

Budapest Cirkuszművészeti és Kortárstánc Főiskola

Táncművész BA szak

A tánc ritualitása

A tánc mint előadóművészet ritualitásának
tanulmányozása a főiskolai tanulmányaim során készült
munkáimon keresztül

SZAKDOLGOZAT

Készítette: Dabis Barbara

Témavezető: Zsigó Anna

Budapest, 2025

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	3
Személyes motiváció.....	3
Módszertan.....	4
A tánc ritualitása.....	5
A ritualitás szempontrendszere.....	7
Mágia – Sámánizmus.....	11
I. El Rondo.....	11
A darab leírása.....	11
Alkotói folyamat.....	13
Reflexió.....	14
Rituális jellegek.....	14
Antropológiai vonatkozás: Mágia.....	16
II. See my Space.....	18
A darab leírása.....	18
Alkotói folyamat.....	19
Reflexió.....	24
Rituális jellegek.....	24
Antropológiai vonatkozás: Sámánizmus.....	25
Neo-ritualizmus.....	26
III. Mussa.....	26
A darab leírása.....	26
Alkotói folyamat.....	27
Reflexió.....	29
Rituális jellegek.....	29
Tánc történeti vonatkozás: Neo-ritualizmus (Ruth St. Dennis).....	29
IV. Alvilági szél.....	31
A darab leírása.....	31
Alkotói folyamat.....	32
Rituális jellegek.....	33
Tánc történeti vonatkozás: Neo-ritualizmus (Martha Graham).....	34
Világi rituálék.....	37
V. Himherandit Productions: Mass Effect.....	37
A darab leírása.....	38
Alkotói folyamat.....	39
Reflexió.....	42
Rituális jellegek.....	42
Antropológiai vonatkozás: Világi rituálék.....	43
Összegzés.....	45
Visszacsatolás a bevezetőhöz.....	45

Általános összegzés - A kutatás tapasztalatai az előadóművészet és ritualitás viszonyáról.....	46
További kutatási irányok, lehetőségek.....	48
Bibliográfia.....	49
Előadások.....	50

Bevezetés

Személyes motiváció

Bevezetésképpen szeretnék néhány szót ejteni arról, miért választottam ezt a témát.

Főiskolai tanulmányaim során egy olyan ponthoz érkeztem, amelyet – azt hiszem – nyugodtan nevezhetek krízishelyzetnek. Kérdéseket kezdtem feltenni magamnak arról, hogy miért táncolok, kinek, és egyáltalán van-e értelme annak, amit csinálok. Azt biztosan tudtam, hogy nagyon szeretek táncolni, és hogy a tánc gyermekkorom óta szerves része az életemnek. Talán pont ezért kérdőjeleződött meg bennem az értéke is; mert annyira természetessé vált, hogy nem tudtam többé ránézni kívülről.

Olyan kérdések fogalmazódtak meg bennem, mint: kit vagy mit szolgál ez? Mi haszna? Hozzáadok-e bármit ezzel a világhoz? Ez a kérdéshalmaz pedig mélyen összefüggött egy egzisztenciális bizonytalansággal is. Hiszen, ha nem találom meg a tánc értelmét és jelentését önmagam számára, akkor hogyan alapozhatnám erre a jövőmet?

A tánc számomra nem csupán egy tevékenység, hanem az otthonom, a közösségem, a kifejezőmódom és az identitásom része lett. A főiskolai évek alatt teljesen behelyezkedtem ebbe a világba: vidékről Pestre költöztem, beköltöztem a kollégiumba, és belevettem magam egy intenzív, fizikailag, mentálisan és szellemileg is megterhelő hároméves képzésbe. Mindez tovább erősítette azt az élményt, hogy a tánc számomra egzisztenciális dimenzióval bír. Ugyanakkor azt is észrevettem, hogy ami eljutott hozzám a kortárstánc világából, az ritkán hatott rám inspirálóan. Nem találtam olyan művészi irányt vagy példát, amellyel igazán azonosulni tudtam volna. Szerencsére sok tanárom rendkívül inspiráló volt, és az iskola is mindig támogató volt abban, hogy meglegjem a saját művészi hangom. Ezért döntöttem úgy, hogy befelé fordulok, és magamban keresem azt az irányt, azt a belső “fényt”, amelyet követhetek ebben az olykor sötétnek tűnő alkotói erdőben.

A főiskolai éveim során készített alkotásaimat visszanezve felfedeztem bennük egy visszatérő jelleget, amelyet akkor még ösztönösen, intuitív módon csak úgy tudtam megfogalmazni: rituális. Nem tudtam pontosan, mennyi mindent rejthet ez a szó, de erősen rezonált bennem, és elindított egy izgalmas gondolati és alkotói úton. Így született meg az elhatározás, hogy szakdolgozatomat a ritualitás témájának szentelem – különös tekintettel annak kapcsolódási pontjaira a táncsal és az előadóművészettel. Ez a dolgozat számomra

nem csupán elméleti kutatás, hanem egy önreflexiós út, amelyen keresztül közelebb kerülhetek önmagamhoz, mint alkotóhoz - és talán választ is kaphatok azokra a kérdésekre, melyekből ez az egész kiindult.

Módszertan

A dolgozatomban elsősorban a főiskolai tanulmányaim során készített munkáimból (*El Rondo*, *See my space*, *Mussa*, *Alvilági szél*) indulok ki. Célom, hogy ezeknek az alkotásoknak a vizsgálatán keresztül tárjam fel, hogyan jelenik meg bennük a ritualitás mint esztétikai és szellemi minőség.

Az első fejezetben röviden összefoglalom, hogy mit értünk rituálé fogalma alatt, különös tekintettel arra, hogyan kapcsolódik a tánchoz. Emellett egy saját szempontrendszert dolgoztam ki, amely segítségemre szolgál a későbbi elemzések során. Ez a keretrendszer olyan aspektusokra fókuszál, mint a tér, idő, zenei kíséret, struktúra, mozgásanyag és a közösségi jelleg.

A darabokat több szinten is elemzem. Elsőként egy általános leírást adok az adott műről; cím, alkotó, előadó, hossz, helyszín, tér, zene, struktúra, mozgásanyag alapján. Ezután az alkotói folyamat részleteit tárom fel: saját jegyzeteim, emlékeim, inspirációim, belső motivációim alapján egy folyamatfókuszú elemzéssel rekonstruálom, hogyan születtek meg ezek a munkák. Végül a korábban említett szempontrendszer alapján reflektálok a darabok rituális aspektusaira: azt vizsgálom, mi adja számomra ezeknek a munkáknak a szertartásos vagy rituális jellegét.

Minden darabhoz antropológiai vagy tánc történeti vonatkozást is társítok: megnézem, hogyan kapcsolódnak a természeti népek táncaihoz, a 20. század neo-ritualizmusához, és hogyan értelmezhetők a világi rituálék kontextusában. Mindegyik témakör bővebben kifejtendő és komplexebb témakör, mint amennyire a dolgozatomban megjelennek, de célom velük, hogy az alkotásokat általuk kontextusba helyezzem. A darabokat nem keletkezésük sorrendje szerint mutatom be, hanem az antropológiai és tánc történeti párhuzamok alapján rendezem el őket három fejezetbe.

Az elemzett darabok közül egyetlen kivétel van, mely nem saját alkotás: a *Mass Effect* című produkció, amelynek nem alkotója, hanem előadója voltam. Azonban olyan meghatározó élményt jelentett számomra a ritualitás szempontjából is, hogy helyet kapott a dolgozatban.

A tánc ritualitása

Rítus és tánc

A tánc történetészek, antropológusok, művészek gyakran vonnak párhuzamot a rítus és a tánc között. Mindkét kifejezés a legkülönbözőbb tevékenységekre utalhat különböző kulturális környezetekben.

Rítus

A „rítus” szó egy szabályos, strukturált társadalmi cselekvést vagy cselekvés-sorozatot jelöl, amely gyakran vallási vagy misztikus jelentőséggel bír. A tánc kísérheti ezeket a cselekvéseket, vagy szerves részét képezheti. Korai etnográfusok beszámolójából tudjuk, hogy az emberek nemcsak rítusokban, hanem játékokban, drámai előadásokban, társadalmi érintkezésekben és egyéni művészi tevékenységben is táncoltak. Továbbá, amint Clifford Geertz antropológus is rámutatott, ezek a társadalmi tevékenységi formák nem különülnek el élesen egymástól, hanem átfedik és kiegészítik egymást. Világszerte számos okból tartanak rituálékat. Ezek jelezhetik a társadalmi státusz változását (ezeket gyakran „átmeneti rítusoknak” nevezik), például születés, házasság vagy halál alkalmával. Lehetnek betegségek gyógyítását célzó rítusok is (ún. „szenvedés rítusai”), amelyeket sok kultúrában speciálisan képzett vallási személyek (sámánok) vezetnek. A rituálék megjelölhetnek fontos dátumokat vagy évszakokat is, amelyek jelentőséggel bírnak a közösség megélhetése, vallása vagy történelme szempontjából. A rituális tevékenység gyakran különleges viselkedésformákat tartalmaz, például szélsőséges formalitást vagy informalitást, társadalmi tabuk megszegését, illetve nemi vagy más szerepek felcserélését. Előfordulhat az időrend megváltozása is: az emberek újraszületnek, a múlt vagy a jövő jelenvalóvá válik, vagy megáll az idő. A rítusok gyakran tartalmaznak ismétlődő mozdulatokat, meghatározott eseményrendet és jellegzetes szekvenciát. Ez a sorrend általában a résztvevők rituális térbe való belépésével és a rituális légkör megteremtésével kezdődik, majd a szokásostól eltérő tudatállapotban és társadalmi szerveződésben zajlik le az eseménysorozat (ezt néha liminális állapotnak nevezik), végül pedig visszavezeti a résztvevőket a mindennapi életbe. A tánc gyakran fontos szerepet játszik a rituális eseményekben, lehetővé téve a spirituális világgal való kapcsolatot vagy kommunikációt. A spirituális kapcsolat számos módon jöhet

létre: természetfeletti lények vagy szellemek „megszállhatják” a táncost, a tánc különleges erővel töltheti fel őt, a táncos megszemélyesíthet egy szent történetből vagy szövegből származó alakot (gyakran isteni tiszteletadás céljából), vagy a táncos előadása egy olyan spiritualitást közvetíthet, amely áthatja a közönséget. *(Novack 354)*

Rítus és színházi tánc

A modern amerikai táncművészet számos alkotása a rítus fogalmára épült. A rituális táncsal kapcsolatos jellemzők, témák és struktúrák sok koreográfus, például Ruth St. Denis, Ted Shawn, Martha Graham, Doris Humphrey, Katherine Dunham, Erick Hawkins és Anna Halprin munkásságában mintaként szolgáltak. E koreográfusok táncai rituális jelleget öltenek, mivel ismert vagy elképzelt szertartások alapján készültek, és céljuk a résztvevők és a közönség összekapcsolása egyetemes vagy alapvető spirituális elvekkel. Ahogyan a rítusoknak van esztétikai dimenziója, úgy a művészi táncok is képesek a táncost a spirituális világgal összekötni.

Nem véletlen, hogy a hétköznapi megfigyelők a rítust művészetként látják, a művészek a rítust modellként használják, a közönség a művészetet rítusként értelmezi, és sok kultúrában nem is tesznek különbséget tánc és rítus között. A tánc és a rítus összehasonlítása segíthet a tudósoknak megérteni, hogyan és miért válik mindkettő különleges kulturális jelentőségűvé szerte a világon. *(Novack 356)*

A ritualitás szempontrendszer

Az alábbiakban azokat a szempontokat fogom bemutatni, amelyek alapján az említett darabokat elemezni fogom a rituális jellegük szempontjából. A szempontok meghatározásához előadáselemzési szempontokat vettem alapul, részben Patrice Pavis *Előadáselemzés* című könyve alapján, illetve felhasználva a vallástörténész, filozófus Mircea Eliade, valamint Arnold van Gennep, Victor Turner, illetve Dimitris Xygalatas antropológusok munkáit.

