



Balogh Janka

Tánc a kozmosszal a Monte Veritán 1913-1917 között

Történelmi előzmények

Bevezetés

A 19. század második felétől jelentkező radikális társadalmi-gazdasági folyamatok alapvetően megváltoztatták az emberek gondolkodását és életvitelét, ami egy új emberkép kialakulásához vezetett. Az új találmányok, a gyártási technológiák átalakulása az urbanizációs folyamatok fel erősödésének és az ipari termelés robbanásszerű megnövekedésének kedvezett, és ennek hatásai jelentkeztek a társadalom szerkezetében és az emberek magánéletében. A nagyvárosi életforma és a pozitivista tudományfilozófia a töretlen haladás optimizmusának tudatát erősítette, ugyanakkor olyan elidegenedési és szekularizációs folyamatokat indított el, amelynek eredményeképpen az ember eltávolodott eredeti gyökereitől, vallásától, társas kapcsolatai felbomlottak, és mindinkább „kívülről irányított” emberré vált.¹

A modernizációs folyamatokkal szemben a 19. század végén kialakult az ember irracionális erőit hangsúlyozó kultúrkritikai szemléletmód, amely a kor filozófiai áramlataiban (leginkább Nietzsche), társadalom-politikai változásaiban (liberalizmus, emancipációs törekvések), és művészeti törekvéseiben fogalmazódott meg. A racionalizmussal szembehelyezkedő kritikai szellemi áramlatok az emberek számára a menekülés irányát a jelen viszonyaiból egyrészt az elvágódás gondolatával, romantikus utópiákkal (visszatérés a természetbe, történelmi múltba, népi kultúra hagyományaihoz), másrészt a transzcendens mélységek és a kozmikussal való kapcsolat feltárásával tudatosította.

Az 1870-80-as évektől a Nyugat-Európa civilizációjában jelentkező kiüresedett ember egyéni önmegvalósító modellekkel, individualizáló és emancipációs törekvésekkel próbálta megvalósítani életének új kereteit. A modern életforma nemcsak fizikailag veszélyeztette az ember biológiai létezését, hanem már a korábbi értékek és hitrendszerek sem kínáltak biztos eligazodási lehetőséget számára. Ezért az új élettartalmak keresésére irányuló törekvések társadalmi- és életreformmozgalmakat, gondolkodásbeli változásokat hívtak elő.²

Az életreform mozgalmak új életvezetési megoldásokat (mint például életmód, testkultúra, földművelés, vegetarianizmus) mutattak a kialakult válságból menekülők számára, amelyek az embernek a természettel, a munkával, és Istennel való kapcsolatát romantikus utópiákkal igyekezett helyreállítani. A megváltozott élethelyzet válságára a megoldást az öngyógyítás tudatosságában látták meg, lehetőségét a természet ősi, romlatlan formájához való visszatérésben képzelték el (távol a városi létformától), amely a boldog élethez az örök szépség és a harmónia

¹ Németh, 2013.

² Németh, 2002.



forrása. Az életreform természetfelfogása nemcsak a természeti környezettel való kapcsolat újraértelmezésére irányult, hanem annak szükségességére is, hogy az ember figyeljen saját természetes emberi tulajdonságaira.³ Az egyéni belső útkeresés folyamatában az emberek számára a természetes körülményekhez való visszatérést, az egymás iránti nyitottság, az egyedi élmények keresése és az önkifejezés (individualizációs), az érzékenység, a szépség, és az esztétikum kínálta harmóniaélmény jellemezte.⁴

A jövő tánca

A századforduló társadalmi változásainak hatására, a művészetekben is elindult a kortársak felé fordulás, az akadémiai formáktól és konvencióktól való elszakadás, új alkotói kifejezőmódok keresése az irodalomban, a képzőművészetekben és a különböző előadóművészetekben (zene, tánc, színház) egyaránt.

A táncművészetben ez a klasszikus balett akadémikus formáitól, a test anatómiai sajátosságainak ellentmondó technikai szabályrendszerétől való eltávolodást jelentette, és egy olyan új testhasználatot, amely a test természetes, szabad és autentikus mozgására irányult. Az arisztokratikus klasszikus balett vertikális irányba törekvő tündérvilágát, mimetikus kifejezőmódját és statikus mozgáselemeit, amelyek lépésanyaga a zenei ritmus alárendelődésében szigorú szabályokra épült, felváltotta egy új szemléletű tánc koncepció.

