélik a társadalmi problémák valamennyi szegmensét, és akcióik - tükröt tartva a valóságnak - felhívásként jelennek meg a társadalom előtt, időnként a közízléssel szembe fordulva. Egyszeri és megismételhetetlen előadásaikon a művész, mint „mágus és rituális gyógyító” jelenik meg, szinte szertartássá emelve az eseményt, melynek célja lehet egyfajta megtisztulás. „Az ilyen gyógyító rítusok kreatív kialakítása lehetne a művészetterápia egyik feladata.”<sup>611</sup> Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti, Anna Halprin performanszai is betöltik a fent említett szerepeket, amellett, hogy a táncművészet addig elfogadott műfajait, teljesen újraértelmezték, lebontva a befogadó és művész közötti falakat. A néző közelebb kerülhet az alkotáshoz, bevonódhat az alkotásba, és alakíthatja azt. A művészet tere, ezáltal kitágul, ahol a néző, a befogadó aktív részese az alkotási folyamatnak. Az új művészetfelfogásokkal a művészek befolyásolhatják az ember önmegértését, mely által a modern, kortárs művészet elfogadása is nő. Ugyanis „ha elutasítjuk a modern művészetet, Dieckmann szerint nem tudatosítjuk magunkban az emberi kultúra sötét oldalát, emiatt nem is tudunk megfelelő módon cselekedni.”<sup>612</sup>

A **szuperrealizmus** – a szinte tökéletes hasonlóság ábrázolásának hihetlenségével -, mint illúziókeltés erősen hat az érzékszervekre, Schuster megfogalmazásában: „A szuperrealista kép könnyebben érzékelhető, mint az ingert kibocsátó valós tárgy, és így az ingerfeldolgozás folyamatában esztétikai érzeteket kelt.”<sup>613</sup>

A realista ábrázolás mellett megjelenik a mélylélektani szimbólumokként is tárgyalható „**fantasztikus valóságok**”, mint egyfajta rejtélyes képződmények”<sup>614</sup>, mely metaforák új értékrendek képviselői és közvetítői lesznek. Kialakul egy jelentéskeveredés, a dekódolás problematikája, ahol a befogadó nem a megszokott szimbólumokkal találja szemben magát, ezért a mű megértése nehézségbe, időnként ellenállásba ütközik és kiváltja a nézőből azt az érzést, „(...) hogy a kortárs művészetnek nincs semmilyen mondanivalója.”<sup>615</sup>

608 Uo. 370.

609 Uo. 373.

610 Uo. 373.

611 Uo. 375., Schuster, Martin.: *Kunsttherapie.*, DuMont, Köln, 1986, 1996.

612 Uo. 378. A szerző hivatkozik: Dieckmann, H.: *Archetypische Symbolik in der modernen Kunst*, Gerstenberg Verlag, Hildesheim, 1981.

613 Uo. 372.

614 Uo. 372. A szerző idézi: Kraft, H.: *Menschen and Monster*, Deutsches Arzteblatt, 1978. 11. 666-669.

615 Uo. 372.

## V. Mestermunka

**Space-ality**, illusztrációs kísérlet Lábán Rudolf térharmónia elméletére

*Kifelé az időből, befelé a térbe...*

*lehet, hogy egyszer csak rátalálsz*

*az észre.*<sup>616</sup>

Pedagógiai pályámon, mindig is motoszkált bennem az alkotói ösztön, annak ellenére, hogy tanulmányaim során előadóművészek képeztek. A tanítás egy interaktív folyamat, melyben nem csak én adom át a gondolataimat, a visszajelzésekből új kérdések és új válaszok születnek. Ez a folyamat útkeresésre inspirál arra, hogyan tudom előcsalogatni a növendékeimből azt a kreativitást, ami a térben való mozgást a tiszta mozdulati kifejezéssel kommunikációvá tudja érlelni. A művészképzésben érdemes éles szemmel figyelni a növendékeket, kiből lehet előadóművész és kiből alkotó művész. Mivel szűk mezsgye választja el a kettőt, ez akár egy személyben is megtestesülhet. Mestermunkám egyik célja, hogy katalizálja a 'test' kreativitását, a téralakítás végtelen lehetőségei felé, aminek első lépcsőfoka a megismerés útja. Egri József festőművész szavaival élve:

*„Látottakat ismertté, az ismerteket tudottá, a tudottakat élménnyé, az élményeket magasztossá kell tennünk, hogy művészetet hozhassunk létre”*<sup>617</sup>

A megismerés folyamatát a mozdulati tudatosságig vezető úton, számos tényező befolyásolhatja. Napjaink radikálisan megváltozott életmódja, jelentősen befolyásolja a gyerekek mentális és fizikai állapotát, idegrendszeri- és mozgásfejlődését, valamint a koordinációs képességeiket, melyek szoros összefüggésben állnak egymással. *„A mozgásfejlődés egy és osztatlan folyamat. Lefolyását akadályozhatjuk, de segíthetjük is. Segíteni azonban csak akkor tudjuk, ha ismerjük a születéstől a 10-12 éves korig lejátszódó mozgásfejlődési folyamatokat, azok jelentőségét az egészséges személyiség kialakulásában.”*<sup>618</sup> Az idegrendszeri éretlenségből adódó mozgásfejlődési és koordinációs problémák, számos terápiával fejleszthetők, amennyiben időben felismerik azokat. A táncoktatásban, a pedagógiai módszerek megválasztásában is figyelembe kell vennünk ezt a jelenséget, attól függetlenül, hogy milyen mértéket öltenek egyénenként ezek a problémák. A digitális eszközök túlzott használata alapvetően befolyásolja a mozgással töltött idő mennyiségét és a képzeletet. Ugyanakkor a digitális eszközök használatát a tapasztalati megismerés szolgálatába is lehet állítani a táncoktatásban is, mellyel a mozdulatokat különböző szemszögből értelmezhetjük – mint mozdulatot végző test, a térben nyomot hagyó és a teret alakító test -, és ezáltal növelhetjük a testtudatot. Ebben a tekintetben Lábán Rudolf után, Merce Cunningham és William Forsythe technikai eszközei új dimenziót nyitottak az oktatásban és az alkotásban egyaránt.<sup>619</sup>

A mestermunka másik célja, a képi megjelenítés akár filmen, akár előadás formájában, ami megmutatja a tér alakításának sokszínűségét, annak ellenére, hogy egy bizonyos struktúrához igazodunk.

<sup>616</sup> Bertók László: *Firkák a szalmazálla, részlet*

<sup>617</sup> Keresztúri Dezső: *Egri Breviárium, Veszprém Megyei Múzeumok Igazgatósága, Veszprém 1973.*

<sup>618</sup> Király Tibor-Szakály Zsolt: *Mozgásfejlődés és a motorikus képességek fejlesztése gyermekkorban, I. fejezet, Dialóg Kiadó, 2011.*

<sup>619</sup> *Megjegyzés: a Magyar Táncművészeti Egyetem művészképzésére újonnan bekerülő klasszikus balett évfolyamok növendékeit, 2017 óta minden tanév kezdetén, augusztus végén felméri a Báránfyelző Fejlesztő és Terápiás Központ szakemberei, a szakemberek a mozgás- és idegrendszeri éretlenségeket vizsgálják. A felmérést követően – amennyiben szükséges - egy speciális korrekciós tréning keretén belül a növendékek fejlesztő foglalkozásokon vesznek részt. Az foglalkozások az idegrendszeri éretlenségek javítására, fejlesztésére koncentrálnak. A témával kapcsolatban részletesebben, Benedek Judittal és Bogáti Fannival közösen írt cikkben olvashatunk: Bogáti, F., Benedek, J., és Szitt, M.: *Korrekciós tréning a Magyar Táncművészeti Egyetem klasszikus balett szakirányának első évfolyamaiban, Tánc és Nevelés, (Dance and Education), 2023., 4(1), 27–39. DOI: <https://doi.org/10.46819/TN.4.1.27-39>**

Ezek a struktúrák az oktaéder, a hexaéder és az ikozaéder, melyben Lábán Rudolf térharmónia elmélete született. Az első geometriához kötődő mozgáskísérletem a felvételihez készített táncvideóm, a Luxumbra volt. Mindkét esetben olyan folyamatok foglalkoztattak, amik önmagukból indulnak ki és térnek vissza, mint az élet maga. Az 'élő' mozdulat tele van kifejezéssel, és talán a legősibb kapcsolata van a térrel. Ha a balett statikusnak tűnő pózaiban gyönyörködünk, a mélyen ott rejlenek az izmok összjátékából kirajzolódó finom spirálok, amik kiterjesztik a mozdulatot és körülötte lévő teret. Ez a dinamikai összjáték billent ki az egyensúlyból és áramlásával eléri a mozdulat csúcspontját, majd visszatér azért, hogy újabb erőt gyűjtsön a következő mozdulathoz. A szabadon hagyott áramlás olyan állapotot idéz elő, melyben a test-lélek-szellem feloldódik és megéli önmagát. A szabályos geometriai testekbe foglalt mozdulatok által egy teljesen narratíva mentes tánc születik, ami olyan tiszta, mint egy kristály. Így megvalósulhat a Lábán által elképzelt tiszta tánc, ahol a mozdulatok esztétikai minőségeket képviselnek.

A mestermunka gondolatában segítségemre volt Beke László témavezetőm, aki mindig bátorított az alkotás felé. A megvalósítás elkészítéséhez számos előzetes egyeztetésre és az előadóval történő, többszöri konzultációra volt szükség. Nagy örömmel megtaláltam azokat a munkatársakat, akiknek sokat köszönhetek, mert alázatosan, minden szakmaiságukat latba vetve támogatták a mestermunka megszületését. Külön köszönöm, Varga Boglárka táncművésznék - aki maga is értő ismerője Lábán Rudolf térharmónia elméletének - , hogy azt a kissé száraznak tűnő, sziszifuszi, analitikus munkát elvégezte velem, amivel "felhangoltuk hangszerünket".

A mestermunka egy illusztrációs kísérlet, amelyben Lábán Rudolf térharmónia elméletéhez igazodva jelenítem meg a mozdulatsorokat, skálákat. A szabályos testek terében megvalósuló mozgás egy koncepció mentén halad, majd kiteljesedve birtokba veszi a kinezsférán túli teret. A térben feloldó mozdulatok szinte mindig fellelhető dinamikáját a tér pontjainak organikus összeköttetése adja. A szabályos test tere kitágul és elindít egy olyan folyamatot, ami a végtelenségig tágítható, de mindig visszatérhet önmagába. A megszülető mozdulatokkal megélhetjük a teret, mind érzékszerveinkkel, mint fizikai valónkkal.

A videódokumentáció két részből áll. Az első felében a szabályos testekben történő mozdulatokat láthatjuk (1-13. videó). A mozdulatok centrális és perifériális pályákon történnek, illetve a dimenzionális, diagonális és transzverzális pályákon. Az oktaéder és a hexaéder egymás duálisai, az ikozaéder különlegessége abban rejlik, hogy a benne megszülető mozdulatok rendkívül kifejezők a térirányok adta lehetőségekből adódóan. A videódokumentációban megjelenő tükröződések több nézőpont lehetőségét tárják a néző elé. Fontosnak tartottam a két irányból induló spirál beépítését a koncepcióba, melyekből a lentől felfele kitáguló spirál a kezdetet, és az élet kiteljesedését jelenti, míg a fentről lefele irányba mozduló spirál a visszatérést, a megnyugvást szimbolizálja. A videódokumentációban szereplő utolsó filmben az előző filmekben látható mozdulatsorok esszenciája és térbeli kiterjesztése látható. A térspecifikus koreográfiában folyamatosan erősödő dinamikával uraljuk a teret, majd visszatérve egy önmagába visszaforduló spirállal jutunk el a kiindulási ponthoz, ami a folytonosságot, az életet rejti magában. A térben kiterjedő mozdulatok megtartják irányukat, jelezve egy nagyobb egység létét.

A koncepciót színpadi körülmények között élő előadásban bemutatva feltáruik egy újabb lehetőség. A színpad hátsó síkját vetítövásznonként kezelve, egy animáció segítségével megszüntethetjük a színpad doboz jellegét és ezzel kinyitjuk a teret az univerzum felé. Az animációban megjelenő ikozaéder képének folyamatos egyre kisebbé válásával azt az illúziót keltjük, hogy kirepül a csillagok közé. A koncepció zenei kísérlete is képviseli a szabályos testek szakrális jellegét, ami hangzásban a kristályok csilingeléséhez hasonló.

A mestermunka mellékleteiben a disszertációhoz összeállított mozdulatsorok Lábán-kinetográfiával elkészített lejegyzéseit tartalmazzák, melyeket Oláh Nóra, a Magyar Táncművészeti Egyetem művésztanára készített. Lábán Rudolf a lejegyzési rendszerét a *Schriftanz* nevű kétkötetes







kiadványban publikálta 1928-ban. Jelrendszere mára körülbelül kétezer jelből áll, és jelenleg a világon a legelterjedtebb, legáltalánosabban használt táncnotációs módszer.