- Tér

Mircea Eliade szerint rituálé nem hétköznapi térben történik, az előadás tere egy olyan tér, amely ki van emelve a hétköznapi/profán homogén térből, *szent térré* válik (15-22). A színház a profán térből kiemelkedő tér, de ez minden előadás alkalmával érvényes, mert minden táncelőadásnak van tere, amivel kiemelkedik ebből a homogenitásból. A rituális terek nem hétköznapi terekben jönnek létre. Eliade szerint a szakrális, rituális terek tagolják az egyébként homogén profán tereket, pl. a templom vagy az otthon tere *szent tér*.

Ilyen tereknek nevezhetjük a színházi előadás terét is. Ha színházban vagyunk, egyértelműen egy másik térbe lépünk be, de minden előadás, minden tánc rendelkezik térrel, mely ilyenformán szakrális, rituális térnek nevezhető, mivel eltér a hétköznapi terektől.

- Idő

A rituálék idejével kapcsolatban ismét Mircae Eliade egyik fogalmát szeretném idézni a *szent idővel* kapcsolatban. A szent idő elkülönül a történelmi idő folytonosságától, ahogy az ünnepek a visszatérő ciklikusságuk miatt is egy olyan időbeli síkot képviselnek, amely kívül áll a történelmi idő folytonosságán, mondhatni az idő ott megszüntethető, visszafordítható, lelassítható vagy felgyorsítható (55-58). És bár az előadásokra ritkán jellemző a ciklikusság, egy másik *szent időben* léteznek, mint amit hétköznapi, történelmi időnek nevezünk.

- Zene

A zene szerepe egy rituáléban az lehet, hogy a közösséget egy hullámra emelje. Mondhatnánk, hogy minden zene ezt teszi, de vannak olyan zenék, melyek kifejezetten ezzel a funkcióval jöttek létre, pl. ismétlődő dallamok, ritmusok, mint a dobolás és a mantrák esetében. Ezekre gyakran egyszerű dallamok jellemzőek, könnyen ismételhetők. Többnyire monotonitás jellemzi őket a meditatív, hipnotikus hatás elérése érdekében. A hangsúly a ritmuson és az ismétlésen van. Jellemző a rituális zenékre a körkörös, ciklikus formák, a ritmushangsúlyok, és a válasz-ének. Ezek a jellemzők mind azt erősítik, hogy a résztvevőket, a közösség tagjait összehangolja, azáltal, hogy elősegíti az elmélyülést, meditatív állapotot idéz elő.

- **Struktúra és dramaturgia**

Arnold van Gennep a *Rites of Passage* című munkájában arról ír, hogy a rituálék három fő szakaszra bonthatók (7):

- I. *Elválasztás* (separation)

A résztvevő „kilép” a hétköznapi világból

- II. *Átmenet* (liminalitás)

Köztes szent tér-idő állapot

- III. *Újraintegráció* (incorporation)

Visszatérés, de már átalakulva

A rituálék struktúrája alkalmazható az előadáselemzések során is, azzal a különbséggel, hogy előadásoknál inkább dramaturgiának nevezzük.

- **Mozgásanyag, a tánc maga**

A rituális mozgás gyakran szimbolikus jellegű, tehát a mozdulatok valamilyen többletjelentéssel bírnak.

A rítusok egyik legnagyobb hatású elméletalkotója, Victor Turner, kiterjedt vizsgálatot végzett az afrikai Ndembu nép körében, többek között a táncban megjelenő rituális szimbólumokról is. Turner szerint a rituális szimbólumok többféle jelentést és asszociációt hordoznak egyszerre, amit ő „multivokális” vagy „poliszémikus” tulajdonságnak nevezett. Turner azt is feltételezte, hogy

a rítusok ereje abból fakad, hogy szimbolikusan egyesítik és összehangolják a normálisan elkülönülő cselekvéseket vagy tárgyakat – amit más szerzők is megfigyeltek a szimbolizmus kapcsán.¹ (Novack 357)

A rituális mozgások továbbá szabályszerűek, rendezettek és előre meghatározottak. A rituális mozgások gyakran körkörösén vagy ciklikusan ismétlődnek, a körkörös-ciklikus mozgás szimbolikus jelentéssel is bírhat, vagy elősegítheti a fokozatos elmélyülést, mint például a dervisek tánca (tengely körüli forgás), vagy különböző népek körtáncai, mely a folklórban gyakran megjelenik.

- **Közösségi jelleg, valamint közönség és előadó viszonya**

A rituáléban különböző szerepek vannak. Van, aki vezeti a rituálét (pl. pap, sámán, mester), és vannak a résztvevők. A szerepek nem egyenlők, de közösségi élményt teremtenek, és megerősítik a közösségi összetartozást és identitást.

A közösségi összetartozásról Victor Turner ír a *The Ritual Process* című művében, melyben továbbfejlesztette Arnold van Gennep elméletét az átmeneti rítusokról.

Megfigyelte, hogy a *Liminális - Átmeneti* állapotban az egyének közvetlen kapcsolatba kerülnek egymással, megszűnnek a társadalmi hierarchiák, és egyenlőség, közösségi érzés alakul ki közöttük. Ezt a jelenséget nevezte “communitas”-nak, amely a közösség erősödését és az egyének közötti szoros kapcsolatot jelenti (131-133).

Egy másik fontos fogalom a rítusok közösségi jellege kapcsán a rítus, mint *ragasztó*. Ez Dimitris Xygalatas fogalma, mely arra utal, hogy a rítusoknak közösségépítő és összekovácsoló szerepe van. „A rítusok a csoporttagság szimbolikus jelzéseinek használatával, a folytonosság fogalmának felidézésével, az eszmék és a cselekvések összehangolásával és tartalmas élmények létrehozásával az egység érzését keltik, amely az egyént a közösség tagjává avatja.” (148)

Előadások esetében ezt a szempontot a közönség és előadó viszonyaként értelmezem az elemzések során.

¹ Itt és a későbbiekben is az angol szövegekből vett idézeteket saját fordításban közlöm.

A műveket a ritualitás fent felsorolt szempontjai alapján fogom elemezni. Az elemzések során nem szükségszerűen térek ki mindig mindegyik szempontra, csak azokat említem, melyek az adott mű alapján relevánsak.

Mágia – Sámánizmus

Ahogy korábban említettem, a tánc ritualitásának tanulmányozását három nagyobb, általam meghatározott három témakörön belül teszem: mágia – sámánizmus, neo-ritualizmus és világi rituálék. Ebben az első fejezetben azokat a munkáimat elemzem, melyek témájában és rituális jellegeikben köthetők a mágiához és a sámánizmushoz. A fejezetben két munkámat, az *El Rondo* és a *See my Space* című darabokat elemzem, majd a mágiáról és a sámánizmusról írok röviden, hogy azok hogyan köthetők a tánc ritualitásának témaköréhez és az elemzett művekhez.

I. *El Rondo*

A darab leírása

- Cím

El Rondo

- Alkotó, Előadó

Dabis barbara

- Hossz

kb. 15 perc

- Helyszín, Tér

Creative Garden, Tai Chi Garden

Az előadás helyszíne az ún. Tai Chi Garden, egy kb. röplabda pálya méretű füves terület volt. Idáig egy másik ponttól jutottak el közösen a nézők. Azt az instrukciót kapták, hogy kövessék a sorban a talajon kirakott tobozokat (amikből nagyon sok volt a területen, ezért döntöttem, hogy felhasználom őket), melyek a Tai Chi Gardenbe vezették őket. A tobozok pedig egy körbe tekeredtek, és arra kértem a nézőket, hogy a körön belül helyezkedjenek el, kifelé fordulva.

- Zene

Az előadás csöndben zajlott.

- **Struktúra**

A nézők a Creative Garden egy másik helyszínéről indultak el az előadás helyszínére a földön egymás után, sorban kirakott tobozokat követve, mely a Tai Chi Gardenbe vezette őket. Mikor odaértek, én éppen a tobozok kirakását fejeztem be, melyek egy kör formába csavarodtak, nyitva hagyva egy „bejáratot”. Megkértem a nézőket, hogy a körön belül helyezkedjenek el, és ők szintén egy kör alakot vettek fel, a köríven belül, kifelé fordulva. Mikor mindenki elhelyezkedett, én megálltam a kör bejáratánál a kör belseje felé fordulva csukott szemmel. Apró, szinte remegés szerű mozgásba kezdtem, majd lassan elkezdtem haladni a körív mentén, az óramutató járásával ellenkező irányban. A mozgásom – ahogy haladtam a köríven – egyre intenzívebbé és dinamikusabbá vált, a kör felétől pedig fokozatosan esett vissza ez az intenzitás. Mire megérkeztem a kiindulóponthoz, teljesen elhalt a mozgás. A performansz zárásaként fogtam néhány tobozt és kiegészítettem velük a kört, tehát bezártam a bejáratot, a nézők így a kör belsejében maradtak, én pedig ezt követően elsétáltam a helyszínről.

- **Mozgásanyag**

A mozgásanyag improvizatív volt. Meghatároztam, hogy a mozgás kezdetekor csak minimálisan, alig észrevehetően mozgatom az ujjaimat, majd ahogyan elkezdek haladni a köríven, a mozgás terjedjen ki a testem egyre nagyobb részén, nőjön a mérete, a gyorsasága és az intenzitása. Ez a körív feléhez érve már szinte kivehetetlen mozgásformát öltött, mivel mindenemet egyszerre akartam mozgatni minél gyorsabban. Ettől a ponttól pedig elindultam a folyamaton visszafele, a mozgás csökkentésével és lassításával, egyre kevesebb testrészt bevonva, a kiindulóponthoz visszaérkezve pedig ismét mozdulatlanná váltam.

Alkotói folyamat

A darab a nyár végén az iskola által rendszeresen megszervezett Creative Garden-ben készült Pilisszentkereszten. A darabon egy héten keresztül dolgozhattam, majd a hétvégén előadtam az Alkotótábor résztvevői számára.

Az *El Rondó*ban, ahogy a címe is utal rá, a kör motívumból indultam ki. Egészen pontosan azzal a céllal, hogy a kör szimbolikáját körbejárjam. A kör szimbolikája, amelyet megragadtam ezúttal a ciklikusság volt. A mozgás kiindulópontja a Nadir, a körön szemközt elhelyezkedő pont a Zenith elnevezéseket kapta.

Az általam létrehozott kört előzetesen 10 stációra osztottam föl:

- Nadir
- Inkubáció
- Labor (vajúdás, szülés)
- Születés
- Növekvő energia
- Zenith (csúcspont)
- Entrópia kezdete
- Energiavesztés
- Haldoklás
- Visszatérés Nadir-hoz

A Nadir és a Zenith elnevezés csillagászatban is használt, és különböző vallásokban is megjelenő kifejezések.

A hinduizmusban a nadir a legalsó égi pontot jelenti, míg a zenit a legmagasabbat. Együtt a nap égi utazásának világító útját ábrázolják, és a spirituális magasságok és mélységek fogalmát testesítik meg az élet útján.

Ezen gondolatok mentén szerettem volna ezt a szimbolikát mozgásban modellezni. Ahogy a napfény megjelenik, egyre nagyon teret borít be és egyre növekszik az ereje, majd a folyamat megfordul és visszatér a kiindulási ponthoz.