A klasszikus balett hagyományaival szemben, a modern tánc előfutárainak táncújító törekvései olyan minőségbeli változásokat eredményeztek, amelyek hatására a tánc a térben horizontális irányban haladó, folyamatosan, sokszínű dinamikával áramló, önkifejező mozdulatokra épült, és a zenehasználat is átértelmeződött. Ebben az érzéki táncban fontos szerepet kapott a természetes légzés ritmusa, a solar plexus, a láb esztétikája a mezítláb táncolással, az újfajta szabadabb ruha, valamint az autentikus őszinte kifejezésben a belső tartalom inspirálta mozgásformák kivitelezése, amelyekkel a valós életből merített, belső emberi tartalmakat közvetített (a „nép” felé fordulás). Az új tánc 20. század eleji képviselői saját táncfilozófiákat alkotottak, ezek voltak a „Szabad Tánc” (amerikai képviselői Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis), az „Új Német Tánc” (Európában Laban Rudolf és Mary Wigman nevéhez fűződik).⁵

Ebben az időben a táncforradalmárok női emancipációs törekvéseinek és az általuk közvetített életformának meghatározó szerepe volt az új nőideál népszerűsítésében, és így az új életreform mozgalmakkal együtt befolyásolták az új női testkultúrát hirdető ritmikus gimnasztika, valamint a mozdulatművészeti mozgalmak elterjedését is.⁶

Az életreform mozgalmak és a tánc kapcsolata

Az életreform mozgalmak az egyes emberek életét megváltoztató, átfogó, egyéni reformokat hirdettek, amelyekkel a társaktól és az önmagától elidegenedett ember saját testének felszabadítását tudatos életmódmódváltó programokkal valósíthatta meg. A vegetáriánus táplálkozásra, reformöltözködéssre, higiéniaira, hagyományos férfi-női szerepek és kapcsolatok megváltoztatására, és a szabadidő eltöltésére irányuló lehetőségekkel megkezdődött a test visszabirtoklásának divatja. Az új testkultusz terjedésével, amely a természetesen szabad, ápolat és egészséges test

³ Németh, 2013.

⁴ Németh, 2002.

⁵ Balogh, 2008.

⁶ Németh, 2013.



ideálját hirdette, nudista mozgalmak (fény- és levegőfürdő), turisztikai-, sport- és mozgásművészeti mozgalmak alakultak ki.⁷

Az emberek egyéni céljaik és öngyógyító reformjaik megvalósítására sokszínű eszmei hátteret (pl.: ökológiai panteizmus, irracionális szélsőséges aszkézis) kínáló közösségekbe szerveződtek, ezek egyikeként említhető a Monte Verita közössége, amely utópista szemléletmódjában a vidéki kommunák természet-közelségével és a művészet gyógyító erejének eszményével valósította meg az emberek gyógyítására irányuló kísérletét.⁸

A Monte Verita (Igazság Hegy)

Svájcban az Ascona hegycsúcán működő életközösség 1902-ben kezdte el működését, amely szakítva a hagyományos medicinás orvoslással, szanatóriumában a természetes gyógymódokra (légfürdőzés, napfürdőzés), a vegetarianizmusra, és az önellátó földművelésre rendezte be a kommuna életformáját. Alapítói (Ida Hoffmann, Henri Oedenkoven, Karl Gräser, Gusto Gräser és Lotte Hattemer) elutasították a zajos nagyvárosi életformát, és a természettel való harmonikus kapcsolatban, az életreform lehetőségek széles skáláját (például öltözködési-, oktatási- és szexuális reform) valósították meg törekvéseikben. Az intelligencia bölcsőjének is nevezett közösség Európa egyik jelentős szellemi központjává vált, amely az ott élők számára a magasabb életvezetés lehetőségét is jelentette, új világok és „kitágult tudatállapotok” megtapasztalásával (Németh, 2013).

A kolónia vendégkörében a számos híres művész, filozófus és politikus egyéniség is megfordult, mint például Hermann Hesse, Isadora Duncan, Rudolf Steiner, Fidus, Kerényi Károly, Trockij és Lenin.⁹ A dolgozat további része Laban Rudolf és Mary Wigman munkásságát mutatja be a Monte Veritán eltöltött időszakban, 1913–1917 között.