A rendszer mai, általános értelmezése szerint, az úgynevezett főirányok egy gömb felosztása szerint  $45^\circ$ -ként követik egymást. A jelen disszertációhoz készített lejegyzésekben azonban a főirányok jelei nem ezeket az irányokat képviselik, hanem a lábáni térharmónia szabályos testeinek csúcsai által meghatározott irányokat: az úgynevezett dimenzionális (alap magas és mély, valamint a vízszintes elöl, hátul és oldalt) irányokat az oktaéder, a diagonális (rézsút magas és mély) irányokat a kocka, valamint a diametrális (elöl–hátul és oldalt magas és mély, valamint a vízszintes rézsút) irányokat az ikozaéder csúcsai.

A gyakorlatok elnevezéseiben szerepel, hogy a mozdulatsor melyik térharmonikus szabályos test, az oktaéder, a hexaéder vagy az ikozaéder meghatározta iránymodellt képviselik.

A mestermunka zenéjét Kócsó Péter szerezte, az operatőr Kállai Márton volt, a világítástechnikát Pogány Domokos biztosította. A felvétel a Magyar Táncművészeti Egyetem Ifj. Nagy Zoltán Színháztermében készült.

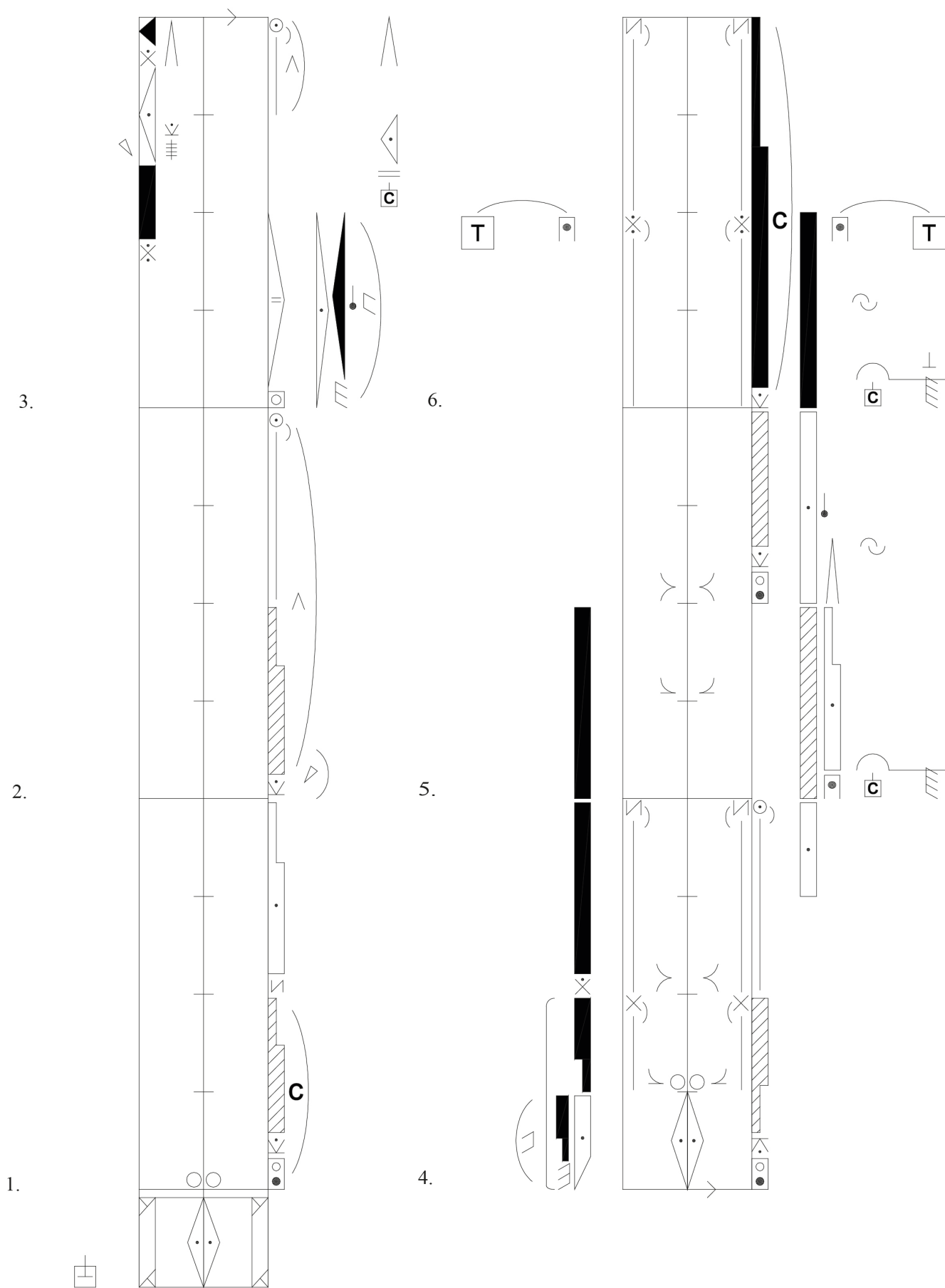
A Mestermunka videó dokumentációja ezeken a linkeken érhető el:

megnevezés	leírás	link	QR kód link
INTRO	Intro	<a href="https://youtu.be/EeVvd4KSd9k">https://youtu.be/EeVvd4KSd9k</a>	
PPT1	Oktaéder centrális mozdulatsor	<a href="https://youtu.be/Ar-rQufflBI">https://youtu.be/Ar-rQufflBI</a>	
PPT2	Oktaéder perifériális mozdulatsor	<a href="https://youtu.be/6MdstOUXTnA">https://youtu.be/6MdstOUXTnA</a>	
PPT3	Oktaéder centrális és perifériális térben haladó mozdulatsor	<a href="https://youtu.be/AeXSSgUvnos">https://youtu.be/AeXSSgUvnos</a>	
PPT4	Hexaéder centrális mozdulatsor	<a href="https://youtu.be/CzdcO6ZHwNY">https://youtu.be/CzdcO6ZHwNY</a>	
PPT5	Hexaéder centrális és perifériális mozdulatsor	<a href="https://youtu.be/O6lvafQT0OY">https://youtu.be/O6lvafQT0OY</a>	

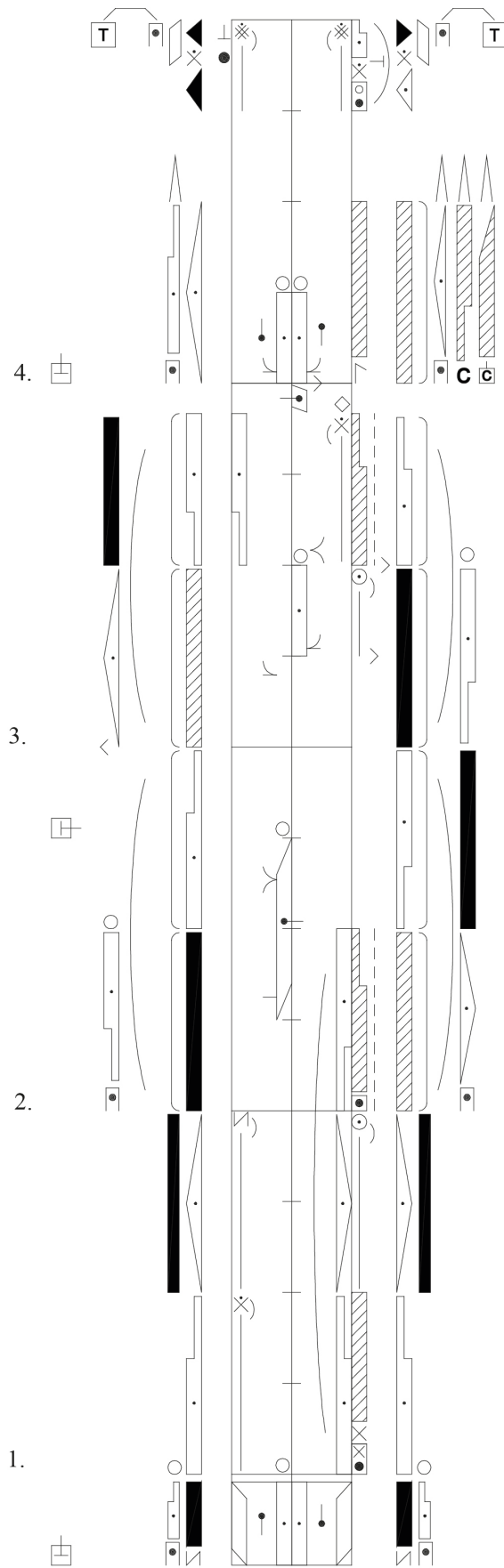
<b>megnevezés</b>	<b>leírás</b>	<b>link</b>	<b>QR kód link</b>
PPT6	Ikozaéder mozdulatsor vertikális síkba	<a href="https://youtu.be/3b0BGxq3YYA">https://youtu.be/3b0BGxq3YYA</a>	
PPT7	Ikozaéder mozdulatsor saggitalis síkban	<a href="https://youtu.be/QjkUz6_Pdno">https://youtu.be/QjkUz6_Pdno</a>	
PPT8	Ikozaéder mozdulatsor horizontális síkban	<a href="https://youtu.be/R6Yr0OruXMc">https://youtu.be/R6Yr0OruXMc</a>	
PPT9	Twisted primary mozdulatsor	<a href="https://youtu.be/b6f4R3DbloM">https://youtu.be/b6f4R3DbloM</a>	
PPT10	Spirál mozdulatsor letről indítva	<a href="https://youtu.be/Wq65dje3KWw">https://youtu.be/Wq65dje3KWw</a>	
PPT11	Spirál mozdulatsor fentről indítva	<a href="https://youtu.be/bLJTirW_Iz4">https://youtu.be/bLJTirW_Iz4</a>	
PPT12	A' skála mozdulatsor	<a href="https://youtu.be/GW_kym9b3yY">https://youtu.be/GW_kym9b3yY</a>	
PPT13	B' skála mozdulatsor	<a href="https://youtu.be/Fv6KJSWOkR8">https://youtu.be/Fv6KJSWOkR8</a>	
PPT14	„Space-ality”, illusztrációs kísérlet Lábán Rudolf térharmónia elméletére	<a href="https://youtu.be/MHlwMwffftWA">https://youtu.be/MHlwMwffftWA</a>	