Reflexió

Rituális jellegek

Tér

Az *El Rondo* egy szabadtéri előadás volt egy kertben. Ahogy említettem, a kerten belül tobozokból kiraktam egy kört, melyben a közönség elhelyezkedett. Ezzel egyértelműen leválasztottam a tér egy szeletét, kiemelve ezzel a *profán tér* homogenitásából. A kör továbbá szimbolikus jelentéssel is bír. Az egyik legelemibb szimbólumunk. Szimbolizálja a teljességet, az egyetemes egységet, az összekapcsolódást. Szimbolizálja a ciklikusságot, az ismétlődést, az idő körforgását. A természet ritmusai, a napok váltakozása, a holdciklus, az évek mind ciklikusak. A kör ezt a visszatérést, az élet–halál ciklusát jeleníti meg.

Idő

Az előadás szimbolikus idővel rendelkezett. A darab egy szimbolikus időt mutatott be a ciklikusság modellezésén keresztül, mely vonatkozhat egy a nap, a hold, az év, az élet ciklikusságára is. Ezzel kilépve a történelmi időből, létrehozva egy *szent időt*, amely csak ebben a darabban létezik így.

Struktúra/Dramaturgia

A darab struktúrája párhuzamba vonható Arnold van Gennep által felállított rituálék fő szakaszaival. Megtörténik benne az *Elválasztás* (separation), azáltal, hogy a nézők kilépnek a hétköznapi világból, belépnek a körbe, azaz belépnek a *szent tér-idő*, az *Átmenet* (liminalitás) állapotába. Az előadás esetében az *Újraintegráció* (incorporation) nem teljesül, mivel a kört a táncom végeztével bezárom, így az előadást és a közönséget az átmenet szakaszában hagyom.

Közösségi jelleg/Közönség és Előadó viszonya

Az előadás egyik fontos tapasztalata, hogy a közönség része volt az előadásnak. Tehát nem a közönség és az előadó nem különült el egymástól a klasszikus értelemben véve, hanem egy tevékenységben közösen vettünk részt, amelynek én voltam az irányítója vagy lebonyolítója, ők pedig a résztvevői a történéseknek. Ennek oka többek között a térben rejlik az, hogy a tér hogyan irányította a fókuszot. Azzal, hogy a közönség a körön belül helyezkedett el, én pedig a körön kívül, de befelé fordulva, ezzel megcserélődött a szerepünk abból a szempontból, hogy én kerültem megfigyelő helyzetbe, ők pedig a megfigyeltek lettek. Viszont én maradtam az aktív, ők pedig a passzívak. Ezzel összemosódtak a klasszikus értelemben vett szerepek. Mivel az előadó fókusza irányítja a néző fókuszát is, és az én fókuszom rájuk is irányult, így a nézők maguk is jobban tudatában voltak önmaguknak. Továbbá az, hogy az „előadói tér” körbevette a „nézőteret”, tehát körbe zárta, ez kiszolgáltatottabb érzés, mint a színház sötét zugából figyelni a kivilágított színpadot. A nézők is egymás mellett helyezkedtek el kör alakban a körből kifelé fordulva. Ahogy haladtam a köríven, mindig egy másik ember előtt táncoltam. A körforma erősítette a *communitas* érzését, tehát hierarchia mentessé tette a résztvevők közötti viszonyt.

A jegyzeteimben megtaláltam a performansz utáni feedback kör során készített jegyzeteimet, amiket érdekesnek találtam a téma szempontjából.

Visszajelzések

- *Mivel a nézők közelről figyelhették az előadást, és mindenki mást látott belőle, olyan érzésük volt, mintha csak nekik táncolnék, és ettől nagyon intimnek érezték.*
- *Azt, hogy a részvétel erős volt és nagy szerepet játszott, szintén a visszajelzésekből tudom.*
- *Az volt az érzésük, hogy ők maguk alkotják A Kört.*
- *Volt, aki azt tapasztalta, hogy ez az előadás róluk szól.*

- *Többen jelezték vissza, hogy a szerepek, illetve helyzetek megcserélése összezavarta őket. Miután bezártam a kört és elsétáltam, általános reakció volt, hogy nem léptek ki a körből, mert úgy érezték, hogy nem tehetik meg, vagy nem tudták, hogy megtehetik-e.*

A visszajelzéseket olvasva, illetve a saját megélésemet összevetve, arra következtetek, hogy a performansz meglehetősen hasonlított egy mágikus–rituális varázslatra.

Antropológiai vonatkozás: Mágia

Az *El Rondo* című darab kapcsán egészen a művészetek keletkezéséig visszamenőleg lehet antropológiai párhuzamot vonni a mágikus gondolkodásmód kapcsán. A varázslás (mágikus cselekedet) technikája az utánzás, az események modellezése, a kívánt történések eljátszása. Ennek a gondolkodásnak az eredete az, hogy az evilági és túlvilági jelenségek között analógiát tételeztek fel.

Az általam bemutatott darab az élet ciklikus természetét törekszik lemodellezni, célja a megismerés. Körtvélyes Géza *Tánc, Művészet, Táncművészet* című könyvében olvashatunk a mágia modellező funkciójáról a „Mágia és a Kultusz keletkezése” című fejezetben.

Körtvélyes szerint a mágikus, szertartásjellegű művészet célja a valóság ábrázolása, vagy élethű reprodukálása. A mágikus szertartás során művészet, vagy művészetszerű produktum jön létre, de nem művészeti céllal, hanem nagyon is érdekjellegű mágikus céllal és karakterrel. „Nagyon fontos a szertartás résztvevői számára, hogy a szertartás egy kialakított pontos és *kötött rendben*, s minél „valóság-hűbben” zajljódjék le. Ha valamit ugyanis rosszul csinálnak, az akció értelmét veszti.” (13) Ez a célszerűség eredményezi azt, hogy a művészeti jellegű akció egyidejűleg tudományos megfigyelésre is alkalmas.

Körtvélyes elmélete szerint a társadalmi fejlődés korai stádiumban a tudatformák még nem különültek el egymástól. A mágia tudomány és művészet, vallás és munka egyszerre, amelyekből ezek a tudatformák csak hosszú évezredek során válnak önállóvá.

A valóság utánzásának ismertett gyakorlata ennyiben nem csupán a korabeli életmód szerves, elengedhetetlen része volt, hanem szándéktalan eszköze az emberi tudás és tudat fejlődésének. Léteztek (a néphagyományokban sokhelyütt ma is léteznek még) olyan mágikus akciók, szokások, ceremóniák vagy épp táncok, amelyek például az égitestek, - a

nap, a hold, a csillagok mozgását és formáját, emelkedését és süllyedését imitálták, jelenítették meg.

A mágikus akciók közösségi jellegűek voltak. Egyrészt, hogy mindenki részt vett bennük: bárki aktív résztvevője és nem csupán nézője lehetett egy-egy rítusnak. A mágikus tudatforma olyan tevékenység forma, amely az embert összeköti a környező világgal, hozzájárul annak megismeréséhez (9-14).

II. *See my Space*

A darab leírása

- Cím:
See my Space
- Alkotó, Előadó:
Dabis Barbara
- Hossz:
kb. 6 perc
- Helyszín:
BCDC Házi Bemutató, Big Studio
- Tér:
A nézők egy kb. 3 x 3 méteres kör vonalán foglaltak helyet ülve, az előadás a körön belül zajlott
- Zene:
Shaman Drums: Spirit World Meditation
- Struktúra/Dramaturgia:
Mikor a nézők beléptek e térbe, én már a tér közepén ültem a sarkamon, lehajtott fejjel. A nézők előzetesen azt az utasítást kapták, hogy körülöttem foglaljanak helyet egy körben. Mikor mindenki elfoglalta a helyét, a zene elindult és én megkezdtem a mozgást. A mozgás a talajon, talajközeli mozdulatokkal kezdődött (melyek ismétlődtek) és egy bizonyos útvonalat követve az óramutatóval ellentétes irányban haladt, a köríven belül. Szabályos időközönként az ismételt mozdulat változott, szintben egy kicsit följebb került (pl. kúszásból alkarra támaszkodva), az útvonal megváltozott, de az irány ugyanaz maradt és már egy másik mozdulatot ismételtettem. Ez így zajlott kb. 10 szintlépésen keresztül, ami alatt az útvonal, az ismételt mozdulat, és a szintek emelkedésében történt változás (a legvégén nagy ugrásokkal haladtam). Mindeközben végig az óramutató járásával ellentétesen haladtam a köríven belül megállás nélkül. Az utolsó stádium során a körívtől a kör

belseje felé tartó spirális útvonalat jártam be tengely körüli forgással. A kör középpontját elérve összerogytam és csak feküdtem a földön a hátamon, az egyetlen mozgás a mellkasom emelkedése és süllyedése volt. Így ért véget az előadás.

- **Mozgásanyag:**

Ahogy az imént említettem, a darab különböző stádiumokból épült fel. Egy köríven belül, az óramutató irányával ellentétesen haladtam. Minden stádiumhoz egy másik útvonalat választottam, ehhez körön belül leírható különböző geometriai formákat választottam ki. Ezután minden formához hozzárendeltem egy mozdulatot. A mozdulat a térben haladt és ismételhető volt, tehát önmagába tért vissza. A mozdulataim megválasztásánál az irány a természetes mozgás volt. Ezalatt azt értettem, hogy főként állatok mozgásából inspirálódtam. A logikája egyfajta evolúciót is követett; tehát a talajon fekve indultam el kúszó mozgással, mint egy kígyó vagy gyík, és ahogyan a szintekben haladtam fölfelé, úgy fejlődött a mozgás evolúciója valamilyen nagyobb négylábú pl. nagymacska mozgásává, majd a végéhez közelítve pedig madarak mozgásának utánzása volta a cél a nagy ugrásokkal.

Alkotói folyamat

Az első kreatív munkám a Főiskolán. A jegyzeteimben egészen részletesen feltárom a gondolatmenetemet, az inspirációm, a logikámat, a jelképrendszeremet. Az osztályvezetőimtől azt a feladatot kaptam, hogy a tér legyen fókuszban a munkám megalkotása során. Ezt rögtön tudtam is egy saját élményhez kapcsolni, amiből az inspirációt merítettem.

Egy korábbi improvizációs gyakorlatom során csukott szemmel táncoltam és megpróbáltam minél jobban érzékelni a mozdulataimat, vizualizálni próbáltam a „nyomot”, amit a testem vág a térben, ahogy mozgok benne. Képzeletemben kékes, csillámszerű nyomot hagytam a térben, mintha valamilyen nagyon sűrű, nehéz levegőt vágnék. Ez akkor nekem egy nagy felfedezés volt, és teljesen elvesztem benne, ebben a meditatív állapotban. Ezt pedig az az asszociáció követte, hogy a tér az egy olyan dolog, amit nem látunk, nem tudjuk megérinteni, de egyértelműen létezik és ott van. És mivel az élményem egy kvázi transzállapothoz köthető, innen jött az a gondolat, hogy én olyan módon vegyek részt ebben

az alkotásban, mint a sámán, aki megmutatja a tér olyan aspektusait, amely érzékekkel nem tapasztalható meg, tehát valahogyan rekonstruálni szerettem volna az élményemet. De mivel nem tudtam, hogyan rajzolhatnék kék csillámos nyomokat a levegőben, más szemléltetési mód után néztem. Tehát, szimbolika szerint a teret a transzcendens világgal azonosítottam, amelyet én sámán szerepben tárok fel.