„Summer School for Art” a Monte Veritán

A Monte Verita közössége új iskolájának („School for Art”) a vezetésére meghívja a magyar származású Laban Rudolfot (Bratislava), aki 1910-1912 között táncmozgalmával már széles körben népszerű volt Münchenben. Laban növendékeivel 1913 júniusában érkezik a Monte Veritára, ahol iskolaigazgatóként Suzanne Perrottet együttműködésével a kommuna szellemiségét követve, a tánc tartalmi megújítására törekedett. 1913 és 1917 között Laban minden évben vezette nyári iskoláját („Summer School for Arts”), ahol megszállottan kutatta a test és a lélek összekapcsolásának lehetőségét a kollektivitás és a kozmikus tapasztalatok élményébe helyezve. Itt készítette el első két koreográfiáját is, a „The Dancing Drumstick” (Táncoló dobverő) és az „Ishtar’s Journey into Hades” („Istár útja az alvilágba”).¹⁰

Ebben az időszakban tanítványai lettek Mary Wigman, Katja Wulff és Suzanna Perrottet is, akik segítségével megvalósította új táncfelfogását, azt az új táncot („New German Dance”), amelyben a mai európai modern tánc gyökerezik. Laban számára életének ez egy értékes alkotói időszaka; a harmincas éveinek közepén járó bohém szívű fiatal táncos, tele ambíciózus energiával, karizmatikus személyiségével maga köré tudta vonzani a nőket, akiknek együttműködő

⁷ Németh, 2013.

⁸ Németh, 2002., Németh, 2013.

⁹ Németh, 2013.

¹⁰ <http://www.flashartonline.com/article/lets-dance/>; <https://labanlibrary.wordpress.com/tag/monte-verita/>



szerpe meghatározó volt munkásságának ezen kezdeti szakaszában. Életfilozófiájában fontos szerepet töltött be természetszeretete és az egyszerű életformára való törekvés, amelyben a boldog élet forrását vélte látni. Intenzív kutatómunkáját pacifista lelkülete is áthatotta, őszinte naivitással hitt abban, hogy innovatív elképzeléseivel, a tánc lélekfelszabadító erejével változást érhet el a társadalom konvenciói közé szorított emberben.¹¹ ()

Az iskola komplex programja egyesítette az életet és a művészet, helyet kapott benne a munka, a tánc, a tanulás, a próbák és az előadások, és mindez a szabadban, a Monte Verita kertjében valósult meg.

A hang és zenei szekciót Suzanna Perrottet fiatal svájci tánctanár vezette, aki Dalcroze-nál tanult euritmiát¹², ott sajátította el a pedagógusi készségeket, a beszédtechnika szekcióért Maja Lederer, a mozgásszekcióért Mary Wigman volt a felelős.¹³

Suzanne Perrottet beszámolójából kiderül, hogy a foglalkozások reggeltől estig tartottak, délelőtt kertet gondoztak, sarut készítettek, ezután táncoltak, este zenei és improvizációs beszéd órák voltak Labannal, ami akkoriban egyedülálló volt. Laban kezdő szintű tánckursusokat is szervezett. Minden héten kisebb fesztiválokat és performanszokat rendezett a növendékekkel, ezek a művek a Tánc-Zene-Szó („Tanz Ton Wort”) triádján alapuló természetes kifejezőképességek egységében születtek. Az igényes oktatásnak három aspektusa volt: (1) technikai készségek (testgyakorlatok, ének, hangszeres és beszédtechnikai kurzusok, pantomim), (2) a művészi gyakorlat, (3) a kompozíció készítés. A tánc mellett különböző tantárgyakat is tanultak, mint például éneklés, rajzolás, film, pantomim, és a mimetikus színházi kultúra eredete.¹⁴