# VI. A mestermunka mellékletei

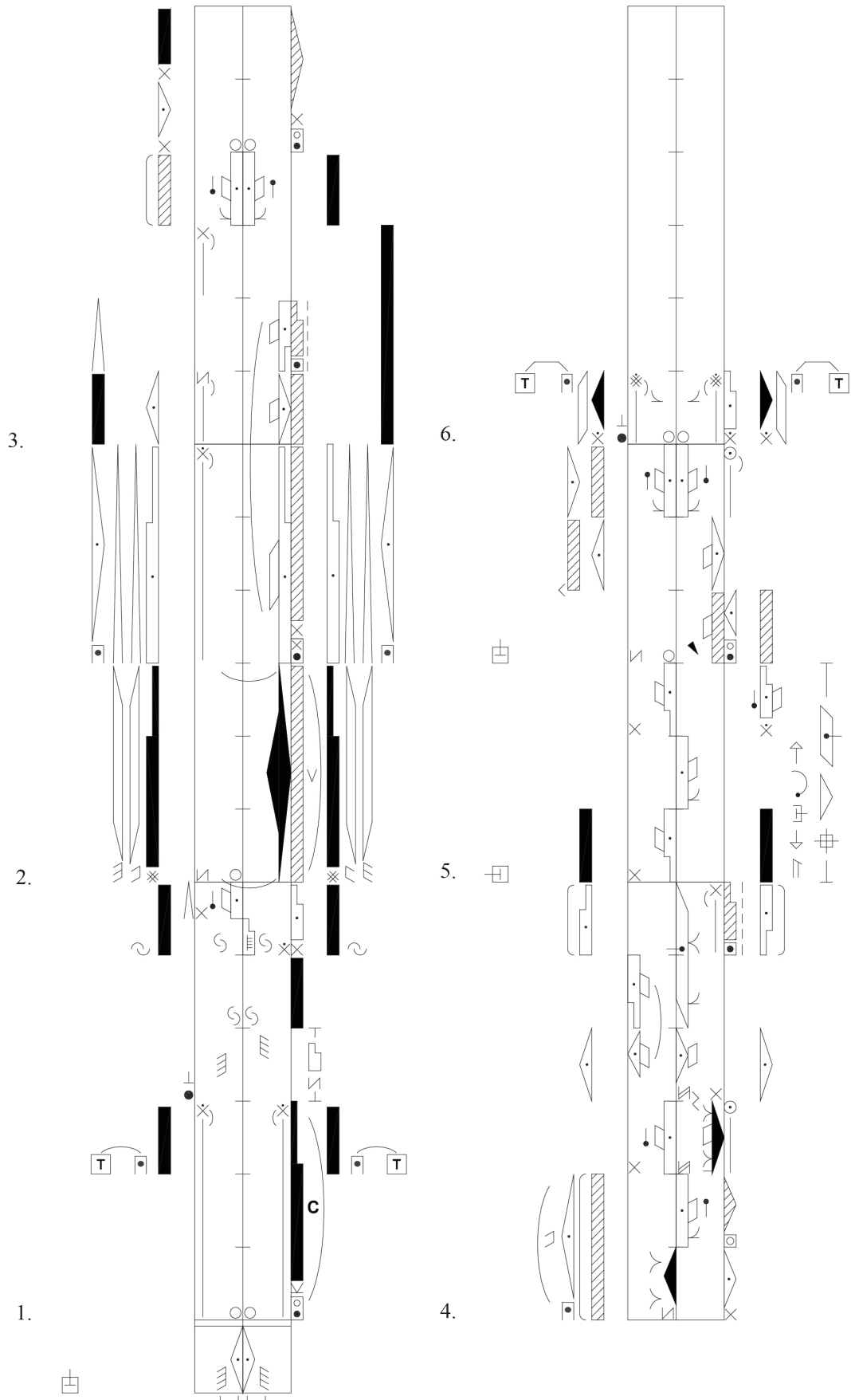
Centrális mozdulatsor oktaéderben



Perifériális mozdulatsor oktaéderben

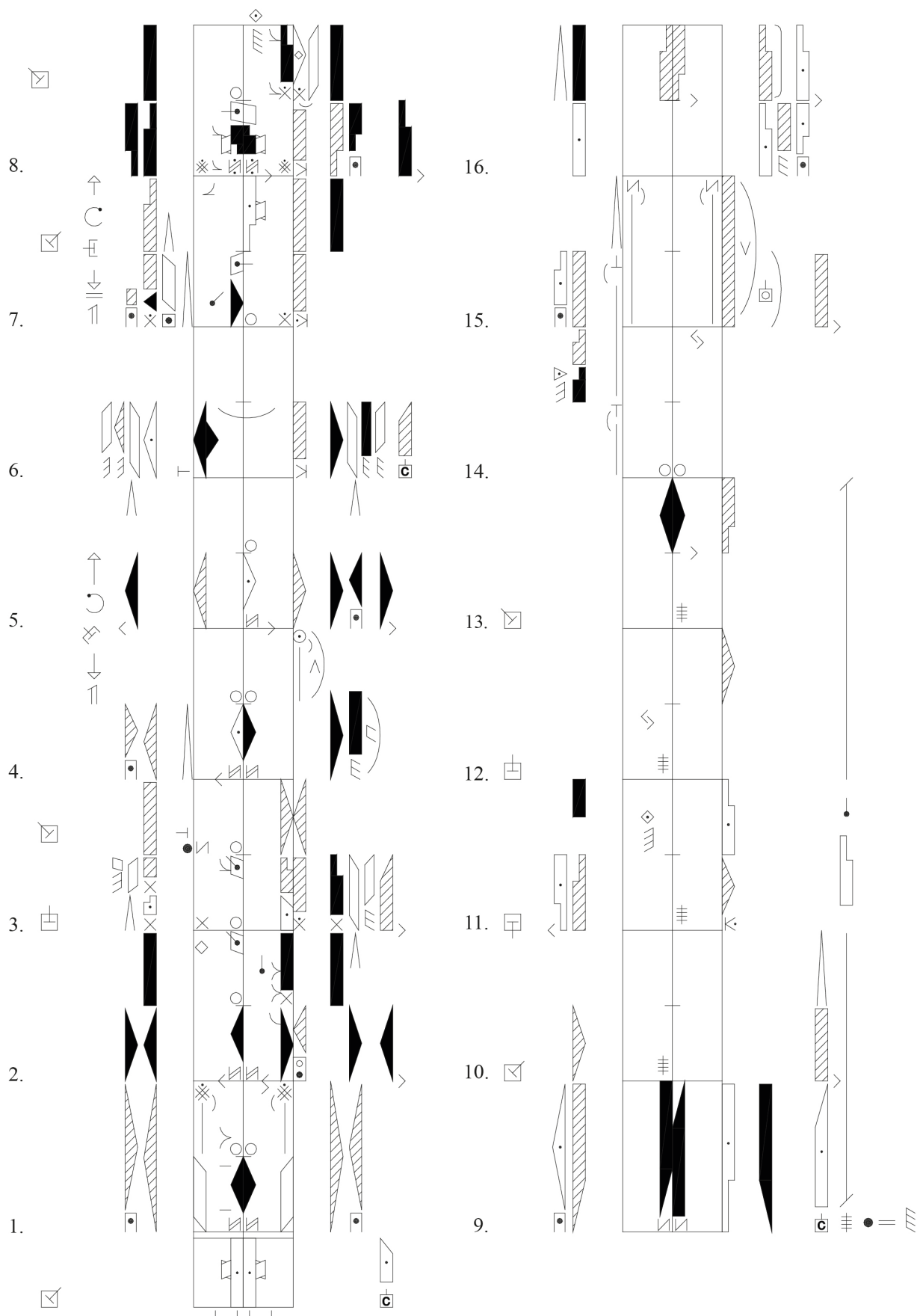


Centrális és perifériális mozdulatsor hexaéderben

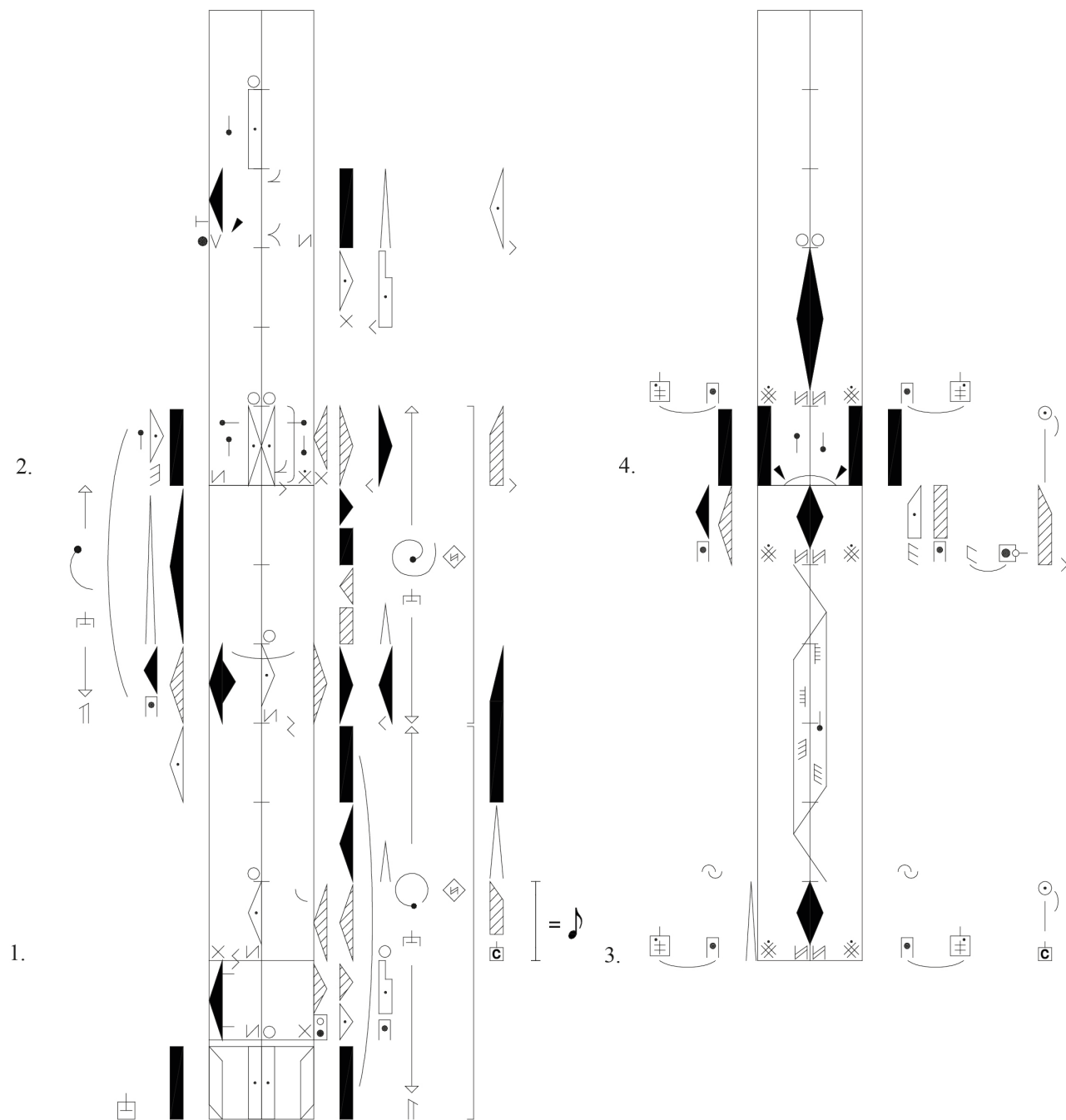




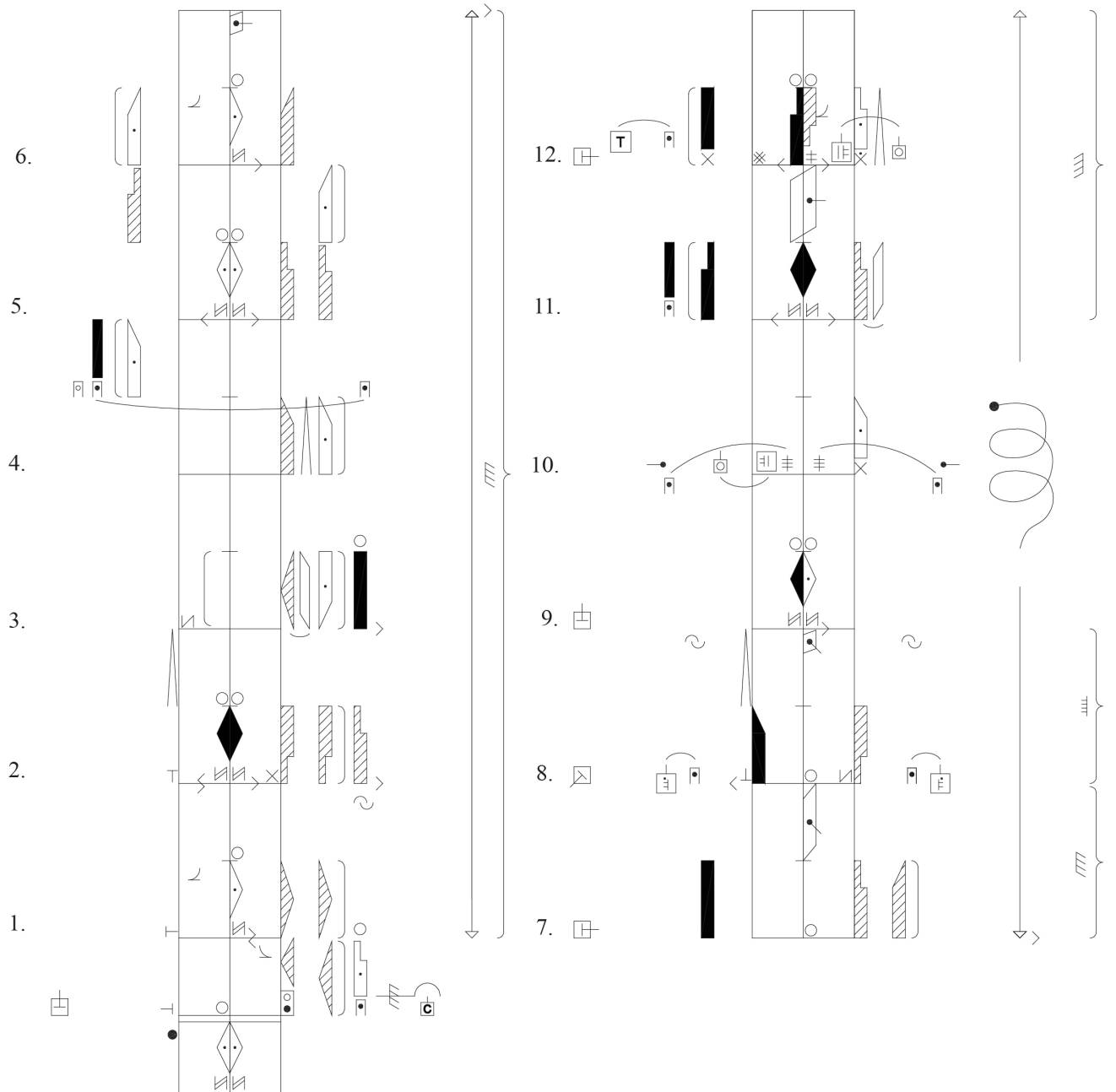
Centrális és perifériális mozgatsor hexaéderben