A sámán analógia behozását több okból is lényegesnek tartom. Egyrészt ez adta a darabom inspirációját, és az is fontos volt, hogy miért adta ez az inspirációt. A kapott feladat, az volt, hogy foglalkozzak a térrel. Én ezt szigorúan vettem, így konkrétan a térről akartam egy darabot alkotni. Annyi fogalmam volt róla, hogy azok között az objektumok között van, amelyeket látok, vagy érzékelek, illetve lehet a térnek magassága, mélysége, illetve feloszthatom számtalan módon. Ez azonban önmagában nem nyújtott túl sok inspirációt. Ehhez társultak a jegyzeteimben is említett, időközben megszerzett ismereteim a színpadi térről, a mozgás teréről. Azonban ezen információkon keresztül továbbra sem tudtam művészileg kapcsolódni a témához. Ahhoz, hogy művészileg is végrehajthassam a feladatot, az kellett, hogy társítsak egy többletjelentést hozzá, amitől célja és értelme, valamilyen töltete, funkciója van a darabomnak és benne a személyemnek. (Visszaolvasva látom, hogy itt tulajdonképpen megjelent bennem egy igény a *szent tér* felé, ami kiemelkedhet a homogenitásból). Ezt találtam meg olyan formán, hogy magamra vettem egy szerepet, ami a sámán szerepe volt, akinek az a feladata, hogy csatornát biztosítson a közösség és egy transzcendens hatalom között. Esetemben a közösség a közönség volt, a transzcendens hatalmat a térrel azonosítottam, mely az én tevékenységemen keresztül válik láthatóvá és értelmezhetővé.

Jegyzeteimből idézve:

- Transzcendens-Tér,*
- utazás a térben, a tér fölfedezése, a tér sámánja,*
- rituális térbejárás,*
- az ismeretlen: a tér „fölfedezése”,*
- rajtam keresztül válik az a tér érzékelhetővé, amit használok.*

Alapötletként az adott pillanatban rendelkezésre álló tér felfedezését jelöltem ki. Ehhez a performansznak egy rituális jelleget adnék: egyfajta szertartás, ahol én mint szertartásvezető/sámán a tér vizuális megtapasztalásában nyújt segítséget a befogadó számára. Ennek megmutatására fogok kísérletet tenni.

movement language

szeretnék neki rituális jelleget adni, ezért főleg természetes mozgást képzelek el és inkább az energiákkal dolgoznék, mintsem artikulált mozgással.

de mindenképpen lekötött anyagot szeretnék.

így kezdődik:

ülök a tér közepén, lehajtott fejjel, leboruló hajjal, és várom, hogy a nézők körém telepedjenek.

jellemző mozgásformák:

ugrás, forgás, rugózás, körző mozdulatok, széles kar és lábtartások

natural movement-keresés bekötött szemmel.

SÁMÁN

kapcsolatot teremt a közösség és a túlvilág között - tudatosan transzba helyezi

magát: állapot melyben a külvilág ingereire alig reagál

evenki nyelvből: az ember, aki tud

animizmus: minden élőnek és élettelennek lelke van – a környezettel való szorosabb

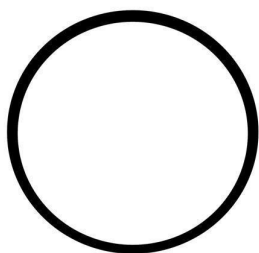
egyenrangúbb kapcsolat

A fentiekből egyértelműen kiolvasható, hogy mik nyújtottak inspirációt a munkához. A jegyzeteimből kiderül az is, hogy külön kutatást végeztem a tér fogalmával kapcsolatban, a táncon belül. Ezekből a ritualitáshoz, illetve a *See my Space* darabhoz szorosan kapcsolódó részeket fogom idézni:

szentséges tér eszméje

a színházhoz tartozol, ami már nyilvános tér, ahol a sors csodás adományaiból te is hozzátehetsz valamit a művészethez. (idézet Doris Humprey A koreografálás művészete c. könyvéből)

Amikor a különböző mozgásirányokat, irányokat vizsgáltam, a körirány ragadott meg leginkább és ezen a vonalon indultam el.



az élet végtelen, forog és magával ragad

Jegyzeteimből:

-Körszínpad

-a tér intimitása

-vonalak geometrikusak

-geometrikus formák

-irányuk van

-Kör: íveken keresztül utazni a térben

-szintek

Eljutottam térrel kapcsolatos kutatásban odáig, hogy a térnek is különböző rétegei léteznek. Ha a kör alakú teret vesszük alapul, akkor annak rétegei hagymahéj-szerűen épülnek egymásra: az egymást körülvevő, különböző minőségű terek. A teret úgy határoztam meg, mint egy réteges burkot:

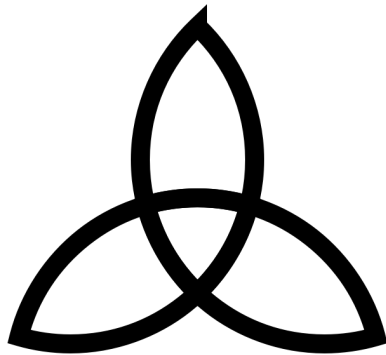
me

personal space

general space

space

Miután meghatároztam a kör alapú teret, különböző térrajzok, útvonalak szerkesztésével kezdtem foglalkozni. Mivel a körnek önmagában van egy erőteljes szimbolikája számomra, a körön belül leírt útvonalaimnak is szerettem volna szimbolikus jelleget adni.



A körön belül leírható geometrikus ábrákkal jelöltem ki az útvonalakat és az eltérő ábrákhoz más-más mozdulatokat társítottam. A haladási irány mindegyik motívum esetében megegyezett, és mindig önmagába tért vissza, ezáltal folyamatosan mozgásban volt, megszakítás nélkül. Az útvonalakhoz hozzárendelt mozdulatok jellemzője az volt, hogy ismételhetőek, tehát a vége megegyezik az elejével. A koreográfia elején a motívumok a talajon kezdődtek és folyamatosan szintenként emelkedtek (összesen 10 motívum), a végén pedig ugrások voltak. A koreográfia legvége forgás volt, spirálisan a kör közepe felé. Tehát köríven haladtam, miközben a tengelyem körül forogtam, ez pedig (célal) szédülést, a motívumok fizikalitása pedig kifulladászt eredményezett nálam, így a darabot a földön kiterülve kb. egy perc mozdulatlanságban töltöttem, és egyedül a szapora légzéstől emelkedő és süllyedő mellkasom adta a mozgást.

Reflexió

Rituális jellegek

Tér

A *See my Space* esetében az *El Rondó*hoz hasonlóan a tér kör alakban volt meghatározva, csak ez esetben a *szent teret* nem tobozok, hanem a közönség maga határolta. A nézők figyelmüket egységesen a körön belültre helyezik, ezzel az előadóval közösen hozzák létre azt a burkot/teret, ahol az előadás zajlik. A kör szimbolikáját a *See my Space* esetében is tudatosan használtam. Sámánisztikus hagyományokban a kör „megnyitja a rituális teret” és védelmet biztosít a spirituális utazás során.

Zene

A zene dobolásból és torokéneklésből állt. Végig egyszerű ismétlődő, monoton és ritmussal, mely fokozatosan gyorsult. Ezekkel a rituális zenei jellemzőkkel segítette a résztvevők összehangolását és a meditatív állapot megteremtését.

Mozgásanyag

A mozgás rituális jellegén erősített az, hogy mozdulatok előre meghatározottak voltak, és körkörös, ciklikusan ismétlődtek, ezzel segítve az elmélyülést. Továbbá szimbolikus jelleggel is rendelkeztek a mozgások, mivel különböző állatok mozgásából és mozgástartományából merített a földön csúszó-mászótól a repülő madárig.

Közösségi jelleg, valamint közönség és előadó viszonya

A körforma hierarchia mentes, ezáltal közösségi élményt, *communitas*-t hoz létre. A körben lévő emberek egy zárt rendszerben helyezkednek el, így egyenlően vesznek részt a darabban és látják egymást és az előadót is. Ettől már rögtön egyfajta közösség teremődik meg, mert egyazon élményben osztoznak. A körforma üzenete: az összetartozás és a külvilág kizárása.

Antropológiai vonatkozás: Sámánizmus

A sámán, varázsló, táltos, a szertartásvezető fontos alakja a rituáléknak. Ő az, aki a rituálét koordinálja, levezényli, kommunikál a közösséggel és a transzcendens erőkkel, közvetítő szerepet tölt be.

A Sámánizmus egy olyan hitrendszerhez kapcsolódik a sámánnal a középpontban, aki egy közvetítő szerepet játszott a közösség és a természetfölötti között. A sámán fő jellemzője az esztatikus képesség a kommunikációra, hogy a transzállapotot a szellemekkel való kommunikációra használja. Transz rituálé és hitrendszer, azaz sámánizmus szélesben elterjedtek a világban sok helyen. Egy kiemelkedő egyén játssza a bölcs gyógyító, jóvendőmondó szerepét és szakrális tevékenységeket mutat be. Több transztechnika létezik a táncon kívül, például a zene gyorsuló tempóban, hiperventilláció és tudatmódosító szerek. (Miettinen)

Egy előadás esetében a párhuzamot az előadó és a szertartásvezető között tudnám vonni. Az előadó vagy a sámán felajánlja önmagát, hogy azáltal csatorna képződjön a közönség vagy közösség tagjai és kommunikálni kívánt tartalom között.

Neo-ritualizmus

A második nagyobb fejezet a neo-ritualizmus témaköre. A fejezetben elemzett két darabom, a *Mussa* és az Alvilági szél kapcsán szeretnék kitérni olyan tánc történeti vonatkozásokra melyek ihletésükben, témájukban párhuzamba állíthatók az általam létrehozott darabokkal. A *Mussa* című darab kapcsán Ruth St. Dennis, az Alvilági széllel pedig Martha Graham munkásságát állítom párhuzamba a ritualitás témakörén belül.

III. *Mussa*

A darab leírása

- Cím:
Mussa
- Alkotó, előadó:
Dabis Barbara
- Hossz:
5 perc
- Helyszín, Tér:
MU Színház
Klasszikus, nézőtérrel szemben színpad. A színpadon és a nézőtéren teljes sötét volt, én besétáltam a színpad közepére és ekkor jelent meg lassan egy felülről jövő fény, mely körívet írt le körülöttem, és ki is jelölte a mozgás terét.
- Zene:
Amanati, Davood Bizar: *Mussa*
- Struktúra:
Az alapkonceptió a koreográfia megalkotásában az volt, hogy csupán a felsőtestemmel táncolok, tehát a lábaimmal nem végzek helyváltoztatást, csupán a tengelyem körüli forgásra, illetve szintek közötti váltásra használom. Hogy ezt a koncepciót hangsúlyozzam, a koreográfiát egy hosszú, földig érő szoknyában készítettem és adtam elő. A mozgásanyagot úgy építettem fel, hogy a saját

személyes teremmet használtam fel, ezt a teret strukturáltam és jártam be a mozdulatok segítségével.

- **Mozgásanyag:**

A koreográfiában használt mozdulatok ritmikájukban a zenét követték, mely tartalmazott éles váltásokat és csöndet is. A mozdulatokat többnyire a vállam, könyököm, csuklóm és ujjaim izolációjával hajtottam végre hasonlóan az indiai táncokhoz vagy hastáncban használt elemekhez. A kézmozdulatokkal sokszor különböző formákat alakítottam ki, melyek számomra szimbolikus jelentéssel bírtak (pl. fejemből kinövő, mozgó, csápszerű ujjak, vagy a medencém előtt gömböt formáló ujjak). A koreográfiában használtam tengely körüli forgást, mialatt végig a kézfejemre helyeztem a fókuszom hasonlóan a dervisek táncához. Továbbá térdelő helyzetben vagy négykézláb végrehajtott felsőtest izolációkkal is dolgoztam, hasonlóan egy imádkozó testtartáshoz.