Művészet és spiritualitás

Komplex tevékenységeivel a „Summer School” nem egyszerűen az élet iskolája volt, hanem Laban a művészi spiritualitás kifejezésére is törekedett, ami olyan eseményekben fejeződött ki, mint például a szabadkőműves „Ordo Templis Orientis” 1917-es kongresszusa, amelynek Laban is tagja volt.¹⁵ 1917-ben az okkultista Theodor Reuss konferenciát szervezett a Monte Veritán, amelynek témái között szerepeltek: a nemzetek különbözőségei nélkül, szövetkezetek, modern oktatás, női jogok a jövő társadalmában, misztikus szabadkőművesség, új társadalmi struktúrák és a tánc, mint rituális vallás. Az esemény fő programja az iskola növendékeinek produkciója, egy estétől napkeltéig tartó rituális tánc volt a Monte Verita különböző helyszínein, az iskola növendékeinek előadásában.¹⁶ Az első bevezető rituálé, este hatkor, a lemenő napot mutatta be („Song of the Sinkig Sun”), tizenegy órakor a „Demons of the Night” pantomim az éjszaka groteszk lényeinek vad játékára épült, reggel hatkor a „Triumph of the Sun” táncimnusz a hajnalban felkelő napot ünnepelte, nyolckor pedig a „Miracle of Flowers” pantomime indította a napot. Vannak, akik ebben a táncsorozatban egyfajta kvázi-vallásosságot, mások pedig az I. világháború ellen tiltakozó pacifista lelkület kifejeződését vélik felfedezni.¹⁷

¹¹ Partsch-Bergsohn, 1994

¹² <https://labanlibrary.wordpress.com/tag/monte-verita/>

¹³ Maletic, 1987.

¹⁴ Maletic, 1987.; McCaw, 2012.

¹⁵ McCaw, 2012.

¹⁶ <http://www.csf.ethz.ch/about-us/chronological-highlights.html>

¹⁷ McCaw, 2012.



Laban Rudolf táncelmélete

Laban új táncelméletére és táncpedagógiai elképzeléseire jelentős hatással volt a kommuna kísérleti életformája, ahol az ember a természeti környezettel való szoros kapcsolatában megjelent a a terápiás táncok gyakorlata, a nudizmus, a vegetarianizmus, az euritmia, a szexuális szabadság.¹⁸ Iskolájában a természettel való harmonikus élet megvalósítására törekedett, ahol az emberek maguknak termelték meg az élelmet, és saját szövésű ruhákat készítettek. A természetben táncoltak, gyakran ruhátlanul, és mozgásdinamikai improvizációval kísérleteztek (lásd. 1. ábra).¹⁹

Test és tér – a kozmosztól az ikozaéderig

Laban koncepciójában a tánc és tér kapcsolatának alapja a metafizikai idealizmus, amelyben a teret a kozmikus rend metaforájaként használta.²⁰ Elképzelésében a tánc egy olyan médium, amely összeköti az embert a természettel és a kozmoszsal, és a táncos mozgásában a világminőség harmóniája tükröződik vissza.²¹



1. ábra:
Laban Rudolf táncosai a Monte Veritán
1917 körül

Pedagógiájában arra ösztönözte növendékeit, hogy fizikailag kevésbé lehatárolt környezetben dolgozzanak, és egy újfajta életet tapasztaljanak meg, a szabadban folytatott táncot, amely mentes szilárd anyagi határoktól.²²

Laban térharmónia elméletében a test és a tér fokozott tudatossága központi fogalom volt²³ Mozgáselemzésének alapja is a táncost körülvevő tér, amelynek háttérében nemcsak spirituális érdeklődése áll, hanem saját építészeti ismeretei. „Koreutika” rendszerében a harmonikus, természetes mozgások különböző formáit a kristályszerkezetek atomjainak szabályosan rendeződő elvével analóg módon értelmezte, hasonlóképpen mint Platón a szabályos testeket.²⁴

Az emberi testet és mozgásának lehetőségeit vonalak, irányok, síkok, absztrakt geometrikus formák (például kocka, oktaéder, ikozaéder) és vonalak viszonyában is kutatta.²⁵ A test mozgását egy képzeletben vizualizált oktaéder (8 egyenlő oldalú háromszög, lásd 2. ábra) „keretezte”. A test mozgáshatárainak további kiszélesítéséhez később az ikozaédert (20 lapú poliéder, lásd 3. ábra) alkalmazta, amely az öt platóni vagy szabályos testek egyike. Ennek vázszerkezetét

¹⁸ <http://www.flashartonline.com/article/lets-dance/>

¹⁹ <http://www.csf.ethz.ch/about-us/a-historical-site.html>

²⁰ Partsch-Bergsohn, 1994.

²¹ Németh, 2013.

²² Maletic, 1987.