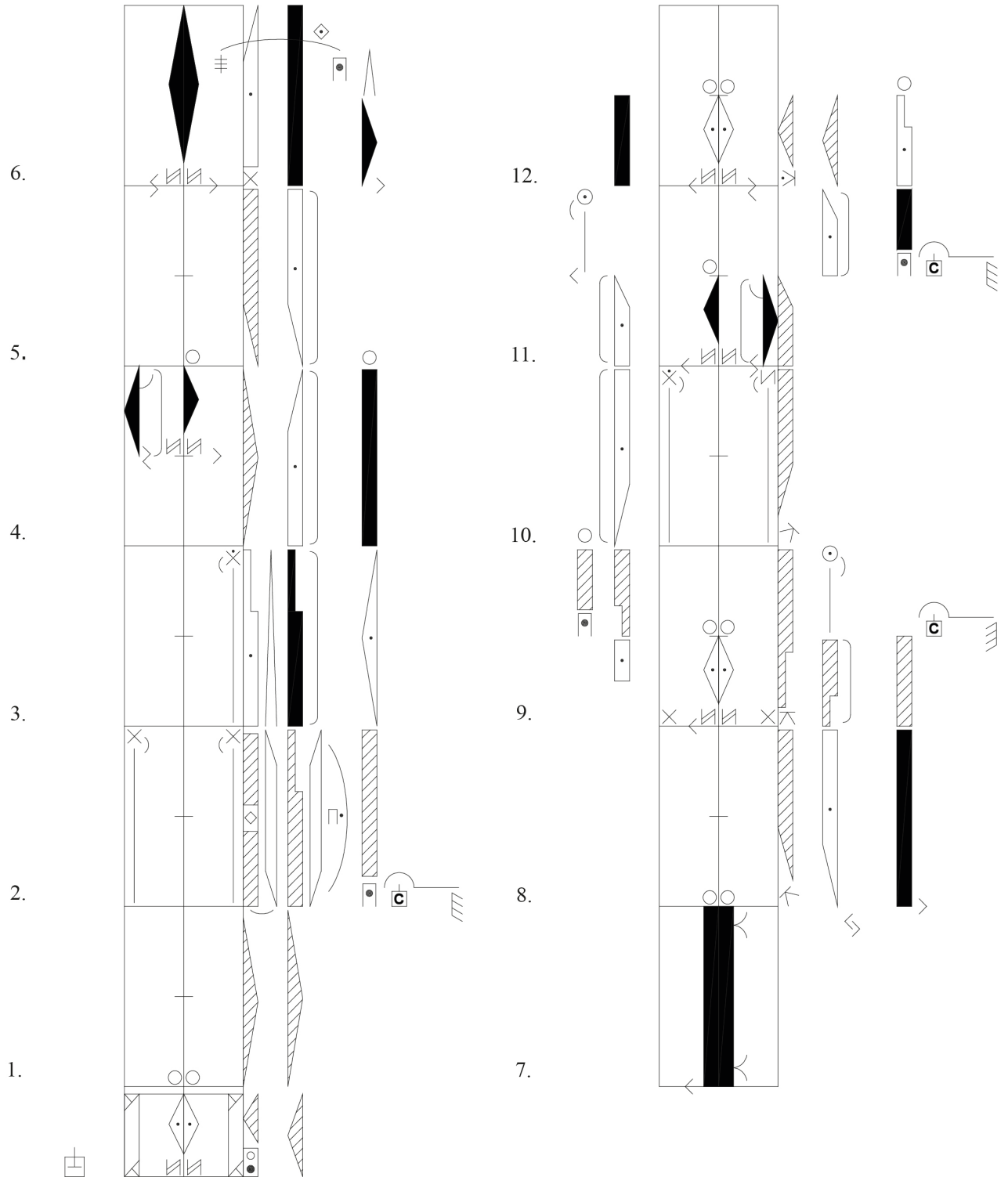
Mozdulatsor az ikozaéder vertikális síkjában



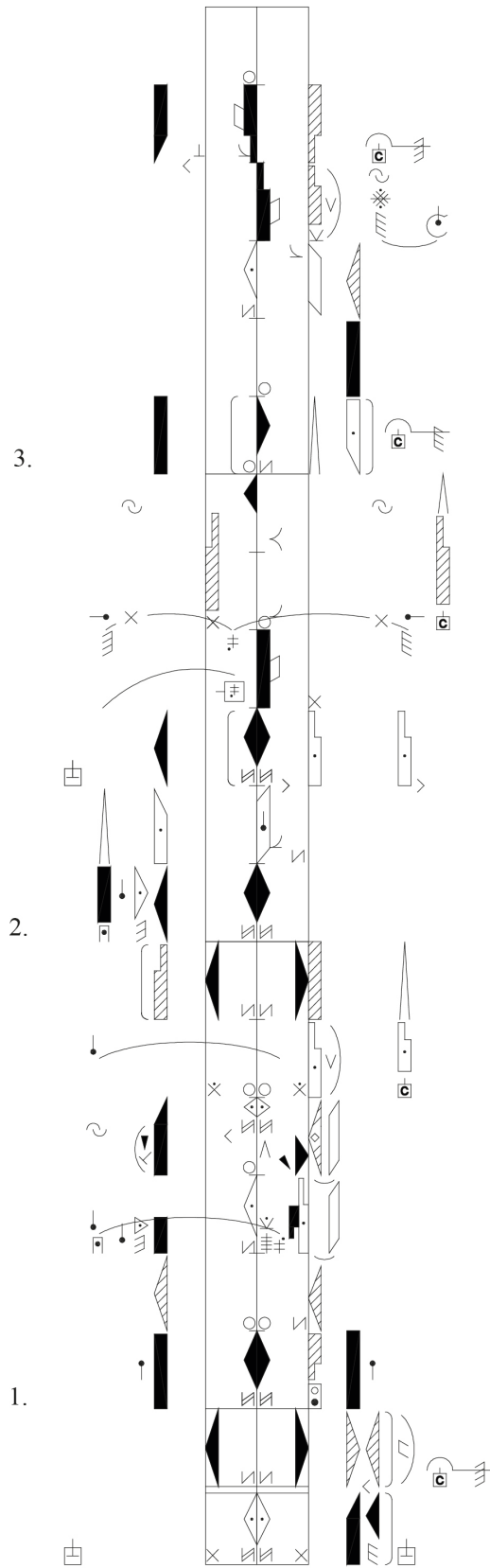
Fentről vezetett spirál mozdulatsor ikozaéderben



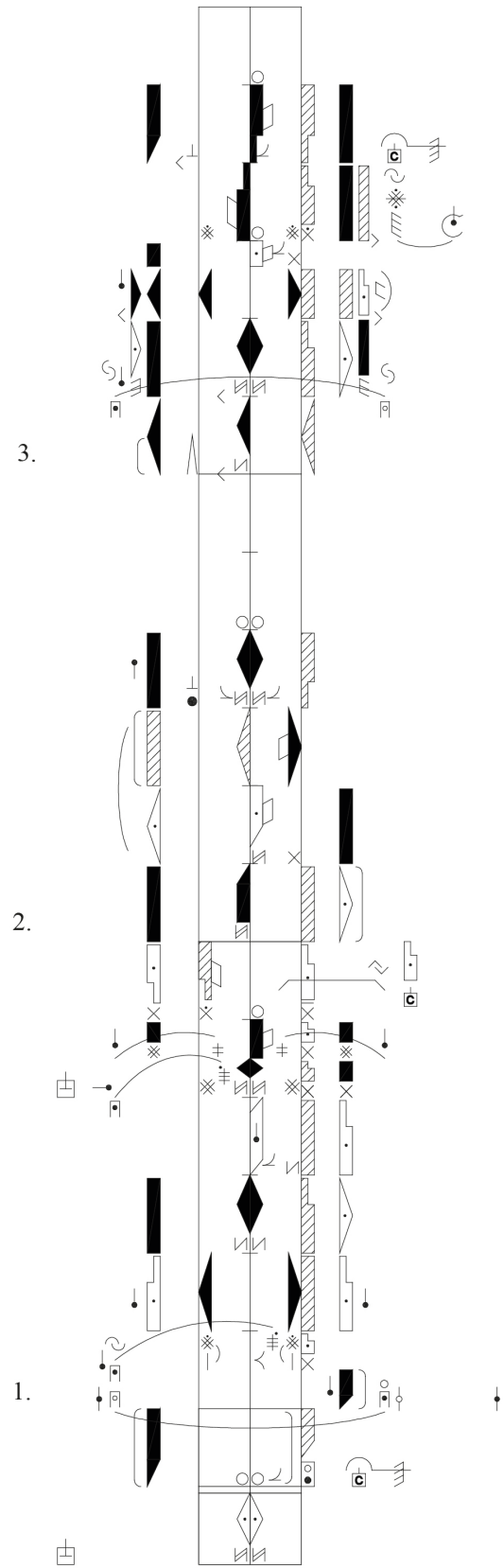
Twisted primary mozdulatsor ikozaédeben



„A” skála ikozaéderben



„B” skála ikozaéderben



## Összegzés

Az értekezés bevezető gondolataiban megfogalmazott hipotézisben azt állítom, hogy struktúra nélkül nincs szabadság. A szabadság érzete egyensúlyi állapotként is értelmezhető, de olvasatomban maga az egyensúlyi állapot. Az ember minden korban arra törekedett, hogy egyensúlyba tudjon kerülni önmagával és a környezetével, aminek kihagyhatatlan része a különböző rendszerekbe foglalt módszerek, technikák, ismeretek elsajátítása, egy olyan megismerési és tanulási folyamat, amely megnyitja a lehetőségek tárházát, ahol a kísérletezés útján mindenki rátalálhat az önkifejezésre, és a saját egyensúlyára.

A tánc tanításának és tanulásának szolgálatában számos testtudati- és tánctechnika áll, melyeket különböző oktatási módszerekkel lehet átadni a hallgatóknak. Napjainkban a rohamosan fejlődő elektronikai eszközök, számos esetben támogatják a tanulási folyamatokat, és egy új médiumként a művészet kifejező eszközövé is váltak. Ugyanakkor a digitális eszközök azonnali és kész képeket, valamint információkat adnak a felhasználóknak – minden korosztályt érintve -, melyek szinte teljesen kizárják a gondolkodást, a belső képek megjelenítésének képességét, a képzelet kialakulását. Ez a tendencia számos veszélyt hordoz magában, ami hatással van az emberi személyiségfejlődésre, társas- és szociális kapcsolatokra, és az életvitelre egyaránt. Oktatóként azt tapasztalom, hogy ezek a hatások a gyerekek idegrendszeri-, és mozgásfejlődését is negatívan befolyásolják, ami általában megnehezíti a tanulási-, és specifikusan a tánctanulási folyamatokat. A táncoktatásban a vizualitás, a vizuális képességek fejlesztése létkérdés, hisz a mozdulatok tanulása, a belső képek kialakítása, a térérzékelés, ezen keresztül jön létre. Ennek ellenére a vizuális oktatás egyre jobban háttérbe szorul az iskolákban, aminek érezhető eredménye az, hogy a ránk zúduló, összefüggéstelen képi információkkal csak nézünk, de nem látunk.

A fent említett problémák indítottak el azon az úton, hogy elkezdjem kutatni azokat a lehetőségeket, melyek támogatják a tánctanulási folyamatokat és egy szélesebb látókört kialakítva, fejlesztik a kreativitást. Lábán Rudolf térharmónia elmélete és gyakorlatának vizsgálata bebizonyította számomra azt, hogy a szabályos testek térbeli struktúrája, nem bezárja a lehetőségeket, hanem viszonyítási alapot ad és egyben biztosítja a mozdulatok végtelen variációjának sorát. A bizonyos keretek és szabályok között megélhető szabadság a jazz zenében is megjelenik, melyben a zenészek - hasonlóan a strukturált táncimprovizációhoz -, meghatározott sarokpontokhoz igazodva improvizálnak, megteremtve az előadás egyediségét. A művészek folyamatos inspirációt adva egymásnak, ébren tartják a saját és a nézők figyelmét, a helyzetből adódóan kreatív gondolkodásra készítik önmagukat, épp úgy, mint más improvizatív műfajok előadásaiban. Ez a nyitott, kreatív, éber és tudatos jelenlét meghatározó volt Lábán Rudolf munkásságában, mely szellemiség tükröződik a modern és posztmodern koreográfusok gondolkodásában is, akik számtalan további ajtót megnyitva, teret engedtek olyan művészi kísérleteknek és együttműködéseknek, melyek meghatározó művészi értéket és attitűdöt képviselnek napjainkban is.

A dolgozatban azokra az újtó, bátran kísérletező nemzedék tagjaira fókuszáltam, akik a kísérleteik során számos alkalommal megélhették a szimbolikus értelemben vett egyensúly elvesztését, vagy megélését, amit a Lábán Rudolf által megfogalmazott stabil-labil állapotok is jellemezhetnek. Minden szellemi kaland, elmozdulás, útkeresés magában rejtje a labilitást, a bizonytalanságot, de ez az erő, és az ebből származó lendület az, ami ha egy pillanatra eléri a stabil nyugvópontot, ott csupán erőt gyűjt és újra elindul felfedező útján. Az ember ösztönösen törekszik az egyensúlyra, ami ebben az értelemben – akár keretet adva - egy folyamatos útkeresésként is felfogható. Ez már nem egy szigorú szabályokhoz igazodó struktúrában valósul meg, hanem az emberi képzelet, kreativitás, bátorság által kitágított térben, ami jelen van a saját korában és megéli azt.

Számomra a dolgozat témájának felépítése, a kutatás, a Mestermunka, ugyanezeket az érzéseket és élményeket váltották ki. A kutatás során a kapcsolódások mértéke folyamatosan tágult, ami alátámasztotta azt a feltételezésemet, hogy a legszigorúbb rendszerekben is utat törhet magának az egyéni hang, a játék, a kreativitás, a szabad gondolkodás és az alkotás. Egy biztos pont mindenhol jelen van, maga az EMBER, akiről és akihez szól a művészet.