A *Mussa* című darabom a MU Színházban a Budapest Kortárástánc Főiskola *Debüt* című estjén került bemutatásra. Török Ákos az estről írt kritikájában így hangsúlyozza a darab rituális jellegét:

Dabis Barbara Mussa című szólója a Közel-Kelet zenei, mozgásos és gondolati atmoszférájából meríti az ihletet. A kvázi rituális mozgássor és az előadó egyszerre tud kapcsolódni az égi szférához és az őt figyelő nézőkhöz. Az esztétikus, továbbgondolásra érdemes koreográfia súlyát Dabis Barbara előadói készsége és színpadi kiállása adja.

Alkotói folyamat

A mozdulatokat nagy részben a zene ihlette (Amanati-Mussa), amely keleti ihletésű zene, ezért a mozdulatokat is a keleti, főleg indiai táncok inspirálták. Az indiai táncművészet olyan mozgás-jelrendszerrel rendelkezik, amelyben az egyes mozdulatoknak ill. mozzanatoknak fogalmi jelentése van. Amit én ebből inspirációként felhasználtam, az a kézmozdulatok karaktere, illetve az, hogy a mozdulatokhoz fogalmi jelentést társítottam. A mozgásanyag ritualitása számomra elsősorban a mozdulatok szimbolikus jellegében nyilvánul meg.

A darab készítése előtt végeztem egy mini-kutatást a különböző népek tradicionális táncai kapcsán, az aprólékos kézhasználatról. Megfigyeltem, hogy ez egy kifejezetten női mozgásforma. A darabbal célom volt a női minőséget is előhívni, ezért tudatosan építettem be ezeket a mozdulatokat, azzal a céllal, hogy ezzel a női, feminin minőséget jelenítsem meg. A mozgásanyagot úgy építettem fel, hogy a saját személyes teremet használjam, és ezt a teret strukturáltam és jártam be a mozdulatok segítségével. Az egyik fő irány a lent és a fent volt, ez számomra azért volt fontos, mert a darab szempontjából szimbolikus jelentőséggel bírt. A *Mussa*-ban, hasonlóan a *See my Space*-hez felvettem egy szertartásvezető (egy papnő) szerepét. Ezúttal is egy olyan karaktert szerettem volna megjeleníteni, akinek közvetítő szerepe van. Ez esetben a közönség és az égi szféra között közvetít. Ennek kifejezéséhez használtam különböző gesztusokat, melyek főleg a lent és a főt irányt jelentik, tehát a gesztusok és az irányok bírtak szimbolikus jelentőséggel. Ebben a darabban szerepet kapott az eksztázis, átlényegülés is. Ehhez a dervisek táncából ihletett forgást használtam, ami a darab előadása közben ténylegesen más tudatállapotba is helyezett.

Reflexió

Rituális jellegek

Tér

Ez esetben is, mint a *See my Space* esetében is egy teret szerettem volna bejárni, feltérképezni, de a *Mussa* esetében ezt leszűkítettem a saját személyes teremre. Tehát itt kijelöltem egy *szent teret*, és ebbe nem vontam be a közönséget. Az esemény köztem és a transzcendencia között játszódott le. Ezt a színházban a fényekkel is hangsúlyoztam: felülről eső fény volt az, ami egy kört formált körülöttem, kijelölve a *szent tér*, azaz az előadói tér határait.

Zene

A zene szakrális ihletésű volt. Eredetileg egy mantrát használhattak fel hozzá. A mantra rituális jellegű, egyszerű, ismétlődő, monoton, célja az átszellemülés.

Mozgásanyag

A mozgás előre meghatározott volt, amihez, kéz- és karmozdulatokat használtam, melyek mindegyikéhez szimbolikus többletjelentést társítottam. A kötött, szimbolikus mozgások is rituális jellegűek. A vertikális irányokkal szimbolizáltam a párbeszédet köztem és az égi szféra között. Továbbá tengely körüli forgást használtam a saját elmélyülésem előidézésének céljából.

Tánc történeti vonatkozás: Neo-ritualizmus (Ruth St. Dennis)

A *Mussa* című darab kapcsán a neo-ritualizmus témakörét, és azon belül Ruth St. Dennis munkásságát szeretném párhuzamba állítani az előadásommal.

Nyugati táncosok és koreográfusok kezdtek érdeklődni az ősi rituálék iránt a 20. század korai szakaszában, amikor avantgard művészek szisztematikusan lázadni kezdtek a 19. századi tradíciók ellen. Számos próbálkozás született arra, hogy felfedezzék a kultúrák gyökereit. Néhány művésznek ez a régi, rituális formákhoz való visszatérést jelentette. Táncban a neo-ritualista primitivizmus legismertebb

példája a Tavaszi áldozat (1913), egy kollaboráció a zeneszerző Igor Sztravinszkij, a táncos-koreográfus Vaslav Nizsinszkij és az antropológus-fotográfus Nicolas Roerich, a sámánisztikus áldozati rituálé témára.

Körülbelül ugyanebben az időben orientalista táncosok, mint Ruth St. Dennis és Mata Hari megalkották a saját keleti rituáléikat. Ezek egy olyan kulturális közegben alakultak ki, melyet nagyban befolyásolt a miszticizmus és 19. századi neo-spiritualista irányzat, mint a teozófia, okkultizmus és spiritualizmus. Habár, egyedül, a Rudolf Steiner által kifejlesztett, antropozófia emelkedett ki egyedülálló műfajként, az euritmia, a 20. század elején. A korszak szabad expresszív tánca révén (Ausdructanz) törekszik a test, lélek, szellem egységének kifejezésére. (Miettinen)

Ruth St. Dennis foglalkozott szertartásokkal. Pl. a *Radha* című darabjáról a The Theater Magazine 1906. márciusi egyik számában az áll, hogy a papok által bemutatott istentisztelet “a kék lóbusz földjén ismeretes szertartás pontos másolata”. A szertartás hatására Radha istennő-szerepének megfelelően lelép az emelvényről, és eltáncolja az érzékekről való lemondás szent táncát. (Mazo 71)

IV. *Alvilági szél*

A darab leírása

- Cím: *Alvilági szél*
- Alkotó: Dabis Barbara
- Előadók: Murányi Emese, Kiss Lea, Guba Dorka, Szőke Johanna, Gelb Nikolett, Dabis Barbara
- Hossz: 12p
- Tér: Klasszikus színpaddal szemben nézőtér felállítás
- Zene: Echiuem: *Compulsions of Reality*
Divna Ljubojevic: *Aghni Parthene*
- Struktúra: Az első rész mozgásanyaga húzáson, toláson, eséseken alapszik, többnyire ezen belül improvizatívan. Egy kupacból indulunk összekarolva, és a tér egyik sarkából húzást, illetve tolást használva jutunk el diagonálban a tér átellenes pontjába. Útközben egy-egy táncos kizuhan a csoportból, majd visszakúszik a többiekhez. Ez így megy, ameddig meg nem érkezünk a kijelölt pontba, ahol egyszerre zuhanunk különböző irányokba. A földre kerülve kis szünet után kúszni kezdünk a helyünkre, ahonnan kezdjük a következő zenére a táncot. Kúszás közben pedig egyre sűrűsödő rángások közepette kerülünk állásba. A darab második fele mozgásanyagát tekintve lekötött, szögletes mozgások, sokszor síkban, szigorú időbeli szerkesztéssel zajlanak: letisztult és harmonikus kivitelben. A mozgássort – amely egyszerű, letisztult szögletes mozdulatokból áll síkban – többnyire Graham-technika inspirálta mozdulatokból építettem fel. Ezt a mozgássort ismételjük, felosztva párokban, eltolással, kánonban, frontot váltva. Ez a kétdimenziós felállítás nagyjából az egész zene alatt jelen van, csak néha-néha bomlik fel egy rövid időre, majd ismét visszaáll. A koreográfia további részében a párokban különböző partnering elemeket használunk, sokszor unisonoban, néha eltolással, de ez is vissza-vissza áll. A végén pedig egy közösen körbe futásból, fokozatosan minden irányba széteső futásból sétává lassulva lassan merevedik meg a kép és válik mindenki egyszerre mozdulatlaná.

- **Mozgásanyag:** A mozgásanyag a darab első felében összekapaszkodásból indul és a térben haladunk nagyon lassan a tér egy másik pontjába úgy, hogy közben húzzuk az előttünk lévőket és toljuk a mögöttünk elhelyezkedőket a kezeinkkel. Ezek az ellentétesen ható erők egy nagyon lassú, feszült mozgást eredményeznek. A kijelölt pontba megérkezve ismét összekapaszkodunk és egy jelre mindannyian a földre zuhanunk. A hirtelen esést ismét lassú kúszás követi a kijelölt helyünkre és ahogyan közelítünk ehhez a ponthoz, megjelennek a mozgásunkban apró rángatózások, melyek egyre sűrűbbek és nagyobbak. A helyünkre érkezünk, ahol felegyenesedünk és elkezdődik a második rész egy másik zenére. Kezdetben mindannyian egyenesen állunk, innét kettőnk kezdi el a mozgássort unisonóban, majd kánonban becsatlakoznak még ketten és hasonló szerkesztési elvek mentén táncoljuk el ugyanazt a mozgássort. Ez a mozgássor egyszerű gesztusszerű mozdulatokból áll, melyek megalkotásánál szimbolikus jelentőséget tulajdonítottam nekik. Például belenézés a tenyérbe mintha egy tükör lenne, kar vezette mozdulat, mintha valaki visszahúzna, kontrakció, mely hasbadöfésre emlékeztet. Ezt lassú séta követi egymás felé, majd különböző partnering elemek, emelések következtek, közös futás, a végén pedig lelassulunk a zenével együtt és mindannyian mozdulatlaná válunk.

Alkotói folyamat

Az *Alvilági szél* az első olyan darabom, amelyet tudatosan rituálisan szerkesztettem meg. Ez a Főiskolán készített valószínűleg utolsó munkám, a végzős évemben. Szerettem volna az osztályommal egy olyan darabot készíteni, amely rituáléja az elmúlt három együtt töltött év lezárásának, továbbá ez darab a közösségi működésről szól a saját értelmezésemben. A darabot hatan táncoljuk.

Az darabhoz két zenét használok: 1. *Compulsions of Reality*, 2. *Aghni Parthene*. A két zene nagyon különbözik egymástól: míg az első inkább zajokból álló szabálytalan zene, a második egy ortodox templomi ének. A darab második fele rituális számomra, az első felében egy korábbi ötletemet használtam fel, amely mozgásanyagában is jelentősen eltér a

rituális résztől. Azért, hogy szembeállítsam őket és ezáltal egy szimbolikus többletjelentést adjak a darabnak a ritualitáson túl.

Érdekel a nyers, emberi mozgás, ezért az első rész mozgásanyaga húzáson, toláson, eséseken alapszik, többnyire ezeken belül impovizatíván. A gondolat, ami mögötte áll, az a közösség működésének egy olyan aspektusa, ami az ösztönös, állati része. Ahol mindenkinek azonosak a céljai és a vágyai. Így természetesen kialakul egy verseny, ahol az utak néha a másikon keresztül vezetnek, ezért bukások, a nem haladás érzése és a fájdalom jellemzik. A koreográfia második fele mozgásanyagát tekintve lekötött, szögletes mozdulatokból építkezik, sokszor síkban, szigorú időbeli szerkesztéssel. Letisztult és harmonikus. A szétesés és újrastrukturálással a célom létrehozni egyfajta pulzálást, ami dramaturgiaiailag is színesíti a darabot, illetve a természet ritmusára jellemző felbomlást és újraépülést is szerettem volna ezzel szimbolizálni.