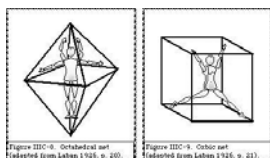
²³ Brandstetter, 2015.

²⁴ Schwabe, 2011.

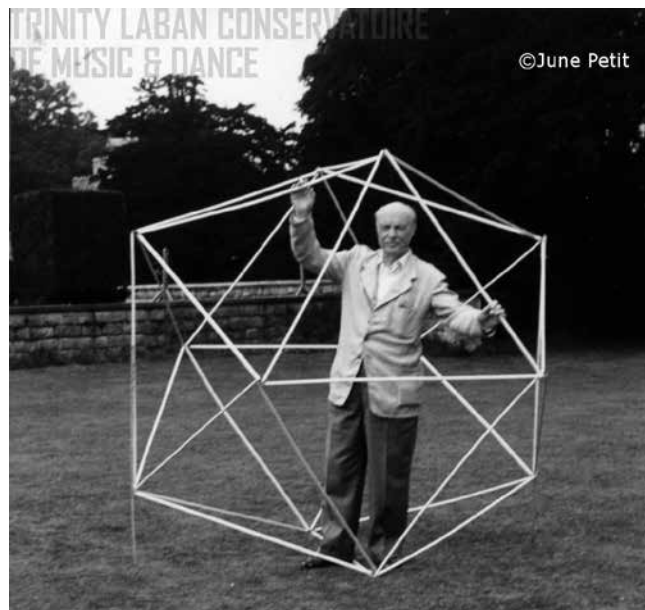
²⁵ Schwabe, 2011.



embrenagyságú méretben is elkészítette, hogy tanítványai számára a mozgások összetett lehetőségeit tudatosítsa, és az ahhoz szükséges képzelőerő fejlesztését valós térbeli tapasztalatokkal mutassa be. Ezeknek az alakzatoknak a csúcs- és végpontjai a táncmozgás erővonalainak képzeletbeli kiterjesztését tették lehetővé a test határain túl a végtelenbe.



2. ábra:
Test és tér viszonya
az oktaéderben és a kockában



3. ábra:
Laban Rudolf
az ikozaéderben

Laban térharmónia elméletében lefektette a szabad tánc egyik alapját, amely a test és a tér fokozott tudatosságát jelentette, a tér-ritmus érzékelését.²⁶ Laban alapozó tréningje lendület-skálákra („Schwungskalen”²⁷) épült, amely a táncos egész testére kiterjedő nagy mozdulatok végrehajtását jelentette, és a testtudat további mélységeinek irányába mutatott: a test(részek) izolációjával a tér-idő-dinamika-forma különböző eszköztárában valósította meg.

Az expresszionizmustól az abszolút táncig

A táncújító „Szabad Tánc” elméletében ez a szabadság nem egyszerűen a ruháktól, hagyományos táncosztümoéktől, és az erkölcstől való megszabadulást jelentette, hanem a táncnak a zenei alárendelődéstől való felszabadítását. Az általa elképzelt tánc nem a zenei ritmusok testi reprezentációja, hanem a test természetes ritmusát fejezi ki, és térbeli, valamint dinamikai komponensekből áll. Ezzel a felfogásával különbözött Dalcroze ritmikus zenei mozgásrendszerétől, amely véleménye szerint a mechanikus mozgás fejlesztésére jó, de szerinte az csak impresszionisztikus, és egy idő után a táncosnak szüksége van arra, hogy a lelkét és az agyát összekapcsolja. Laban a zenét arra használta, hogy élere keltse a növendékekben a tánc örömforrását, és később, miután megismerte a test törvényeit (tér-idő használat, szimmetria, ismétlés, architektonika, megfordítások, organikus tempó, dinamikai skálák), a zenéből időrítmusokat tanulhatott (lengés, beat, csúsztatás, gyorsulás, lassulás). A tiszta tánc koncepciójában az expresszionista kifejezés lehető-

²⁶ Brandstetter, 2015.