## **Köszönetnyilvánítás**

Örök hálával tartozom:

Szüleimnek, akik mindig mellettem álltak és támogattak.

A férjemnek, Pogány Gábor Benőnek, és fiamnak Álmosnak, akiknek nagyon köszönöm a türelmüket és a végtelen szeretetüket.

Témavezetőimnek, Beke Lászlónak, és Erőss Istvánnak, akik szakmailag és emberileg is támogatták a dolgozat elkészülését.

Köszönöm Fügedi Jánosnak, hogy mindig fordulhattam hozzá szakmai segítségért.

Bolvári-Takács Gábornak, a Magyar Táncművészeti Egyetem volt rektorának, aki megismertetett Beke Lászlóval.

Szakály Györgynek, a Magyar Táncművészeti Egyetem volt rektorának, és Macher Szilárdnak, a Magyar Táncművészeti Egyetem Művészképző Intézetének igazgatójának, akik segítettek a dolgozat elkészülését.

Varga Boglárkának, Kócsó Péternek, Kállai Mártonnak, Ispanovics Illésnek, Pogány Domokosnak, Szikra Zoltánnak, Oláh Nórának, Horváth Sándornak, akik a Mestermunka technikai megalkotásában segítettek.

Növendékeimnek a mindennapi biztatásért.

Weismüller Ágnesnek, a Doktori Iskola titkárának, a mindig megbízható tájékoztatásért.



## Irodalomjegyzék

1. Lábán Rudolf: Táncnak szentelt élet, Visszaemlékezések, L' Harmattan 2009
2. Foucault, Michel (1926-1984) francia történész és filozófus: Felügyelet és büntetés, Gondolat, Budapest, 1990
3. Elias, Norbert: A civilizáció folyamata. Gondolat Kiadó, Budapest. 1987
4. Németh András: Az emberi test, mint a kommunikáció médiuma (A testhasználat és a performativitás pedagógiai történeti antropológiai vázlat), Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban, Planétás Kiadó Budapest, 2009
5. Lőrinc Katalin: A test mint szöveg, Országos Széchenyi Könyvtár, Budapest 2018
6. Waldenfels, Bernhard: Der leibliche Ausdruck; In: „Das leibliche Selbst” Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main; 2000
7. Arnheim, Rudolf: A vizuális élmény, Gondolat, Budapest 1979
8. Németh András: Az ember és világainak változásai. In: Németh András és Pukánszky Béla: A pedagógia problémátörténete. Gondolat, Budapest. 2004
9. Vermes Katalin: A felelő(s) test, Exkarnáció és inkarnáció ritmusai, L' Harmattan 2023
10. Platón: Phaidon, In.: Platón Összes művei I. Európa, Budapest, 1984 (Kr.e.4.sz.) Fordította: Kerényi Grácia
11. Descartes, René: Értekezés a módszerről. Ford. Szemere Samu, Műszaki Kiadó, Budapest, 2000 (1637)
12. Nietzsche, Friedrich: Im-igyen szóla Zarathustra. Fordította: dr. Wildner Ödön, Göncöl Kiadó, Budapest, 1988. (1891)
13. Kicsák Lóránt: Transzcendentalitás és testiség a husserli fenomenológiában. Magyar Filozófiai Szemle, 54, 2010, (2)
14. Vermes Katalin: A test éthosza, A test és a másik tapasztalatainak összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában, L' Harmattan 2006
15. Merleau-Ponty, Maurice: Az észlelés fenomenológiája, Fordította: Sajó Sándor, L' Harmattan-Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2012 (1945)
16. Goffmann, Erving: Az én bemutatása a mindennapi életben, Thalassa Alapítvány-Pólya Kiadó, 2015
17. Németh András: Az emberi test, mint a kommunikáció médiuma (A testhasználat és a performativitás pedagógiai történeti antropológiai vázlat) 110.o., Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban, Planétás Kiadó Budapest, 2009
18. Steiner, Rudolf: A szabadság filozófiája, Lazi Könyvkiadó, Szeged 2016
19. Lőrinc Katalin, Drámaszöveg és testszöveg viszonya a múlt és jelen táncszínpadain, In.: Táncművészet és tudomány V. Kultúra-érték-változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban, Budapest, Magyar Táncművészeti Egyetem, 2013
20. Lukács György: Az esztétikum sajátossága, ford.: Eörsi István, Bp., Akadémiai, 1975, I.
21. Bécsy Tamás: A dráma lételméletéről, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984
22. Szenárióm, A Nemzeti Színház művészeti folyóirata, XI. évfolyam 3-4.szám, 2023 In: Erika Fischer-Lichte: A színház dionüszoszi újjászületése
23. Berta Erzsébet: A test a performativitás és medialitás határzónáján, In: STUDIA LITTERARIA, irodalom- és kultúratudományi folyóirat XLIX. évfolyam, 2011/1–2., Debreceni Egyetemi Kiadó, 99-106. A szerző hivatkozik: Erika Fischer-Lichte, Was verkörpert der Körper des Schauspielers? = Performativität und Medialität, Hrsg. Sybille Krämer, München, Wilhelm Fink, 2004, 141–162.

24. P. Müller Péter: Test és teatralitás, Pécs, 2009
25. Németh András: Az emberi test, mint a kommunikáció médiuma, Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban, Tudományos konferencia 2007. november 9–10. Táncművészet és Tudomány, Magyar Táncművészeti Főiskola, Planétás Kiadó Budapest, 2009
26. Kaán Zsuzsa: Egyetemes tánc történet I. A táncművészet története az őskortól a XIX. század végéig – kézirat, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1998.
27. Major Rita - Gara Márk: Az európai színpadi tánc története: az előzményektől a 19. század végéig Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2014
28. Németh András: Az ember és világainak változásai. In: Németh András és Pukánszky Béla: A pedagógia problémátörténete. Gondolat, Budapest. 2004, 11–98.
29. Németh András-Ehrenhard Skiera: Az életforma múltja és jelene, In: Rejtett történetek életreform-mozgalmak és a művészetek, 19-69. 26-27. Műcsarnok, Budapest, 2018
30. Hofmann, Werner: A földi paradicsom, Képzőművészet, Budapest, 1987
31. Táncművészet és Tudomány, A Magyar Táncművészeti Egyetem kiadványsorozata X., Sorozatszerkesztő: Bolvári-Takács Gábor egyetemi tanár, Magyar Táncművészeti Egyetem Budapest, 2018, In: Németh András: „Karálabé” apostolok, művészpróféták, táncos papnők, Fejezetek az életreform és a modern táncművészet kapcsolatának „titkos” történetéből című tanulmányban Küenzlen, Gottfried: Der Neue Mensch. Zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne. Wilhelm Fink Verlag, München, 153-170.
32. Fuchs Lívia: Száz év tánc, Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe, L' Harmattan Kiadó 2007
33. Gerat Böhme: Monte Verità, In: Rejtett történetek életreform-mozgalmak és a művészetek, 137-143. 143. Műcsarnok, Budapest 2018.
34. Hanák Tibor: Elfelejtett reneszánsz, Göncöl Kiadó, Budapest, 1993
35. Szentpál Olga, Rabinovszky Márius: Tánc, A mozgásművészet könyve, Általános Nyomda, Könyv- és Lapkiadó R-T., 1928 13.
36. Rabinovszky Márius: A Tánc, Tanulmány egy újraszülető művészetről Anonymus Kiadó, Budapest 1946
37. Fuchs Lívia: Fejezetek a modern tánc történetéből, Magyar Művelődési Intézet, 1995
38. Copeland, Roger: Merce Cunningham, L' Harmattan, 2012, Eredeti mű címe: Roger Copeland: Merce Cunningham - The Modernizing of Modern dance, Routledge, 2004.
39. Mazo, H. Joseph: A modern amerikai tánc története, Planétás, 1995, 10. (Eredeti cím: Prime Movers, The makers of modern dance in Amerika, Princeton Book Company, New Jersey, 1977)
40. Kandinszkij, Vaszilij: A szellemiség a művészetben, Corvina Kiadó, 1987
41. Arnheim, Rudolf: A vizuális élmény, Gondolat, Budapest 1979
42. Szentpál Olga, Rabinovszky Márius: Tánc, A mozgásművészet könyve, Általános Nyomda, Könyv- és Lapkiadó R-T., 1928
43. Szentpál-iskola, Az általános mozgásművészettan rövid jegyzete. 5. OSZMI Táncarchívum, Szentpál Olga hagyatéka (32-es fond) Ars hungarica 2014 Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet folyóirata XL. évfolyam 1, Vincze Gabriella: Klaszszicizáló tendenciák és gótikus reminiscenciák a magyar mozdulatművészetben. Koreográfikák, elméletek és azok helye a korszak táncművészetében, 35-36.
44. Sebestény Ferenc: Tér és mozgás összefüggéseinek elméleti és kísérleti vizsgálata, gyakorlati alkalmazása az építészképzésben, 27., DLA értekezés, PTE Breuer Marcell Doktori Iskola, A szerző idézi: Musca Szabolcs: Tér-Fikciók - Közelítések a színházi térhez (Tanulmány) Pro Philosophia Szakkollégium, 2008.

45. Foster, Leigh Susan: *Choreographing Empathy, Kinesthesia in Performance*, Routledge, Abingdon 2011
46. Lőrinc László: *Ég és Föld között, Lőrinc György első harminc éve (1917-1948)*, Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2005 Megjelent: *Táncművészet* 1982, VII. évfolyam, 5. szám
47. Szentpál Mária: Kurt Jooss, In.: Fuchs Lívia: *Fejezetek a modern tánc történetéből*, Magyar Művelődési Intézet, 1995
48. Lábán Rudolf: Milyen feladat hárul a táncművészetre a népnevelés terén? In.: *A mozgásművészet útja*, Szentpál Olga pedagógiai munkásságának húsz éves, a Szentpál-Iskola fennállásának tizenöt éve fordulója alkalmából kiadja: Szentpál Olga, 1935 (Vályi Rózsi Könyvtár, MTE, 492)
49. Dienes Valéria: *Orkesztika-mozdulatrendszer, Planétás* (a kiadás évét nem jelölik), In.: Vitányi Iván: *Előszó*
50. Németh András: *A reformpedagógia múltja és jelene*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1996
51. Beke László Németh András Vincze Gabriella (szerkesztők): *Mozdulat – magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében*, Gondolat Kiadó Budapest, 2013
52. Ullmann, Lisa: Lábán Rudolf, *Tánc tudományi tanulmányok 1959-1960*, Szerk.: Dienes Gedeon és Morvay Péter, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, Budapest 1960, 79-93 (Lisa Ullmann a *The Laban Art of Movement Centre* (Addlestone, Anglia) igazgatója. E tanulmányt a szerkesztőség felkérésére írta 1959 nyarán.)
53. Fügedi János: Lábán Rudolf-az új tánc útjainak látnoka, In.: Lábán Rudolf: *Táncnak szentelt élet*, L' Harmattan, 2009.
54. Fügedi János: *TÁNC – JEL – ÍRÁS*, L'Harmattan – MTA Zenetudományi Intézet 2011
55. Dr. Dienes Gedeon: *A mozdulatművészet története*, Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2005
56. Fügedi János: *Mitikus mozdulatharmónia*, *Táncművészet*, 15. évf. 3. szám, 1990
57. Rumi Tamás: *Két kör*, Imagent Kft, 2011
58. Skinner, Stephen: *Szokrális geometria*, Bioenergetic Kiadó, 2007, 7.
59. Bókay Antal: *Bevezetés az irodalomtudományba*, Osiris Kiadó, 2006
60. Maletic, Vera: *Body-Space-expressions, The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Mouton de Gruyter Berlin · New York · Amsterdam 1987
61. Lábán Rudolf: *Koreográfia*, L' Harmattan, 2008. In.: Fügedi János: *Előszó*, 10. A mű eredeti címe: *Choreographie, Erstes Heft*, Eugen Diederichs, Jena, 1926. Fordította: Nagy Borbála, Szerkesztő, lektor: Fügedi János
62. Dr. Dienes Valéria: *Művészet és testedzés*, In: Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon a *Tánc reformja, a mozdulatművészet vonzásában*, Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2016
63. Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon: *A Tánc reformja, a mozdulatművészet vonzásában*, Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2016
64. Dr. Dienes Valéria: *Néhány szó az orkesztikáról* In: Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon a *Tánc reformja, a mozdulatművészet vonzásában*, Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2016
65. Dr. Dienes Valéria: *Egy elveszett művészetet, részlet 264-265.*, In: Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon a *Tánc reformja, a mozdulatművészet vonzásában*, Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2016
66. Dr. Dienes Valéria: *Mozdulatkultúra 1-2.*, *Mozdulatkultúra* 1. 255., In: Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon a *Tánc reformja, a mozdulatművészet vonzásában*, Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2016.