A két rész közül ez utóbbit nevezném inkább rituálisnak. Ennek maga a zene is ad egy szakrális jelleget. A mozdulatok pedig gesztusok, melyek szándékot tükröznek. Itt a közösségi létezés egy letisztult formája jelenik meg, ahol van egymásra hangoltság, figyelem és harmónia. A partnering elemekkel szerettem volna jelképezni azt, hogy egymás támaszai vagyunk, és sok mindenre csak együtt lehetünk képesek.

Az *Alvilági szél* első fele az Alvilágot, míg a második fele a Felvilágot szimbolizálja.

Rituális jellegek

(Felvilág rész)

Mozgásanyag

A darab ritualitása első sorban a szabályszerűségében jelenik meg. A koreográfia olyan, mint egy ünnepi szertartás. A mozdulatok letisztultak és szabályosak és mindenki tudja a mozdulatokat és ugyanazt csináljuk. A mozdulatok pedig szimbolikus gesztusokból állnak, tehát mindegyiknek van jelentése és szerepe, sorrendjük pedig kötött.

Zene

A zene, amely egy ortodox templomi ének, így tartalmazza a zene rituális jellegét. Imaszerű, egyszerű, ismétlődő ritmusú, illetve ciklikusság és válasz-ének jellemzi.

Közösségi jelleg

Az *Alvilági szél* esetében a közösségi jelleg az előadók között jelenik meg. Ez a rituális jelleg nem csak közönség és előadó között alakulhat ki, hanem az előadók is alkothatnak közösséget és ez szerintem kivétel nélkül minden előadásban megtörténik, ahol több előadó van jelen. Az előadók között minden esetben egy közösség fog kialakulni.

A közös mozgás összehangolja a résztvevőket, különösen, ha a mozgás unisonóban történik.

Dimitris Xygalatas így ír a jelenségről a *Rítusok ereje* című könyvében, a „Ragasztó” című fejezetben: „Ha úgy viselkedünk, mint mások, akkor úgy érzékeljük, hogy jobban hasonlítunk rájuk és ennek következtében jobban kedveljük őket. Ez az oka annak, hogy a tánc, a zene, a kántálás és a közös mozgás olyan gyakori része a kollektív rítusoknak.” (138)

Tánc történeti vonatkozás: Neo-ritualizmus (Martha Graham)

A darab kapcsán, már csak azért is, mert Graham-technika inspirálta mozdulatokkal is dolgoztam, Martha Graham munkásságát szeretném behozni. Számomra az ő mozgásnyelve mindig is nagyon inspiráló és kifejező volt és számomra határozottan rituális jelleggel bírt. Az erről folytatott kutatásom során ráakadtam egy darabra, amellyel témáját illetően is párhozzamot tudtam vonni az *Alvilági szél*hez.

A Primitive Mysteries (1931) Martha Graham egyik legismertebb és legjelentősebb koreográfiai alkotása, amely az amerikai modern tánc történetében mérföldkőnek számít. A darab a dél-nyugati indián kultúrák spirituális világképét állítja középpontba, miközben szervesen ötvözi a keresztény ikonográfiát az ősi rítusok vizuális és mozgásbeli hagyományaival. Graham koreográfiájában a spanyol hódítók által behozott katolikus ceremóniák találkoznak az őslakos amerikaiak szakrális gyakorlatával, új, hibrid vallási és kulturális nyelvezetet hozva létre. A három részből álló mű – Hymn to the Virgin, Crucifixus, és Hosanna – archetipikus keresztény képeket idéz meg: a pietát, a keresztre feszítést és a mennybevételt. A koreográfiai szerkesztés ciklikus és meditatív, a csenddel keretezett processziók ünnepélyes keretet adnak az eseményeknek. A női testek mozgása kollektív

eszközként jelenik meg, melyben a rituálé transzcendens jelentést nyer – egyfajta élő ikonográfiaként funkcionálnak, ahol a fizikai jelenlét válik a spirituális élmény közvetítőjévé. A koreográfia letisztult formanyelve, a testek lassú, összehangolt ritmikája, valamint a tér szakrális használata mind azt a célt szolgálja, hogy a színpadon megidézett világ ne csupán egy kulturális rekonstrukció legyen, hanem egy időtlen, rituális tapasztalat újraélése.²

Janet Lynn Roseman a *Dance was her Religion* című könyvében az alábbiakat tudtam meg a darab keletkezését illetően:

Martha Graham inspirációját 1930-ban Santa Fe-ben eltöltött ideje alatt szerezte, mialatt részt vett számos különböző benszülött amerikai szakrális tánc ceremónián. Ezek a táncok nem csupán a Teremtő áldásáért való tiszteletet ritualizálták, hanem alkalmat adtak arra is, hogy az egész falut egybefogják.

A Föld iránti tiszteletből és a termékenység csodájából nőttek ki az amerikai indiánok e nagyszerű rituáléi. És ezekhez kapcsolódva az emberi lélek tüzes energiáinak és átható erejének misztériumai keveredtek és olvadtak bele abba a létmintába, amely egyben élet és művészet is. Mert az indiánoknál az élet művészet - a vallás pedig ennek tanúsága.

A benszülött amerikaiak komolysága, teljes fókusza, célja, és a tánc szent cselekedete tiszta volt Graham számára mikor megalkotta a Primitive Mysteries-t. Az isteni megnyilvánulás a Primitive Mysteries-ben nyilvánvaló volt azok számára, akik ismerték és táncoltak vele, és ez a téma újra és újra megismétlődik.

Ő (Graham) egyenlőségjelet tett a művészet és a vallás közé, és úgy gondolta, aki ezt csinálja egy kicsit megszállott Isten által.

Glen Teller egykori Graham táncos rejtélyesen megjegyezte, hogy „biztos volt benne, hogy ő a kiválasztott, és az isteni kegyelethől kapta ezt a hatalmas hajtóerőt, amivel rendelkezett.” Úgy gondolta, hogy Graham tudatában van ennek a misztikus energiának, ugyanazon energia amely arra készíti a misztikusokat, hogy egyesülést keressenek Istennel. Egy misztikus esetében ez az imán keresztül történik, Graham esetében az Istenhez intézett imája révén, a táncon keresztül

² Részlet az előadás színlapjáról a Martha Graham Dance Company honlapján, marthagraham.org

A fenti idézettel azt szeretném bemutatni, hogy Graham is tudatosan használt rituálét koreográfiai munkái megalkotása során, ahogyan én az *Alvilági szél* esetében is szándékosan használtam rituális elemeket.

Világi rituálék

V. Himherandit Productions: *Mass Effect*

Végül a harmadik fejezetben azt mutatom meg, hogy napjainkban hogyan nyilvánulhat meg a rituális tánc, ehhez pedig egy olyan darabról írok, melynek nem alkotója voltam, hanem előadóként vettem részt benne. A *Mass Effect* egy számomra meghatározó élmény volt, mely sokat formált az előadóművészethez fűződő viszonyomról és remekül szemlélteti, hogyan van jelen életünkben a ritualitás a tánc által.

A Mass Effect egy díjnyertes, nagy intenzitású előadás, amelyben 7 nemzetközi előadó és 20 közösségi tag szerepel. Együtt feszegetik fizikai határaikat, miközben küzdenek a kimerültséggel, a motivációval és a csoportdinamikákkal az állóképességi tevékenységek során. A térbeli minták bonyolult futó formációkat alkotnak, és a csapatmunka kulcsfontosságú elemmé válik, miközben a szereplők a fizikai határaikig küzdenek.

Együtt lépnek túl a kimerültségen, miközben megtalálják a „second wind”-et. A „second wind” egy kiszámíthatatlan jelenség, amelyet a sportolók és hosszútávfutók tapasztalnak, amikor a fáradtság és kimerültség ellenére hirtelen új erőre kapnak, és képesek top teljesítményt nyújtani kisebb erőfeszítéssel. A 45 perces előadás utolsó 15 percében 20 helyi közösségi tag csatlakozik a 7 táncoshoz a színpadon. Belépnek a színpadra, és energiát adnak a táncosoknak, hogy segítsenek nekik abban, hogy átlépjék a kimerültség határát és folytassák a teljesítményt. A közösségi tagok segítenek aktiválni a „tömeghatást”, amely tele van energiával, és a színházat egy teljes Mass Effect hatja át. Az eredmény egy hatalmas látványosság, amely tele van vitalitással és örömmel, és a közönséget a székek szélére ülteti, miközben vágyakoznak arra, hogy csatlakozzanak a színpadra.³

A *Mass Effect* című előadához 2024 augusztus 11-én és 12-én volt szerencsém csatlakozni a *Sziget Fesztivál Stage Under the Roof* színpadán. A darab ugyan nem tartozik a saját alkotásaim közé, hanem résztvevője voltam, és fontos tapasztalatokkal gazdagított ez a rituális jellegekben bővelkedő darab.

³ Részlet az előadás színlapjáról, himherandit.com

A darab leírása

- Cím:
Mass Effect
- Alkotó:
Himherandit productions - Andreas Constantinou
- Előadók:
7 nemzetközi előadó: Aris Papadopoulos, Aline Sanchez, Theo Marion, Paola Drera, Elise Ludinard, Heli Pippingskold, William Cardoso
Helyi közösségi tagok: Budapest Cirkuszművészeti és Kortárástánc Főiskola táncművész BA szakos diákjai
- Hossz:
45 perc
- Helyszín/Tér:
Sziget Fesztivál, Unser the Roof Stage szabadtéri színpad
- Zene/Hangok:
Az előadás első 30 percében az előadók által kiadott hangok: kiáltások, közös számolás hangosan, zihálás
Az utolsó 15 percben: The Knife: *Full of Fire*
- Struktúra:
Az első 30 percben a hét előadó a színpad egész terét használó különböző összetett mintákat járnak be futva, váltogatva a futás jellegét (pl. magas térdemelés, helyben futás stb.), mindenki ugyanazon tempóban, közben sokszor hangosan számolnak együtt vagy kiáltásokkal motiválják egymást, így közelítve egyre jobban fizikai állóképességük határához. Közben pedig megszabadulnak egy-egy ruhadarabjuktól. 30 perc után elérkezik egy pont, amikor már szinte teljesen kimerülve továbbra is helyben futnak, vagy szökdelnek a tér közepén. Ekkor a vendégek egyesével futnak be a színpadon kívülről, a közönség soraiból és így csatlakoztunk hozzájuk a szökdeléshez félkör alakban körülvéve őket. Innentől átalakul a darab. Az előadók továbbra is a térben járnak be különböző mintákat, már nem csak futással, de

sokszor nagy, lendületes mozdulatokat is használva a végtagjaikkal. A darab végéhez közeledve elérkezik az a pont, amikor csatlakozunk a kör közepén mozgókhöz, mindannyian a középre futunk és együtt, egymás mellett folytatjuk a repetitív ütemes mozgást. Mindeközben a körben állók is folyamatosan dobják le magukról a ruhadarabjaikat. A legvégén mindannyian szétszóródunk a térben a közönség felé fordulva és mozdulatlaná válunk. Így ér véget a darab.