²⁷ <https://labanlibrary.wordpress.com/tag/monte-verita/>



ségére fókuszált, amelyben az individuum supraperszonális ösztönei dominálnak,²⁸ a mozdulatok öntörvényűek (nem konceptuálisak), és benne a táncos személyiségének saját karaktere jelenik meg. Táncideája tehát az abszolút tánc, amely nem esztétikai és etikai elemekből építkezik, hanem a mozdulatok forrása a társművészetek totális fúziójában gyökerezik. Miután ezt az alapot lefektette, elkezdett kísérletezni a zene és a tánc, valamint a zene – tánc – szöveg („Tanz – Tun – Wort”) együttes jelenlétében rejlő kifejezési lehetőségekkel.²⁹

Pedagógiájában Laban a tánc örömeinek átadása, a test fizikai megerősítése és a mentális elmélyülés mellett fontos szerepet tulajdonított annak, hogy a test – hangzás – szöveg totális fúziójának hármasságában az improvizáción keresztül az ember rátaláljon, saját természetes kifejezőerején keresztül önmaga teljességére.³⁰

A mozdulatkórus és rituális táncbimnuszok

Az individuum formálása mellett Laban az iskola programjában olyan művészi potenciálok felébresztésére is törekedett, amelynek során a mozdulatokban nem pusztán az individuum saját ritmusa fejeződik ki, hanem az egyszerre kapcsolódik a kozmosz harmóniájához és a szociális-kulturális egységhez is. Ennek fényében nyer értelmet jelentős újítása, a mozdulatkórus, amelynek háttérben individualista kooperatív együttműködés újjászervezésének gondolata állt,³¹ eszközei: (1) mozdulatkórus, (2) rituális jellegű táncok, (3) fesztiválok táncseményekkel.

A mozdulatkórus (lásd. 3. ábra) nem egyszerűen a közösségi életforma reprezentációja volt, hanem egy táncos kísérlet a közösségi jelenlétben rejlő lehetőségek feltárására. Konceptiója mögött az az utópisztikus és ezoterikus eredetű elképzelés állt, hogy szükség van az emberek spirituális egyesítésére egy közös testben, belső fényük növelésére.³²

A mozdulatkórus a résztvevők olyan jellegű mozgására irányult, amelybe aktívan résztvevőként a Monte Verita páciensei is be tudtak kapcsolódni. A kar mozgásminősége nem a zenében rejlő ritmika (mint Dalcroze-nál) formai megtestesülésére irányult, hanem a szabadon áramló test természetes ritmusának és lendületének felfedezésére, valamint a csoportos mozgás örömeinek kifejezésére.³³

A mozdulatkórusban az individuum egyedisége az egyensúly – ellensúly feszültségében, a túlaradó dimenziális érzetekben, az erőtlenségben, a tér-idő dimenziójában való küzdelemben, és az egyéni gesztusokban fejeződött ki.³⁴

Ellentétben volt a klasszikus balett statikus elemekből építkező, egymásutániságot követő, vertikális irányba törekvő mozgásvilágával, a Laban-féle kórus aktivitása a mozdulatok összefüggő dinamikai folyamatosságára épült a tér horizontjában, úgy, mintha egyik a másiktól következne. Ez a folyamatos dinamika Laban rituális, kvázi-vallásos jellegű táncbimnuszaiiban

a mozdulatkórus a spirituális energiát megjelenítő funkcióját erősítette. Az 1920-as évekre növendékei által a mozdulatkórus tradícióvá vált Németországban, és Irmgard Bartenieff által az USA-ban is.³⁵

²⁸ Tiffany, 2000.

²⁹ McCaw, 2012.

³⁰ McCaw, 2012.

³¹ McCaw, 2012.

³² <http://www.flashartonline.com/article/lets-dance/>

³³ Partsch-Bergsohn, 1994

³⁴ <https://labanlibrary.wordpress.com/tag/monte-verita/>

³⁵ <http://globalwaterdances.org/the-event/>



Mary Wigman

Wigman asszisztense és alkotótársa volt ezekben az években Labannak, aki zenei előképzettségéből adódóan pályafutását szintén Dalcroze euritmia tanárképző iskolájában kezdte. 1914-től ő is csatlakozott Laban „táncfarmjához”, hogy megtanuljon táncolni, ahol Dalcroze-technikát is tanított. Wigman önéletrajzi írásában „ellenállhatatlan mágusnak” nevezte mesterét, aki felszabadító hatással volt rá azzal, hogy előre megszabott esztétikai szempontokat követésével nem korlátozta őt a táncban. A háromdimenziós, organikus dinamikára épülő mozgásrendszer tanulmányozása a tökéletes harmónia élményével töltötte őt el. Elmondása szerint itt talált rá önmagára, miközben felfedezte a saját táncos expresszivitásában rejlő egyedi előadói és improvizációs lehetőségeit, továbbá fejlesztette testtudatát és a koordinációs képességeit.³⁶