67. Dr. Dienes Valéria: A tánc az embertest beszéde, In: Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon a Tánc reformja, a mozdulatművészet vonzásában, Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2016
68. Dr. Dienes Valéria Pedagógiai jegyzet 433-456. Alfejezet címe: Pszichaszténia, amikor mentálissá válik In.: Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon a Tánc reformja, a mozdulatművészet vonzásában, Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2016
69. Dr. Dienes Valéria: Jel és mozdulat, Evologika, In: Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon a Tánc reformja, a mozdulatművészet vonzásában, Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2016
70. Dr. Dienes Valéria: A mozdulatról (korai), In: Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon a Tánc reformja, a mozdulatművészet vonzásában, Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2016
71. Veroli, Patrizia: Miloss, A koreográfia mestere, az expresszionizmus és a klasszicizmus között, 1. fejezet: Magyarország szülötte, Magyar Táncművészeti Egyetem, Budapest, 2024
72. Yve-Alain Bois: “Sophie Taeuber-Arp against Greatness,” In: Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine, ed. M. Catherine de Zegher, Cambridge, MA: MIT Press, 1996, 412–417.
73. Wigman, Mary: My Teacher Laban, In What Is Dance? Edited by Marshall Cohen and Roger Copeland. New York: Oxford University Press, 1983
74. Taeuber-Arp, Sophie: Remarks on Instruction in Ornamental Design. In Sophie Taeuber-Arp: Avant-Garde Pathways. Málaga: Museo Picasso, 1922, 2009 162–165., 163.
75. Taeuber-Arp, Sophie, and Blanche Gaucha: Guidelines for Drawing Instruction in the Textile Professions. In Sophie Taeuber-Arp: Avant-Garde Pathways. Málaga: Museo Picasso, pp. 166–173. 167-168., 1927, 2009
76. Szabó Júlia: A magyar aktivizmus művészete 1915-1927, Corvina Kiadó, 1981
77. Kállai Ernő (álneve: Mátyás Péter): Moholy-Nagy László, MA, 1921
78. Kandinskij, Vasilij: A szellemiség a művészetben, Corvina Kiadó, 1987.
79. Ruhrberg-Schneckenburger-Fricke-Honnet: Művészet a 20. században, Szerkesztette: Ingo F. Walther. I.rész. (Karl Ruhrberg), Taschen/Vince Kiadó 2004 (Eredeti cím: Kunst des 20. Jahrhunderts)
80. Tyler, Lee Edgar: Kandinsky and dance photographs: applying a comparatist methodology Lee Edgar Tyler In: Dossiê: Kandinsky, Dramaturgias, (9), Renaud, L.T. (Ed.) 9-178, 2018. 131-136. 133.
81. Sirotkina, Irina: Kandinsky and the new dance, In: Dossiê: Kandinsky, Dramaturgias, (9), Renaud, L.T. (Ed.) 9-178, 2018. 137-141., 139-140.
82. Forgács Éva: Bauhaus, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2010, 59.
83. Gropius, Walter: Program des Staatlichen Bauhauses in Weimar (röpirat), 1919. április. Az angol fordítás forrása: Wingler, Hans Maria: Bauhaus, Weimar, Dessau, Berlin, Chicago, Cambridge: MIT Press, 1978, 31-33.
84. Moholy-Nagy László: A festéktől a fényig, Kriterion Kiadó, Bukarest, 1979, 54.
85. Schlemmer Oskar, Moholy-Nagy László, Molnár Farkas: A Bauhaus színháza, Corvina Kiadó, 1978, 87. Az eredeti mű címe: Die Bühne im Bauhaus, Bauhausbücher 4. kötet, 1925. A bővített kiadás 1974-ben jelent meg, Hans M. Wingler szerkesztésében Neue Bauhausbücher sorozatban, Florian Kupferberg Verlag, Mainz/Berlin.
86. Schlemmer, Oskar: Levelei és naplói , Szerkesztette: Tut Schlemmer, Middletown, Conn., 1972. Németül először 1958-ban adta ki az Albert Langen – Georg Müller Verlag, München.
87. Rényi András: Testek világlása, Kijárat Kiadó, Budapest 1999. 242-244.

88. Schmidt, Kurt: Das Mechanische Ballett - eine Bauhaus Arbeit, in Bauhaus und Bauhäusler, 55-58. (Neumann, Eckhard: Bauhaus und Bauhäusler, Bekenntnisse und Erinnerungen, Hallwag Verlag, Bern 1971.) In: Forgács Éva: Bauhaus, Jelenkor Kiadó, Pécs 2010.
89. Krén Katalin, Marx József (szerkesztők): A NEOAVANTGARDE, Gondolat Kiadó, 1981, 408-414.
90. Schaeffer, Pierre: Egy kísérleti zene felé (1953), In: Krén Katalin, Marx József (szerkesztők): A NEOAVANTGARDE, Gondolat Kiadó, 1981, 401-404. 404.
91. Aknai Tamás: Nicolas Schöffer, Corvina Kiadó, Budapest, 1975. 6.
92. Bejart, Maurice: Életem: a Tánc, (Emlékezések), Gondolat Kiadó, Budapest, 1985., 91. (Fordította: Hegedűs Éva, a mű eredeti címe: Un instant dans la vie d'autrui. Memories, Paris, 1979.)
93. Banes, Sally: Terpszikhoré tornacsukában, Budapest, Planétás, 2001, 104. (fordította: Galamb Zoltán)
94. Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue 1961-2001, Group Exhibitions, Szerző: Addison Gallery of American Art, 2003. Szerkesztők: Roland Aeschlimann, Hendel Teicher, Maurice Berger., 46.
95. Erőss István: Test a tájban, MAMŰ Társaság Kulturális Egyesület, 2021
96. Gál Eszter: A testtudati munka, Út a táncművészképzésben a testtudati munkához, In: TÁNCMŰVÉSZET ÉS TUDOMÁNY A Magyar Táncművészeti Főiskola kiadványsorozata III., Perspektívák az új évezredben a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban, II. Tánctudományi konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán 2009. november 6–7. Szerk.: Bolvári-Takács Gábor, 161-165.
97. Vermes Katalin: A test éthosza, A test és a másik tapasztalatainak összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában, L' Harmattan 2006. 43.
98. Németh András: A reformpedagógia múltja és jelene, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1996, 13.
99. Vermes Katalin: A felelő(s) test, Exkarnáció és inkarnáció ritmusai, L' Harmattan 2023. 180., A szerző idézi: Heidegger, Martin: Az idő fogalma, A német egyetem önmegnyilatkozása. A rektorátus 1933/34. Ford. Fehér M. István, Kossuth Kiadó, Budapest, 1992 (1924) 27-51, 41-42.
100. Abram, David: Merleau-Ponty és a Föld hangja, in Lányi András – Jávor Benedek (szerk.): Környezet és etika, L'Harmattan, Budapest, 2005, 328-348., 328.
101. Lányi András – Jávor Benedek (szerk.): Környezet és etika, L'Harmattan, Budapest, 2005, 328-348.
102. Baudouin, Charles C.: La catharsis, Psychoanalyse de l' art 1929., Presses Universitaires de France, Alcan, Paris, 200-208. In.: Művészetszichológia, Válogatást készítette: Halász László, Gondolat, Budapest, 1983. (2. kiadás) 318.
103. Művészetszichológia, Válogatást készítette: Halász László, Gondolat, Budapest, 1983. (2. kiadás)
104. Fejezetek a balettpedagógia történetéből, Magyar Táncművészek Szövetsége, 1985., 31. In: Szitt Melinda: Spirál-kód A testünkben rejlő titok, a természettudomány és társművészetek aspektusaiból nézve, Magyar Táncművészeti Egyetem szakdolgozat, 2012. 35.
105. Nagy Zoltán: A csodálatos agy, Gondolatok az agy működéséről, Semmelweis Kiadó, Budapest, 2019
106. Zeki, Semir: Art and the brain, Daedalus, 1998/127(2), 71-103., és Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain, Oxford University Press, Oxford, 1999. In: Nagy Zoltán: A csodálatos agy, Gondolatok az agy működéséről, Semmelweis Kiadó, Budapest, 2019. 98.

107. Pálincás-Molnár Mónika, Bernáth László: Esztétikai elvek preferenciája a táncban, In: Tánc és Nevelés 3. évfolyam, 2. szám (Magyar Táncművészeti Egyetem folyóirata), Magyar Táncművészeti Egyetem, 2022., 3-20.
108. Humphrey, Doris: A koreografálás művészete, Planétás Kiadó, 2000
109. Schuster, Martin: Művészetlélektan, Képi kommunikáció – Kreativitás – Esztétika, PANEM Kiadó, Budapest 2005.
110. (A mű eredeti címe: Kunstpsychologie: Kreativitat – Bildkommunikation – Schönheit, Schneider Verlag Hohengehren GmbH, 2000)
111. Bertók László: Firkák a szalmaszálla, részlet, Magvető Kiadó, 2015
112. Keresztúri Dezső: Egri Breviárium, Veszprém Megyei Múzeumok Igazgatósága, Veszprém 1973.
113. Király Tibor-Szakály Zsolt: Mozgásfejlődés és a motorikus képességek fejlesztése gyermekkorban, I. fejezet, Dialóg Kiadó, 2011.
114. Bogáti, F., Benedek, J., és Szitt, M.: Korrekciós tréning a Magyar Táncművészeti Egyetem klasszikus balett szakirányának első évfolyamaiban, Tánc és Nevelés, (Dance and Education), 2023., 4(1), 27–39. DOI: <https://doi.org/10.46819/TN.4.1.27-39>

## Irodalomjegyzék – Nemzetközi és hazai tanulmányok, cikkek, videók az internetről

A felsorolás a dolgozat szövegének előrehaladása szerint van. A letöltések, illetve megnyitások a hivatkozásokban találhatóak.

1. Gita Szilvia, Kalbri Katalin, Rigler Endre: A test fogalma az idő tükrében, In.: Új pedagógiai szemle Látókör 2005/4, <https://folyoiratok.oh.gov.hu/uj-pedagogiai-szemle/a-test-fogalma-az-ido-tukreben>
2. Lőrinc Katalin: A test szövege doktori disszertáció, Színház– és Filmművészeti Egyetem, 2014, <https://mte.eu/wp-content/uploads/2023/01/Lorinc-K.-DLA-dolgozata-2014.pdf>
3. Szigeti Attila: A Tudatosság: Rejtély Vagy Képesség? Az analitikus filozófia és a kognitív tudomány találkozása a fenomenológiával Kellék - 22. sz. (2002.) - EPA (oszk.hu)
4. Csordas, Thomas J.: Embodiment mint antropológiai paradigma, Replika 2021, 113–146. [https://epa.oszk.hu/03100/03109/00019/pdf/EPA03109\\_replika\\_2021\\_3-4\\_113-146.pdf](https://epa.oszk.hu/03100/03109/00019/pdf/EPA03109_replika_2021_3-4_113-146.pdf)
5. Douglas, Mary: Két test, Magyar Lettre International, 1995. ősz, 18. szám <https://epa.oszk.hu/00000/00012/00002/04.htm>
6. Horváth Béla: A kommunikáció elméletéről, Pécsi Tudományegyetem, Bölcsésztudományi Kar, 2011 (TÁMOP, 412-08/1/B-2009-0003) [https://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/komm\\_elm/21\\_\\_a\\_nonverblis\\_jelek\\_csopotostsa.html](https://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/komm_elm/21__a_nonverblis_jelek_csopotostsa.html)
7. Fuchs Lívia: Mit nevezünk fizikai színháznak? A fizikai színház irányzatának kialakulásáról, Színház.net, 2011.04. <https://szinhaz.net/2011/04/29/fuchs-livia-mit-nevezzunk-fizikai-szinhaznak/>
8. Kaán Zsuzsa: A mozdulatművészet, <https://mek.oszk.hu/02100/02185/html/546.html>
9. Darvas György: Állandóság és változás szintézise, Szimmetria a tudományban és a művészetben, Ponticulus Hungaricus XIII. évfolyam, 12. szám 2009 ([https://www.ponticulus.hu/rovatok/hidverok/szimmetria\\_darvas.html#gsc.tab=0](https://www.ponticulus.hu/rovatok/hidverok/szimmetria_darvas.html#gsc.tab=0))
10. Brandl, Flora L.: „On a Curious Chance Resemblance: Rudolf von Laban’s Kinetography and the Geometric Abstractions of Sophie Taeuber-Arp” Arts 9, no. 1: 15. 2020. <https://doi.org/10.3390/arts9010015>
11. Andrew, Nell: Dada Dance: Sophie Taeuber’s Visceral Abstraction, Art Journal, 73:1, 12-29, 2014. DOI: 10.1080/00043249.2014.918806
12. Huxley, Michael: The Dance of the Future: Wassily Kandinsky’s Vision, 1908–1928. Dance Chronicle 40, no. 3. 2017: 259–286. <https://www.jstor.org/stable/48539915>
13. Kandinsky, Wassily: Program for the Institute of Artistic Culture, In: Lindsay and Vergo: Kandinsky: Complete Writings on Art, 455–472. In: Huxley, Michael: The Dance of the Future: Wassily Kandinsky’s Vision, 1908–1928. Dance Chronicle 40, no. 3. 2017: 259–286., 283. <https://www.jstor.org/stable/48539915>
14. Wassily Kandinszkij első monumentális alkotás álma 1928-ban valósult meg a dessau színház számára rendezett Muszorgszkij: Egy kiállítás képei című művére, saját díszleteivel és jelmezeivel. Az előadást a Bauhaus tette lehetővé. Ez a totális művészet elméletének megvalósulása, ami minden érzékszerve képes hatni. [https://www.youtube.com/watch?v=H9dJJ7\\_3nrk](https://www.youtube.com/watch?v=H9dJJ7_3nrk)
15. Szinesztézia: <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-etimologiai-szotar-F14D3/sz-F3D93/szinesztezia-F3F15/>
16. Hahl-Fontaine, Jelena: Bewegung/Tanz In: Dossiê: Kandinsky. Dramaturgias, (9), Renaud, L.T. (Ed.) 9-178, 2018. 127-130. 129. [https://www.academia.edu/39241151/Kandinsky\\_and\\_the\\_New\\_Dance](https://www.academia.edu/39241151/Kandinsky_and_the_New_Dance)