- **Mozgásanyag:**

A mozgásanyag, amit mi hajtottunk végre, egyhelyben rugózáson alapult, és zene ütemére történő repetitív mozgások épültek rá. Ezek viszonylag egyszerű mozdulatok voltak, „szándékuk” az volt, hogy a kör közepén táncolók felé küldjük az energiát. Például mindkét kezünkkel mintha valamit a kör közepe felé dobálnánk a mellkasunkból, vagy négykézláb ütemes karhajlításokat végezve csapkodjuk a talajt, a karunkkal letről felfelé irányuló mozdulatokat végzünk, mintha valamit felfelé dobálnánk. Minden mozgás, amit mi végeztünk, a kör közepe felé terelte a fókusz.

Alkotói folyamat

A személyes próbákat megelőzően kaptunk a társulat vezetőjétől egy emailt, mely többek között videókat is tartalmazott, ahol részletesen beszél a darab inspirációjáról, illetve a mozgásanyag “tutorial” videója is mellékelve volt. Andreas Constantinou a darab koreográfusa és a társulat művészeti vezetője, így beszél a darabról a videóban:

Ez egy munka a fizikai állóképességről, kitartásról és különösen arról, hogy egy csoport összegyűlik, hogy támogassák egymást, hogy átlépjék az egyéni fizikai küszöbüket és még tovább jussanak, mint azt elképzelték, annak az energiának köszönhetően, melyet a csoport hoz létre közösen. Hat előadó futni kezd és a 45 perc során fizikai határaikat feszegetik közösen különböző futó mintázatok mentén.

Fokozatosan elkezdik használni a hangjukat és egyre kimerültebbé válnak, mialatt keresztül lüktetnek a különböző formációkon. Ahogy haladunk előre, az előadók egyre meztelenebbé válnak, ahogy a test izzad és lélegzik, és tulajdonképpen kitör a ruhák fizikai fogságából. A vége felé, ahol elérkeznek kimerültségük határához, ez az a pont, ahol a vendégek csoportja meg van invitálva, hogy befusson a színpadra

és energiát pumpáljon a térbe, szóval az előadókkal együtt kollektívan megemeljék a tér energia szintjét, és megteremtődjön ez a transzcendens, majdhogynem rituális tér.

A videó másik részében a darab egyik táncosa mutatja be a megtanulandó mozdulatokat, tíz különböző mozdulatot. Mindegyik viszonylag egyszerű repetitív mozgás, alapjuk többnyire rugózás a zene ütemére. Szinte mindegyik mozdulat magyarázatokor hozzátézi, hogy gondoljunk arra, hogy ezekkel a mozdulatokkal energiát küldünk a térbe.

Néhány példa:

1. Arm throw - lábunkkal rugózva, mellkas magasságában vízszintesen dobjuk a karjainkat magunk elé.
2. Under throw - egyik lábunk elől, másik hátul és egyik lábról a másikra rugózva a karunkkal alulról felfelé végzünk lendületes mozgást.
3. The jump - lábunkkal rugózunk, miközben egyik karunk a fejünk fölött van a levegőben, a videóban elhangzik, hogy úgy tegyük, mintha egy buliban, vagy rave-en lennénk.
4. The floor slam - négykézláb állunk és a rugózás a kezeinken történik, minden negyedik ütemre pedig rácsapunk a földre.
5. The hip thrust - lábunkon rugózunk, miközben a medencénket előre és hátra mozgatjuk, karjainkkal pedig ellentétes irányba egyenlítjük ki a lendületet.

A darabot két napon is előadtuk a *Sziget Fesztiválon*, az előadásokat pedig két próbanap előzte meg stúdióban. A darabban részt vevő egyik táncos tartotta a workshopot, és az elején mutatott nekünk egy YouTube videót. Elmondása szerint a darabot egy a YouTube-on híressé vált videó inspirálta, mely 2009-ben készült a *Sasquatch* zenei fesztiválon.⁴

A videóban azt láthatjuk, amint egy fesztiválon egy nagy mezőn, ahol emberek heverésznek. Egy fesztiválózó van talpon és táncol, teljesen felszabadultan és láthatóan jól érzi magát. A táncolóhoz először csatlakozik egy ember, majd még egy, majd egyre több és több embert láthatunk kiáltozva lerohanni a lankán, hogy csatlakozhassanak a táncolók egyre növekvő tömegéhez. A táncolókhöz a videón az emberek nem egyesével

⁴ [Sasquatch music festival 2009 - Guy starts dance party](#)

csatlakoznak, hanem számuk exponenciálisan növekszik, minél nagyobb volt a tömeg, annál gyorsabban növekedett. Számomra ezt még egy rossz minőségű videófelvételen keresztül is megindító volt látni. Én is azt éreztem, hogy csatlakozni szeretnék. Tehát a *Mass Effect*, azaz tömeghatás adta a darab inspirációját, ez esetben, amikor egy nagy embercsoport viselkedése vagy döntései hatással vannak a többi egyénre. Ez esetben úgy ábrázolja ezt a hatást, hogy a táncosok kezdetben egyhelyben ugrálnának, futnak körbe-körbe, majd egyre bonyolultabb mintákat és számokat követnek, a közönség belemerül a táncosok próbálkozásaiba, hogy pontosan együtt végezzék el a ritmusokat és szekvenciákat. Örömet jelent, amikor ismétlődő mintákat látunk, amelyekbe az agyunk bele tud kapaszkodni, és hatalmas elégedettséget érezhetünk, amikor embereket látunk, akik teljesen egy időben mozognak.

A tudomány azt mondja, hogy a másokkal való szinkronban történő mozgás társadalmi kötelékeket teremt – ezt nevezik az én és a másik elmosódásának. De valami akkor is történik, amikor ezt nézzük. És talán valami történik fiziológiailag is a szobában felhalmozódó összes kinetikus energiával. Miután már nem érzem magam fáradtnak, kedvem támad futni. (Winship)

Az előadás úgy hat a közönségre, hogy az együtt mozgással egy közösségi élmény hatását váltja ki a nézőkből. A közönség azt is végignézheti, hogyan segít az előadónak túllépni a kimerültség nehézségein, hogy egymást húzzák és segítik ezzel. A közösség viszi őket a hátán. Az utolsó 15 percben pedig ez a hatás tovább fokozódik, amikor mi berohanunk a színpadra a közönség soraiból, egy plusz réteggel gazdagítva az előadást, azzal az egyszerű céllal, hogy a közösség erejével segítsük az előadókat a kimerültséggel folytatott harcban. Személyes megélésem volt, hogy ahogy minden energiámat az adott célra fókuszáltam, hogy enyhítsek a terheiken, azzal, hogy közösséget vállalok benne, teljesen felülírta a saját kimerültségemet, és egy eufórikus érzés váltotta fel, mikorra a csoportunk egybeolvadt az előadók csoportjával.

Reflexió

Rituális jellegek

Téma

A darab témáját tekintve is rituális. A közösség támogatásának jelentőségéről szól, ez pedig a rítusok egyik fő jellemzője, hogy mint egy *ragasztóként* funkcionál a közösség életében. Olyan események ezek, ahol az egyén feloldódik a tevékenységben egy nagyobb cél érdekében, mely a közösséget szolgálja.

Zene/Hangok

A közösen kiadott emberi hangok: a kiáltások, a számok kántálása, az egyszerre a talajt érintő lábak dobogása, az összehangolt zihálás hangjai mind egy olyan élmény felé terelnek minket, mintha mi is csinálnánk velük, és csatlakozni akarunk hozzájuk. A techno zene – ahogy a korábbiakban is volt róla szó, a dobok rituális hatásánál – montonitása segít összehangolni a zene hallgatóit, egyazon hullámra terelni a közönséget, az eggyé válás érzését erősítve.

Tér

Azért volt különleges ez a darab a tér szempontjából, mivel alapvetően egy fesztiválon adtuk elő egy nyitott szabadtéri színpadon. Bár a színpad kijelölte az előadás terét, sok kívülről jövő hang, hatás (pl. másik koncert hangja, vagy járkáló fesztiválozók) is befolyásolta, és a nézőtér sem volt egyértelműen kijelölve. Tehát az előadás *szent tere* és a külvilág már itt is összemosódott. Ezt az összemosódást pedig csak tovább fokozta, hogy mi a színpadon kívülről, a közönség soraiból csatlakoztunk be. Azonban ezzel a *szent tér* nem elveszett, hanem inkább kitágult és az határozta meg, hogy a legtávolabbi megfigyelő hol helyezkedik el. A kör mint térforma is rituális jellemző, amely – ahogy a korábbi elemzések kapcsán ezt részletesen is kifejtettem – *communitas*-t hoz létre.

Mozgásanyag

Mozgásanyag tekintetében az előadás első felében a szigorúan meghatározott komplex térformák adják a rituális jelleget. Egyazon meghatározott útvonalat követ minden

résztevő, mindenki ismeri és szigorú sorrendben, meghatározott szabályok alapján hajtja végre. Ez rituális jellemző. A második felében, mikor mi is csatlakozunk, szintén megjelenik az előbb említett jellemző, de a mozdulatok jellege is rituálissá válik. A mozdulatok szimbolikusak lesznek, olyan értelemben, hogy egy meghatározott cél érdekében hajtjuk őket végre, adott esetben, hogy a kör közepén táncolóknak energiát adjunk, a mozdulataink pedig ezt az akciót jelképezik.

Struktúra

A darab azért érdekes strukturális szempontból, mert összetettebben jelenik meg benne Gennepp elméletéből az *Átmeneti-Liminális* állapot. Az előadás során egyszer belépünk ebbe az állapotba, ahogyan a hét táncos megkezdí a mozgást, majd mikor mi, vendégek belépünk az előadás terébe, egy újabb ajtó nyílik meg ennek az állapotnak egy mélyebb rétegébe, ahonnan később együttesen térünk vissza.

Antropológiai vonatkozás: Világi rituálék

A darabról többek között azért is szerettem volna írni, mert azon kívül, hogy nagyon meghatározó élmény volt számomra a rítus és tánc vonatkozásában, egy olyan lehetőséget is látok benne, ami összeköt egy világi jelenséggel. Ez a jelenség az előadóművészetén kívül eső tánc, melyet bulikban, koncerteken tapasztalhatunk. Legtöbbünk számára ismerős élmény amikor egy buliban, vagy koncerten akár 3-4 vagy még több órán keresztül táncolunk, anélkül, hogy fáradtságot éreznénk, sőt feltöltve érezzük magunkat. A *Mass Effect* tökéletesen bemutatja ezt a jelenséget, mivel erre egyedül csak nagyon kimerítő módon lehetnénk képesek, azonban mikor ez a mozgás csoportban történik, ráadásul ugyanarra a zenei ütemre, akkor mindenki nagyjából egy hullámra hangolódik. A beletett energia a csoport által megsokszorozódik és visszahat minden résztvevőre.

Ezek az események is rituális jellegűek. Modern rituálékként funkcionálnak, csupán más céllal, mint a tradicionális ceremóniák. A bulik helyszínei többnyire kifejezetten erre kialakított terek, ez rituális jellemző, mivel ezzel a hétköznapi, profán térből lépünk be egy *szent térbe*. A résztvevők tudatállapota sokszor megváltozik, ez köszönhető a zenének, a fényeknek, a mozgásnak, néha tudatmódosító szereknek. Transzállapotot idéz elő, mint ahogy pl. a sámán rituálék kapcsán már szó esett róla. Ez egy közösségi élmény is, hiszen

az egyéni identitást feloldja a kollektív egységben. A tánc pedig mindezek alapja, amin keresztül öltönek testet ezek az élmények.