A tér dramatizálása

Koncepciójában Wigman a tér drámai aspektusára helyezte a hangsúlyt, a teret mint partnert, élő tömeget képzelte el (víz, felhő). A természetből vett mintákat (nem vizuális) használt a tapintási érzet közvetítésére a táncban, nemcsak érintőlegesen és a test külső részein, hanem oly módon, ami a tánc teljes lényegében megjelenik. Az anyag szövetszerkezetének tanulmányozása (pl. fa, fém, viasz különbségei) fontos szerepet kapott a táncos kifejező eszközrendszerében, és improvizációs táncóráin is alkalmazta. Wigman látásmódjának alapja a tapintás volt, ami más volt, mint a hagyományos vizuális képanyag élménye.³⁷

Impulzív és vehemens táncstílusában ellökődések, rángatózó, hirtelen mozdulatok, és örvénylő mozgások domináltak. Szólótáncainak címeivel is erre a démoni, eksztatikus megszállottságra asszociált (pl.: „Boszorkányok tánca”, „Sorsszerűség”, „Eksztatikus táncok”). A kritikusok szerint Wigmannak ezek a táncai saját bánatának, szenvedélyének, és eksztázisának élig kontrollált, önmaga által hipnotizált projekciói voltak.³⁸

Kora alkotói korszakának modern tánca a feltörekvő avantgárd számára a táncba olyan elemeket épít be, amelyek a mezmerikus transz testmozgását, másrészt egyfajta gépies mozgást idéznek. 1917-ben stabil munkakapcsolatban volt a zürichi „Dada Gallery” előadóival, amelyek minden előadásában a Laban iskola növendékei szerepeltek. Wigman fellépett Nietzsche „Imigyen szóla Zarathustra” című művének felolvasásával egybekötött táncsal, amely a mai performansz művészet előfutárának tekinthető.³⁹

Wigman a tánc valódi birodalmát ahhoz a tudattalan állapothoz kötötte, amely Carl Jung kollektív tudattalanról alkotott elképzeléséhez kötődik. A természeti népek táncában is a kitarító monoton mozgás megelőzi a transz élményt. A dervis forgás, amelynek Wigman nagy mestere volt és tanította is, transzba juttatja a táncost, és így az a tudattalannal való kapcsolatában rátalál arra a világra, amelyben ő a tánc gyökerét látta.⁴⁰ Laban és Wigman között feszültség alakult ki, a táncosnő erős önkifejező akarata miatt. Laban ugyanis úgy gondolta, hogy a táncosnő ezzel az individuális önkifejezéssel, az ő térharmóniáról alkotott elképzelését sérti. Így 1917 után Wigman önállóan folytatta tovább az alkotói pályáját.⁴¹

³⁶ Partsch-Bergsohn, 1994.

³⁷ Partsch-Bergsohn, 1994.

³⁸ Tiffany, 2000.

³⁹ Tiffany, 2000.

⁴⁰ Partsch-Bergsohn, 1994.

⁴¹ Partsch-Bergsohn, 1994.



Összegzés

Laban tánc történeti jelentősége nem az, hogy egy független új táncot teremtett, vagy mozgásstílust (mint Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis), hanem az, hogy a tánc reformjának sokféle ágát megszilárdította, összesűrítette egy absztrakt és didaktikus rendszerre.⁴² A táncot abszolút nyelvvé tette azáltal, hogy felszabadította a zene uralma alól, helyreállította függetlenségét és szépségét,⁴³ valamint törekvései nyomán született meg az „Ausdrucktanz” heterogén közössége, a „New German Dance” mozgalom.⁴⁴

Laban célja nem csak az volt, hogy a táncot fizikai és spirituális cselekvéssé formálja, hanem növendékeinek átadja az alkotói individualitásnak a közösségi együttműködés szellemében megvalósuló élményét, és beavassa őket az emberi invenció kreatív kifejezési lehetőségeinek eszköztárába⁴⁵.