17. Sakharoff, Alexandre: Reflexiones sobre la danza y la música. Emecé Editores, Buenos Aires, 1949. Megjegyzés: Alexander Sacharoff: Bemerkungen über den Tanzen (1910), melyben szintén összefoglalja nézeteit az új táncról alkotott gondolatait: [https://www.sk-kultur.de/tanz/sacharoff/seiten/text\\_1.html#top](https://www.sk-kultur.de/tanz/sacharoff/seiten/text_1.html#top)
18. Kandinsky, Wassily.: Yellow Sound, in Lindsay and Vergo, Kandinsky: Complete Writings on Art, 281. <https://www.youtube.com/watch?v=gAlsYBinjMg>, Dokumentumfilm ZDF/3sat 1995, Rendező: Helmut Rost, Felvétel: 3sat 17.04.1995.
19. Funkenstein, Susan Laikin: Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and Dance Curves, *Modernism/modernity* 14, no. 3 (2007): 389-406. <https://dx.doi.org/10.1353/mod.2007.0058>
20. Nikolić, Sanela: The Bauhaus Theater – Oskar Schlemmer’s Design-in motion Concept, *SAJ - Serbian Architectural Journal* 6 (1) DOI:10.5937/SAJ1401043N, 2014. október
21. Iványi Josefa: A Bauhaus pedagógiájáról, *Iskolakultúra*, 9. évfolyam, 9. szám, 1999, 94–102. Internetes forrás: <https://www.iskolakultura.hu/index.php/iskolakultura/article/view/19129>
22. Life at the Bauhaus - Bauhaus-Archiv | Museum für Gestaltung, Berlin Letöltés: 2024. 08. 17.
23. Tokai Gábor: Absztrakt revü, Magyar vonatkozások a weimari Bauhaus-periódus színházában, *Archívum* 2012-08-05, 48. lapszám, 42-47. (Artsmagazin online: <https://www.artmagazin.hu/index.php/articles/archivum/26439dd73f863646a0b5665b3501aaa2>)
24. Harmonisation theory 1919-1924: <https://bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/training/curriculum/classes-by-gertrud-grunow/>
25. Birringer, Johannes: Bauhaus, Constructivism, Performance, *PAJ: A Journal of Performance and Art* 35, no. 2, 2013. 42. <https://www.jstor.org/stable/26376130>.
26. Pásztor-Freund Mária: A kubizmus térproblémája, *Nyugat* 1913., 10. szám, (Pásztor Béla: A kubizmus térproblémája címmel található) Internet elérés: <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00128/04153.htm>
27. Szabó Zsófia: A Bauhaus színházi műhelye, *Képzés és Gyakorlat*, 2019. 17. évfolyam 3–4. szám, 110. <https://doi.org/10.17165/TP.2019.3-4.9>
28. Merce Cunningham, Scenario: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/scenario/>
29. Anna Teresa de Keersmaeker, Fase: <https://www.rosas.be/nl/productions/361-fase-four-movements-to-the-music-of-steve-reich>
30. William Forsythe: [https://www.williamforsythe.com/installations.html?&no\\_cache=1&detail=1&uid=85](https://www.williamforsythe.com/installations.html?&no_cache=1&detail=1&uid=85)
31. William Forsythe: <https://synchronousobjects.osu.edu>
32. Cunningham, Merce: Space, Time, and Dance, *Trans/Formations* 1, pp. 150-151, Wittenborn & Co, 1952., <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/space-time-and-dance/>
33. Merce Cunningham: [https://www.mercecunningham.org/themes/default/db\\_images/documents/MC\\_Bio.pdf](https://www.mercecunningham.org/themes/default/db_images/documents/MC_Bio.pdf)
34. Black Mountain College: <https://www.blackmountaincollege.org/history/>
35. Merce Cunningham: <https://www.mercecunningham.org/about/merce-cunningham/#about-merce>
36. Cunningham, Merce: Suite by Chance, Illinois, 1953: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/suite-by-chance/>
37. Nicolas Schöffer: <https://cyberneticzoo.com/cyberneticanimals/1956-cysp-1-nicolas-schoffer-hungarianfrench/>



38. Răvdan, Geta-Violeta: Judson Dance Theater – a precursor to postmodern dance: [https://icc-online.arte-ct.ro/vol\\_05/32.pdf](https://icc-online.arte-ct.ro/vol_05/32.pdf)
39. Forti, Simone: Handbook in Motion, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Canada, 1974, 1980, 53. Szerkesztő: Kasper Koenig, szakszerkesztő: Emmet Williams In.: Perron, Wendy: Simone Forti: Bodyartnature [https://wendyperron.com/simone-forti-bodyartnature/#\\_edn39](https://wendyperron.com/simone-forti-bodyartnature/#_edn39)
40. Anna Teresa de Keersmaeker, Work/Travail/Arbeid: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1626>
41. Tamalpa Institute: <https://www.tamalpa.org/about-us>
42. Halprin, Anna: Planetary Dance, TDR (1988-) 33, no. 2 (1989): 51–66. <https://doi.org/10.2307/1145924>.
43. Documentary film on Planetary Dance: <https://www.youtube.com/watch?v=cq9Qvk90QvI>
44. Anna Halprin: <https://josuneurrutia.com/doc/anna-halprin-portrait-drawing/> (2024.11.30.)
45. Returning Home trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=Evyl2MXzy4c> (2024.11.30)
46. Thomas, Arden: Stillness in Nature: Eeo Stubblefield's Still Dance with Anna Halprin (2012) 113-124. In: Arons, W., May, T.J. (eds) Readings in Performance and Ecology. What is Theatre? Palgrave Macmillan, New York. [https://doi.org/10.1057/9781137011695\\_10](https://doi.org/10.1057/9781137011695_10)
47. Ross, Janice: Anna Halprin's Urban Rituals, TDR (1988-) 48, no. 2 (2004): 49–67. <http://www.jstor.org/stable/4488551>.
48. Anna Teresa de Keersmaeker: Dark Red, <https://www.fondationbeyeler.ch/en/exhibitions/past-exhibitions/rodin-arp/de-keersmaeker>
49. Artus - Goda Gábor: <https://artus.hu/2024/07/11/human-turn-2024-muveszetek-volgye/>
50. Szász Emese: Akiket átjár a keleti szél, Színház Folyóirat 2019. júniusi (LII. évf. 6.) számában megjelent tanulmány hosszabb, kiegészített változata: <https://artus.hu/2019/05/15/irasok/>
51. Artus – Goda Gábor: <https://artus.hu/#keresz>
52. Vander Foster Olivia , H.D. Foster H.D., Nicholas, Vuust, Peter , Keller, E. Peter, Kringelbach, L. Morten: The Neuroscience of Dance: A Conceptual Framework and Systematic Review, <https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2023.105197>
53. Vsevolod. E. Meyerhold: <https://www.literatura.hu/szinhaz/meyerhld.htm>
54. Kaán Zsuzsa: A mozdulatművészet, <https://mek.oszk.hu/02100/02185/html/546.html>

## Képek és illusztrációk jegyzéke

Letöltve: 2025. január 13.

kép-szám	megnevezés	link
1	Verebes György: Szentély (olaj, vászon, 100x120 cm, 2018)	Az alkotó engedélyével felhasználva.
2	Ókori görög színházi maszk	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/464715255277314957/">https://hu.pinterest.com/pin/464715255277314957/</a>
3	Középkor	<a href="https://tanec.tillwoman.net/Soubor:breakdancingsalome1.jpg">https://tanec.tillwoman.net/Soubor:breakdancingsalome1.jpg</a>
4	Maestro di Ballo	<a href="https://i0.wp.com/earlymusicmuse.com/wp-content/uploads/2030/04/GuglielmoEbreo.jpg?ssl=1">https://i0.wp.com/earlymusicmuse.com/wp-content/uploads/2030/04/GuglielmoEbreo.jpg?ssl=1</a>
5	XIV. Lajos, A felkelő Nap szerepében	<a href="https://hethedhethatar.hu/hethatar/?p=70170">https://hethedhethatar.hu/hethatar/?p=70170</a>
6	Marie Camargo	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/37858453100635958/">https://hu.pinterest.com/pin/37858453100635958/</a>
7	Jean Georges Noverre	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/308215168263355226/">https://hu.pinterest.com/pin/308215168263355226/</a>
8	Maria Taglioni	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/87960998950725305/">https://hu.pinterest.com/pin/87960998950725305/</a>
9	Vértés Marcell: Kán-kán a Moulin Rouge-ban	<a href="https://www.mutargy.com/festmeny-grafika/vertes-marcell-1895-1961-kan-kan-a-moulin-rouge-ban">https://www.mutargy.com/festmeny-grafika/vertes-marcell-1895-1961-kan-kan-a-moulin-rouge-ban</a>
10	Vaslav Nyizinszkij: Faun délutánja	<a href="https://cdn.calisphere.org/data/13030/c0/tf8w1010c0/files/tf8w1010c0-FID4.jpg">https://cdn.calisphere.org/data/13030/c0/tf8w1010c0/files/tf8w1010c0-FID4.jpg</a>
11	Marius Petipa: Hattyúk tava	<a href="https://petipasociety.com/swan-lake/">https://petipasociety.com/swan-lake/</a>
12	Hugo Höppener (Fidus): Fényfohász	<a href="https://i.pinimg.com/736x/cd/fa/b1/cdfab1f59329a7c4051749c1e9031967.jpg">https://i.pinimg.com/736x/cd/fa/b1/cdfab1f59329a7c4051749c1e9031967.jpg</a>
13	Raymond Duncan és családja	<a href="https://nataliavogekoff.com/wp-content/uploads/2015/01/raymond_duncan_with_his_wife_and_child_1912.jpg">https://nataliavogekoff.com/wp-content/uploads/2015/01/raymond_duncan_with_his_wife_and_child_1912.jpg</a>
14	Lábán Rudolf Monte Veritán	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/229542912250577941/">https://hu.pinterest.com/pin/229542912250577941/</a>
15	Gusto Graser	<a href="https://www.hermannstaedter.ro/2023/11/aus-leben-wird-dichtung/">https://www.hermannstaedter.ro/2023/11/aus-leben-wird-dichtung/</a>
16	Émile Jaques Dalcroze: Euritmika	<a href="https://i.pinimg.com/736x/12/65/85/1265853adfed9f0be0325b96639a550.jpg">https://i.pinimg.com/736x/12/65/85/1265853adfed9f0be0325b96639a550.jpg</a>
17	Loïe Fuller: Szerpentin tánc	<a href="https://lewisartcafe.com/loie-fuller-artist-and-inspiration/">https://lewisartcafe.com/loie-fuller-artist-and-inspiration/</a>
18	Maud Allan: Salome látomása	<a href="https://dcd.ca/exhibits/allan/salomecostume.html">https://dcd.ca/exhibits/allan/salomecostume.html</a>
19	Isadora Duncan	<a href="https://www.fortuny.shop/blog/stories/isadora-duncan-a-forceful-personality-on-and-off-the-stage/">https://www.fortuny.shop/blog/stories/isadora-duncan-a-forceful-personality-on-and-off-the-stage/</a>
20	Ruth St. Denis és Ted Shawn: Egyiptomi balett, (c.1906-1908)	<a href="https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-851d-a3d9-e040-e00a18064a99">https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-851d-a3d9-e040-e00a18064a99</a>
21	Ted Shawn a táncosaival, 1938	<a href="https://sfbaytimes.com/ted-shawn-and-his-men-dancers/">https://sfbaytimes.com/ted-shawn-and-his-men-dancers/</a>
22	Martha Graham: Lamentation	<a href="https://porter-marthagraham.weebly.com/her-style.html">https://porter-marthagraham.weebly.com/her-style.html</a>
23	Doris Humphrey	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/2674081021814824/">https://hu.pinterest.com/pin/2674081021814824/</a>
24	Merce Cunningham: Variation V	<a href="https://moderecords.com/catalog/258_cage/">https://moderecords.com/catalog/258_cage/</a>
25	Trisha Brown: Walking on the Wall	<a href="https://www.frieze.com/article/trisha-brown-1936-2017">https://www.frieze.com/article/trisha-brown-1936-2017</a>
26	Trisha Brown és Steve Paxton: Lightfall	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/63402307244612648/">https://hu.pinterest.com/pin/63402307244612648/</a>
27	Pilobolus Dance Company	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/251638697903178469/">https://hu.pinterest.com/pin/251638697903178469/</a>
28	Eduard Lock , Louise Lecavalier   Michael Dolan, Choreography: Édouard Lock, La La La Human Steps © Wolfgang Kirchner, 1995	<a href="https://issuu.com/tanzimaugust/docs/magazin_im_august_2020_en/s/10892315">https://issuu.com/tanzimaugust/docs/magazin_im_august_2020_en/s/10892315</a>
29	Wim Vandekeybus: Menske	<a href="https://highlike.org/wim-vandekeybus-ultima-vez/">https://highlike.org/wim-vandekeybus-ultima-vez/</a>
30	Valeska Gert	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/22095854412706079/">https://hu.pinterest.com/pin/22095854412706079/</a>