Maurice BÉJÁRT *Életem: a Tánc* című könyvében így fogalmaz a témával kapcsolatban:

„A nyugati közönség öntudatlanul is átérezte, milyen nagy szükség van olyan táncra, amelyből nem vészett ki a lényeg. A fiatalok, ha összejönnek, a rock- vagy popzenén keresztül, a diszkó keretében valójában új rítusokat keresnek. Minden korszaknak meg kell teremtenie a maga rítusait.” (112–124)

Összegzés

Visszacsatolás a bevezetőhöz

Mielőtt áttérnék a szakdolgozatom zárásához, szeretnék visszacsatolni a személyes motivációmhoz, melyet a bevezetőben részleteztem. Ott egy olyan krízishelyzetet mutattam be, amelynek során kérdések fogalmazódtak meg bennem a pályaválasztásom, a tánchoz fűződő viszonyom és általánosságban az alkotás értelme kapcsán. A fő kérdéseim ezek voltak: miért táncolok, kinek, és van-e egyáltalán értelme annak, amit csinálok? Kit vagy mit szolgál ez? Van-e haszna? Hozzáadok-e bármit a világhoz? Ezek elkerülhetetlen kérdések, amelyekkel úgy hiszem, előbb-utóbb mindenki szembetalálja magát, bármivel is foglalkozzon. Én az önreflexiót választottam kiindulási pontnak: visszatekintettem az alkotásaimra, hogy azok nyomvonalán keressem a válaszokat. Így találtam rá egy központi motívumra, amely munkáimban újra és újra megjelent – ez volt a ritualitás. Ma már bátran mondhatom, hogy ez az út meghozta gyümölcsét. Számos pozitív hozadéka lett annak, hogy mélyebben foglalkoztam saját alkotásaimmal:

- Érvényesnek láttam őket: már nem csak ösztönös, hanem tudatos alkotóként tekintek magamra, aki képes következtetéseket levonni saját munkáiból.
- El tudtam csendesíteni a belső kritikus hangokat, és elkezdtem meglátni az értéket és a potenciált abban, amit létrehozok.
- Inspirációt nyertem saját munkáimból, és új ötleteket találtam bennük, melyek motiválnak a továbblépésre.

Ahogy egyre jobban elmélyültem a ritualitás témájában, kikristályosodott előttem a fogalom jelentése, a hozzá kapcsolódó kulturális és szellemi értékek. Velük párhuzamosan bennem is letisztultak az értékrendek, amelyekhez igazodni szeretnék. A ritualitás számomra nem csak egy elméleti keret, hanem egyfajta belső iránytű, amely segít meghatározni, milyen alkotói és emberi irányokba szeretnék elindulni, hogy valóban autentikus egzisztenciát építhessek.

Ráadásul a kutatás során nemcsak a tánc és az előadóművészet területén, hanem az élet sok más aspektusában is új összefüggésekre leltem. A ritualitás nem pusztán művészeti fogalomként van jelen számomra, hanem a létezés egyik alapvető minőségeként is. Ez a felismerés nemcsak megnyugvást, de lendületet is adott: egy újfajta kapcsolódást önmagamhoz, a művészetemhez és talán a világhoz is.

Általános összegzés - A kutatás tapasztalatai az előadóművészet és ritualitás viszonyáról

A dolgozatom kiindulópontja egy személyes alkotói tapasztalat volt, egy intuitív felismerés, amely szerint a saját munkáimban újra és újra megjelenik valamilyen „rituális minőség”. Akkor még nem tudtam pontosan megfogalmazni, mit is jelent ez. Ahogy kutattam a témával kapcsolatban, hamar kiderült számomra, hogy mély kulturális és történelmi gyökerekkel rendelkezik. A tánc és rituálé kapcsolata évezredekre nyúlik vissza, és antropológiai, tánctörténeti, illetve színháztudományi nézőpontból is sokrétűen értelmezhető.

A dolgozat első részében azt vizsgálom, hogy a rituálé milyen társadalmi, spirituális, és kulturális szerepet tölt be, különös tekintettel arra, hogyan kapcsolódik össze a mozgással és a testtel. Mircea Eliade fogalma, a *szent tér* mint a rituálé színtere, vagy Arnold van Gennep átmeneti rítusainak struktúrája (*Elválasztás-Liminálás-Újraintegráció*), Victor Turner *communitas* elmélete olyan elméleti keretet adott, amelyet saját darabjaim elemzése során is hasznosítani tudtam. Ezek az elméletek különösen termékenynek bizonyultak a performatív művészetek és a rituális cselekmények közti párhuzamok megértésében.

A saját szempontrendszerem, amely a tér, idő, zene, struktúra, mozgásanyag és közösségi viszonyrendszer vizsgálatán alapult, lehetőséget adott arra, hogy az egyes darabokat több síkon, komplexen értelmezsem.

Az *El Rondo* például a kör forma szimbolikáján keresztül a ciklikusság, az élet körforgásának rituális modelljét jelenítette meg, miközben a közönség térbeli pozicionálása és beavatottsága is megváltoztatta az előadás dinamikáját.

A *See my Space* egyfajta személyes bejárása lett a térnek mint transzcendens minőségnek, ahol a mozgásmeditáció és az ismétlődés révén jött létre egy szertartásszerű folyamat.

A *Mussa* című darabban a kézmozdulatok szimbolikája, az égi és földi irányok közötti mozgás, valamint papnői karakterfelvétel tudatosan idézte meg a rituális női archetípusokat, az indiai tánc kultúrából inspirálódva.

Az *Alvilági szél* már a közösségi lét és a közös emlékezés terepévé vált: olyan performansz, amely nemcsak tematizálja, hanem gyakorolja is a kollektív átmenetet és elengedést, akár a végzős osztály, akár egy közösség szintjén.

Ezek az elemzések visszaigazolták bennem azt a felismerést, hogy a tánc mint előadóművészet képes hordozni és közvetíteni olyan minőségeket, amelyek meghaladják a pusztán esztétikai kereteket. A tánc rituális ereje éppen abban rejlik, hogy időtlen és testi nyelvet használ, amely képes közösséget formálni, érzékelést átalakítani, és akár transzformációt előidézni. Nem minden táncelőadás válik rítussá, de minden olyan előadás, amelyben jelen van az ismétlés, a szimbolikus térképezés, az energetikai intenzitás és a közönséggel való mélyebb kapcsolat, potenciálisan rituális jelleget ölthet.

A *Mass Effect* című produkcióban való részvételem, bár nem alkotóként történt, különösen megerősítette bennem azt az élményt, hogy a ritualitás nem kizárólag a koreográfiai struktúrából fakad. A közösségi dinamika, a csoportos jelenlét, a kollektív ritmus és a testek együtt-lélegzése is létrehozhat olyan atmoszférát, amelyben a néző és az előadó is átlép egyfajta „másik minőségbe”.

Összességében a dolgozatom során arra a következtetésre jutottam, hogy az előadóművészet képes rítusszerű struktúrákat idézni, vagy akár létrehozni, ha megvannak a feltételek: a szándék, az összpontosítás, a tér szakrálissá válása és a közös átélés. Ez a felismerés nemcsak a kutatásomat, hanem a további alkotói utamat is alapjaiban formálja.

További kutatási irányok, lehetőségek

Ahogy a dolgozatom végére értem, több új kérdés és kutatási irány fogalmazódott meg bennem, amelyek túlmutatnak az itt vizsgált anyagon. A dolgozat során világossá vált számomra, hogy a tánc és a ritualitás összefonódása nem csupán egyéni élményként értelmezhető, hanem szélesebb művészeti és társadalmi kontextusban is jelentőséggel bír. A kutatás során megfogalmazott szempontrendszer alkalmas lehet más alkotók munkáinak vizsgálatára is. Egy ilyen összehasonlító vizsgálat hozzájárulhat a ritualitás kortárs értelmezéseinek árnyaltabb megértéséhez, különösen a globalizált táncélet sokszínű viszonyai között.

További kutatási irányként a tánc rituális szerepének gyakorlati alkalmazása is különösen izgalmas számomra. Hiszek abban, hogy a ritualitás nem csupán elemzési szempont lehet, hanem olyan működésmód is, amelyben a tánc terápiás, önismereti vagy akár közösségépítő funkciót tölthet be. A szertartásos struktúrák tudatos alkalmazása művészetben – legyen szó oktatásról, közösségi programról vagy társadalmi projektben való részvételről – új távlatokat nyithat meg mind az alkotók, mind a résztvevők számára.

Úgy érzem, hogy az itt végzett kutatás egyfajta nyitás egy olyan útra, amelyen tovább szeretnék haladni művészként és emberként egyaránt. A táncban rejlő rituális potenciál nem csupán esztétikai kérdés számomra, hanem olyan lehetőség, amely képes új kapcsolódási formákat, mélyebb jelenlétet és közös megéléseket teremteni egy sokszor széthúzó világban.

Bibliográfia

- Béjart, Maurice. *Életem: A tánc*. Gondolat Kiadó, 1985.
- Novack, Cynthia J. "Ritual and Dance." Cohen, Selma Jeanne, szerkesztő. *International Encyclopedia of Dance: A Project of Dance Perspectives Foundation, Inc. Volume 5*. Oxford University Press, 1998.
- Eliade, Mircea. *A szent és a profán*. Fordította Jékely Zoltán, Európa Könyvkiadó, 1987.
- Gennep, Arnold van. *Rites of Passage*. The University of Chicago Press, 1960.
- Humphrey, Doris. *The Art of Making Dances*. Rinehart & Company, 1959.
- Körtvélyes, Géza. *Művészet, Tánc, Táncművészet*. Planétás Kiadó, 1999.
- Mazo, Joseph H. *A modern amerikai tánc története*. Planétás Kiadó, 1995.
- Miettinen, Jukka O. „Dance and Rituals.” *Teatterikorkeakoulun julkaisusarjan verkkojulkaisut*, 2023, <https://disco.teak.fi/tanssin-historia/en/dance-and-rituals/#fn1>
- Pavis, Patrice. *Előadáselemzés*. Fordította Jákfalvi Magdolna, Balassi Kiadó, 2003.
- Roseman, Janet Lynn. *Dance Was Her Religion: The Spiritual Choreography of Isadora Duncan, Ruth St. Denis and Martha Graham*. Hohm Press, 2004.
- „Mass Effect.” *HIMHERANDIT Productions*, <https://www.himherandit.com/mass-effect>
- „Primitive Mysteries (1931).” *Martha Graham Dance Company*, <https://marthagraham.org/portfolio-items/primitive-mysteries-1931/>
- Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. The University of Rochester, 1966.
- Török, Ákos. „A kocka el van vetve.” *Színház.net*, 2023.06.07., <https://szinhaz.net/2023/06/07/torok-akos-a-kocka-el-van-vetve/>
- Winship, Lyndsey. „Mass Effect review – a wild dance towards naked truth.” *The Guardian*, 2023. augusztus 20., <https://www.theguardian.com/stage/2023/aug/20/mass-effect-review-summerhall-edinburgh>
- Xygalatas, Dimitris. *A rítusok ereje*. Open Books, 2024.

Előadások

Dabis Barbara. *El Rondo*. Creative Garden, 2023.

Dabis Barbara. *See my Space*. BCDC, 2022.

Dabis Barbara. *Mussa*. MU Színház, 2023.

Dabis Barbara. *Alvilági szél*. BCDC, 2025.

Graham, Martha. *Primitive Mysteries*. 1931.

St. Dennis, Ruth. *Incense*. 1906.

St. Dennis, Ruth. *The Cobras*. 1906.

St. Dennis, Ruth. *Radha*. 1906.

Himherandit Productions - Andreas Constantinou. *Mass Effect*. Sziget Fesztivál, 2024.

Nijinsky, Vaslav. *The Rite of Spring* 1913.