Táncfelfogásának sajátos paradoxonja, hogy mozdulatelemző rendszerében az emberi mozgásokat részre lebontva szemlélte, és az emberi test egyéni felszabadításának lehetőségét, újbóli birtokba vételét a mozgáshatárok intenzív térbeli kiszélesítésével és kvázi részekre darabolásával valósította meg. Ugyanakkor a mozdulatkórusban, és később a nagy tömegeket megmozdító koreográfiáiban (parádék, felvonulások) a közösségi erő felszabadítását az emberek spirituális egyesítésével képzelte el.

Az I. világháború után Laban is elhagyta a Monte Veritát, alkotói pályájának új fejezetét Stuttgartban kezdte el egy korábbi növendékével, Dussia Bereska táncosnővel. A Monte Verita meghatározó helyszíne volt a „New Dance” műfajának kidolgozásában, amelynek továbbfejlesztése különböző irányokban, Mary Wigman, Kurt Jooss és Laban Rudolf munkásságával „New German Dance” néven ismert, amely a mai európai modern tánc elődje.

A „Summer School of Art” megalakulásának századik évfordulója alkalmából 2013-ban létrehozták a „Laban Event”-et, amely egy nemzetközi konferenciával és táncelőadásokkal egybekötött évente megrendezett esemény a Monte Veritán⁴⁶. A modern tánc újító képviselőjének emblematikus ikozáder szobra (Miki Tallone munkája) a Monte Veritán, a Laban-féle tréningek eredeti terepén áll.



4. ábra:
Laban Rudolf
és mozdulatkórusa
a Monte Veritán 1917-ben

⁴² Brandstetter, 2015.

⁴³ Maletic, 1987.

⁴⁴ Brandstetter, 2015.

⁴⁵ <http://www.csf.ethz.ch/about-us/a-historical-site.html>

⁴⁶ <https://labanlibrary.wordpress.com/tag/monte-verita/>



Irodalomjegyzék

- Brandstetter, Gabriele (2015): *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*. Oxford : Oxford University Press. (Oxford Studies in Dance Theory).
- Maletic, Vera (1987): *Body – Space – Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement*. Berlin: Mouton De Gruyter.
- McCaw, Dick (2012): *The Laban Sourcebook*. New York: Routledge.
- Németh, András (2002): „A reformpedagógia gyermekképe. A szent gyermek mítoszától a gyermeki öntevékenység funkcionális gyakorlatáig“. In: *Iskolakultúra*. (3. sz.), 21–28.
- Németh, András (2013): „Életreform-törekvések és táncpedagógiai reformok a 20. század első felében“. In: *Beke, László; Németh, András; Vincze, Gabriella (szerk.): MOZDULAT – magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében*. Budapest: Gondolat. 11–51.
- Partsch-Bergsohn, Isa (1994): *Modern Dance in Germany and the United States: Crosscurrents and Influences*. Chur : Harwood Academic Publisher.
- Schwabe, Caspar (2011): „Heuréka és szerencsés felfedezés: Lábán Rudolf ikozaédere és a Buckminster Fuller-féle jitterbug“. In: *Régi-új magyar építőművészet (Melléklet: Utóirat – Post Scriptum)*. (5. sz. / 64. sz.), 36–39.
- Tiffany, Daniel (2000): *Toy Medium: Materialism and Modern Lyric*. California: University of California Press.
- Tonja Lara van Helden (2012): *Expressions of Form and Gesture in Ausdruckstanz, Tanztheater, and Contemporary Dance*. (Bölcsészdoktori disszertáció, University of Colorado, Boulder).

Elektronikus források:

- Congressi Stefano Franscini (CSF), history: <http://www.csf.ethz.ch/about-us/a-historical-site.html> (2017. 01.04.)
- Congressi Stefano Franscini (CSF), Chronological highlights: <http://www.csf.ethz.ch/about-us/chronological-highlights.html> (2017. 01.04.)
- Global Water Dances Initiative – “Dancing for Safe Water Everywhere” <http://globalwaterdances.org/the-event/> (2017. 01.04.)
- Ikozaéder <https://hu.wikipedia.org/wiki/Ikoza%C3%A9der> (2017. 01.04.)
- Jane Fowler (2015): *Explore Your Archive Week 14-22 November 2015*. Laban Library and Archive, Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, 11. 16. <https://labanlibrary.wordpress.com/tag/monte-verita/> (2017. 01.04.)