kép-szám	megnevezés	link
31	Niddy Impekoven - 'Schalk.'	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/480618591480438550/">https://hu.pinterest.com/pin/480618591480438550/</a>
32	Mary Wigman Boszorkány tánc	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/3237030977152913/">https://hu.pinterest.com/pin/3237030977152913/</a>
33	Kurt Jooss: Zöld asztal	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/183451384794344022/">https://hu.pinterest.com/pin/183451384794344022/</a>
34	Lábán Rudolf, Mozdulatkórus Monte Veritán	<a href="https://rudolflaban.blogspot.com/p/movement-choirs.html">https://rudolflaban.blogspot.com/p/movement-choirs.html</a>
35	Lábán Rudolf festménye: Figurinen, kollázs, papír	<a href="https://www.mutualart.com/Artwork/Figurinen/D0035AB3C0A31D0F">https://www.mutualart.com/Artwork/Figurinen/D0035AB3C0A31D0F</a>
36	Lábán Rudolf: Space and Body (c. 1915)	<a href="https://www.alamy.com/space-and-body-ca-1915-rudolf-von-laban-1879-1958-guggenheim-bilbao-museum-bilbao-basque-country-spain-europe-image602371052.html">https://www.alamy.com/space-and-body-ca-1915-rudolf-von-laban-1879-1958-guggenheim-bilbao-museum-bilbao-basque-country-spain-europe-image602371052.html</a>
37	Lábán Rudolf: a térbeli feszültséget ábrázoló rajza	<a href="https://rudolflaban.blogspot.com/p/father-of.html">https://rudolflaban.blogspot.com/p/father-of.html</a>
38	Lábán Rudolf	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/20688479529094737/">https://hu.pinterest.com/pin/20688479529094737/</a>
39	Lábán Rudolf: Táncírás részlet	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/813603488938183092/">https://hu.pinterest.com/pin/813603488938183092/</a>
40	Raoul-Auger Feuillet: Chorégraphie; ou, l'art de décrire la danse (1700)	<a href="https://www.britannica.com/art/dance-notation">https://www.britannica.com/art/dance-notation</a>
41	Arthur Saint-Leon: Táncírás	<a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint-L%C3%A9on_Dance_Notation.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint-L%C3%A9on_Dance_Notation.jpg</a>
42	Friedrich Albert Zorn: Táncírás	<a href="https://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Albert_Zorn#/media/File:Zorn_Cachucha.jpg">https://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Albert_Zorn#/media/File:Zorn_Cachucha.jpg</a>
43	Joan és Rudolf Benesh: Táncírás	<a href="https://www.lagundancewear.com/index.php?route=blog/article&amp;article_id=3">https://www.lagundancewear.com/index.php?route=blog/article&amp;article_id=3</a>
44	Lábán Rudolf: B mozdulatskála	Lábán Rudolf: Koreográfia, 45-46. oldal
45	Lábán Rudolf: A mozdulatskála	Lábán Rudolf: Koreográfia, L' Harmattan, 2008. L' Harmattan, 2008. 45-46.o. A mű eredeti címe: Choreographie, Erstes Heft, Eugen Diederichs, Jena, 1926. Fordította: Nagy Borbála, Szerkesztő, lektor: Fügedi János
46	Lábán Rudolf: Dimenzionális irányok és síkok	Lábán Rudolf: Koreográfia, L' Harmattan, 2008. L' Harmattan, 2008. 35.o. 15. ábra, A mű eredeti címe: Choreographie, Erstes Heft, Eugen Diederichs, Jena, 1926. Fordította: Nagy Borbála, Szerkesztő, lektor: Fügedi János
47	Lábán Rudolf: Diagonális irányok	Lábán Rudolf: Koreográfia, L' Harmattan, 2008. L' Harmattan, 2008. 36.o. 17. ábra, A mű eredeti címe: Choreographie, Erstes Heft, Eugen Diederichs, Jena, 1926. Fordította: Nagy Borbála, Szerkesztő, lektor: Fügedi János
48	Dienes Valéria: Testegységek, vonalbaba	Dienes Valéria: Orkesztika-Mozdulatrendszer, 13. oldal, 1. ábra. Kiadás éve nincs feltüntetve.
49	Mozdulatművészet	<a href="https://kepmas.hu/hu/mozgasmuveszet-es-filozofia-dienes-valeria-a-magyar-orkesztika-nagyaszszoanya">https://kepmas.hu/hu/mozgasmuveszet-es-filozofia-dienes-valeria-a-magyar-orkesztika-nagyaszszoanya</a>
50	Sophie Taeuber-Arp, Design for the floor of the passageway in the Aubette, Strasbourg, 1927, Gouache and pencil on diazotype, 33 x 118.5 cm	<a href="https://sophietaeuberarp.org/english/aubette-4/">https://sophietaeuberarp.org/english/aubette-4/</a>
51	Sophie Taeuber-Arp: Négyszögletes kompozíció, 1920	<a href="https://twocoatsofpaint.com/2021/12/sophie-taeuber-arp-artist-of-everything.html">https://twocoatsofpaint.com/2021/12/sophie-taeuber-arp-artist-of-everything.html</a>
52	Sophie Taeuber-Arp táncol a Cabaret Voltaire-ban, 1916/1917	<a href="https://artuk.org/discover/stories/sophie-taeuber-arp-on-applied-arts-and-authenticity">https://artuk.org/discover/stories/sophie-taeuber-arp-on-applied-arts-and-authenticity</a>
53	Lábán Rudolf: Táncírás részlet	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/305118943515430394/">https://hu.pinterest.com/pin/305118943515430394/</a>
54	Moholy-Nagy László: Üvegarchitektúra (Architektúra III. 1922)	Szabó Júlia: A magyar aktivizmus művészete 1915-1927, Corvina Kiadó, 1981

kép-szám	megnevezés	link
55	Vaszilij Kandinszkij és Gret Palucca: Dance Curves, On The Dances of Palucca	<a href="https://en.matteomascolo.com/post/kandinsky-and-the-dance-of-the-future">https://en.matteomascolo.com/post/kandinsky-and-the-dance-of-the-future</a>
56	Oskar Schlemmer: A kubisztikus tér törvénye	Schlemmer Oskar, Moholy-Nagy László, Molnár Farkas: A Bauhaus színháza, Corvina Kiadó, 1978, 13. Az eredeti mű címe: Die Bühne im Bauhaus, Bauhausbücher 4. kötet, 1925. A bővített kiadás 1974-ben jelent meg, Hans M. Wingler szerkesztésében Neue Bauhausbücher sorozatban, Florian Kupferberg Verlag, Mainz/Berlin.
57	Oskar Schlemmer: Az organikus tér törvénye	Schlemmer Oskar, Moholy-Nagy László, Molnár Farkas: A Bauhaus színháza, Corvina Kiadó, 1978, 14. Az eredeti mű címe: Die Bühne im Bauhaus, Bauhausbücher 4. kötet, 1925. A bővített kiadás 1974-ben jelent meg, Hans M. Wingler szerkesztésében Neue Bauhausbücher sorozatban, Florian Kupferberg Verlag, Mainz/Berlin.
58	Oskar Schlemmer: Eleven architektúra, A Marionett, A technikai organizmus, Eltávolodni az anyagtól	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/31384528647779288/">https://hu.pinterest.com/pin/31384528647779288/</a>
59	Oskar Schlemmer: Triádikus balett	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/563018696969956/">https://hu.pinterest.com/pin/563018696969956/</a>
60	Oskar Schlemmer: Figurális kabinet	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/19844054587261310/">https://hu.pinterest.com/pin/19844054587261310/</a>
61	Merce Cunningham: Scenario, 1997, Costumes by Rei Kawakubo.	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/34551122138669503/">https://hu.pinterest.com/pin/34551122138669503/</a>
62	Anna Teresa de Keersmaecker: Fase	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/401453754302505327/">https://hu.pinterest.com/pin/401453754302505327/</a>
63	William Forsythe: One flat Things 1.	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/541839398887651958/">https://hu.pinterest.com/pin/541839398887651958/</a>
64	William Forsythe: One flat Things 2.	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/479140847851606159/">https://hu.pinterest.com/pin/479140847851606159/</a>
65	William Forsythe: Black Flags	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/191825265368303113/">https://hu.pinterest.com/pin/191825265368303113/</a>
66	Merce Cunningham: Walkaround the time	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/352054895881528939/">https://hu.pinterest.com/pin/352054895881528939/</a>
67	Marcel Duchamp: The Large Glass	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/19210735904106883/">https://hu.pinterest.com/pin/19210735904106883/</a>
68	Marcel Duchamp: Nude Descending a Staircase	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/205617539240583534/">https://hu.pinterest.com/pin/205617539240583534/</a>
69	Merce Cunningham: Biped	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/336644140877589668/">https://hu.pinterest.com/pin/336644140877589668/</a>
70	Nicolas Schöffer: CYSP 1	1956, az első Avantgárd Művészeti Fesztiválon Marseille-ben, a Le Corbusier-ház teraszán, Maurice Bejart táncosaival <a href="https://hu.pinterest.com/pin/323907398194804652/">https://hu.pinterest.com/pin/323907398194804652/</a>
71	Nicolas Schöffer: KYLDEX	<a href="https://www.facebook.com/to?f-bid=10220165354186278&amp;set=p-cb.10220165368586638">https://www.facebook.com/to?f-bid=10220165354186278&amp;set=p-cb.10220165368586638</a>
72	Alwin Nikolais	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/294845106835906719/">https://hu.pinterest.com/pin/294845106835906719/</a>
73	Marina Abramovic: Ritmus 0 performansz (Nápoly)	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/526428643959769350/">https://hu.pinterest.com/pin/526428643959769350/</a>
74	Marina Abramovic: The Artist is Present (MoMA)	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/151363237449930882/">https://hu.pinterest.com/pin/151363237449930882/</a>
75	Marina Abramovic: The Life and Death of Marina Abramovic, Robert Wilson rendezésében	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/69031806767443477/">https://hu.pinterest.com/pin/69031806767443477/</a>
76	Anna Halprin: férje által épített természetes színpadon	<a href="https://hu.pinterest.com/pin/42854633946838288/">https://hu.pinterest.com/pin/42854633946838288/</a> építész: Lawrence Halprin tájépítész
77	Anna Halprin: Returning Home	Anna Halprin és Eeo Stubblefield performanszművész együttműködése, 2003) <a href="https://hu.pinterest.com/pin/59602395039768974/">https://hu.pinterest.com/pin/59602395039768974/</a>

# Önéletrajz



## Szitt Melinda

mesteroktató

+36 30 727-03-04

szittmelinda@gmail.com

### Tanulmányok

- Magyar Testnevelési Egyetem  
- Sportmenedzser
- Magyar Táncművészeti Főiskola  
- Táncos és próbavezető szak BA, moderntánc specializáció  
- Tánctanár MA, klasszikus balett
- Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola, egyéni fokozatszerző: 2018- / Komplex vizsga: 2019.

### Nyelvismeret

- Angol középfok C
- Német alapfok C

### Pályafutás

- Magyar Ritmikus Gimnasztika válogatott balettmestere 1993-2011
- Mozdulat Táncműhely- művészeti vezető 2007-
- Magyar Táncművészeti Egyetem 2008-
- Zágrábi Dráma és Művészeti Egyetem - vendégtanár 2013-
- Almamater Europea University, Maribor 2017-
- MTE: Előkészítő Balett Stúdió szakmai vezető, 2019-

### Elismerések

- „Zugló Közművelődéséért” díj 1996
- Jász-Nagykun-Szolnok megyei “PrímaDíj” 2017
- Magyar Arany Érdemkereszt: 2023. mácius 15.

### Oktatott tárgyak

- Klasszikus balett, spicc technika
- Képességfejlesztés
- Klasszikus balett módszertan
- Előkészítő gimnasztika módszertan

### Alkotó tevékenység

A Magyar Táncművészeti Egyetem és a Szolnoki Szimfonikusok felkérésére készült koreográfiák

### Kutatási tevékenység

- A spiráldinamika jelentősége a klasszikus balett oktatásában
- A képességfejlesztés elméleti módszertanának kidolgozása magyar és angol nyelven
- A klasszikus balett mozdulatok eredetének és történeke kutatása (A Lengyel Kisebbségi Önkormányzat Szabadegyetemének felkérésére)

### Publikációk

- A Kaleidoszkop ragyogása - a klasszikus balett mozdulatok történeti eredete a társművészetek viszonylatában (angol és magyar nyelven)
- Az előkészítő gimnasztika módszertana (angol nyelven) Képességfejlesztő eszközök használata a különböző tánctechnikákban: Magyar Táncművészeti Egyetem Budapest, 2019
- Klasszikus balett, AML tananyagfejlesztés Magyar Táncművészeti Egyetem Budapest, 2019

Szolnok, 2024. szeptember 8.

Szitt Melinda