

A tánc reszakralizálódása a XX. századi tánc-modernizmus életműveiben – Vaclav Nizsinszkij, Alvin Ailey, Maurice Béjart

Tánc-kultúrafilozófiai gondolatok Christopher Dawson nyomán

Vajon mi az oka annak, hogy a XX. század kutatói és művészei az archaikus társadalmak vagy Európa archaikus szokásai felé fordulnak? Csupán az izgatja őket, ami az archaizmus felé forduló szokáskutatót? Hiszen a „...szokások a hajdani kultuszok területét [...] érintik. A modern ember cselekvéseiben, élettevékenységében sok olyan elem figyelhető meg, amely a tradíció révén évszázadokra, sőt évezredekre vezethető vissza. A szokások elemei, motívumai bennünket részint a történelem előtti korok emberével, részint jelenünk közelebbi és távolabbi népeivel kötnek össze. Ezeknek a jegyeknek a kimutatása egyik legszebb feladata a szokáskutatóknak...”¹

Christopher Dawson szerint a kultúra nem zárt rendszer, hanem a hatások sokasága alakítja át. Bár e változások egy része kétségtelenül anyagi jellegű, mint például a tudomány és a technológia fejlődése vagy a külső hódítások, a legjelentősebb befolyások a vallási hiedelmekben és eszmékben bekövetkező változások.² Ezt érezhették át a XX. század művészei, amikor olthatatlan vágyat éreztek arra, hogy a lassanként eltűnő rítusokat újraélték. Valaminek a hiányát érezték, amit újból jelenvalóvá kívántak tenni. Bartók és Sztravinszkij archaikus folklór általi ihletettsége is ilyenfajta vágyakból ered. Sztravinszkij a ritmus emancipációját a ritmus reritualizálásával valósítja meg. Bartók az európai zenei hagyománytól eltérő – elsősorban balkáni reliktum területeken fennmaradt – ritmikai/metrikai aszimmetriát integrálja zenéjébe.³

Martin Zenck zenekutató felhívja a figyelmet arra, hogy az 1913-as *Tavaszi áldozat* tulajdonképpen rítustanulmány, méghozzá művészi eszközökkel létrehozott rítustanulmány, amelyben a mű egyszerre jeleníti meg a rítus és műtárgy jellegzetességeit. A *Tavaszi áldozatot* a századforduló körül elindult rítus- és szokáskutatás alábbi olvasmányjaival helyezi egy sorba:

- 1873. Edward Taylor: *The Origins of Culture*
- 1875–77. Wilhelm Mannhardt: *Wald- und Feldkulte*
- 1890. James George Frazer: *Az aranyág*
- 1909. Arnold van Gennep: *Átmeneti rítusok*
- 1912. Émile Durkheim: *A vallási élet elemi formái*
- 1913. Igor Sztravinszkij: *Tavaszi áldozat*
- 1913. Sigmund Freud: *Totem és tabu*
- 1917. Rudolf Otto: *A szent*
- 1951. Mircea Eliade: *A samanizmus – Az eksztázis ősi technikái*
- 1966. Jacques Derrida: *A kegyetlenség színháza*
- 1969. Victor Turner: *A rituális folyamat*⁴

XX. századi közhely, hogy a mai világ deszakralizált.⁵ Ez a művészeknek különösen fájdalmas tény a század kezdetén. A zene-, de különösen a táncművészet természeténél fogva szorosan kapcsolódik mindenfajta rítushoz. Az etnomuzikológia kutatásai szerint a rítusba ágyazott legfőbb kommunikációs médium az ének és a tánc.⁶ Émile

¹ UJVÁRY Zoltán: *Népszokás és népköltészet*. Debrecen, Alföldi Nyomda, 1980, 12.

² Vö. DAWSON, Christopher: *Progress and Religion. An Historical Enquiry*. London, Sheed and Ward, 1929

³ BÓLYA Anna Mária: *Bartók és a bolgár ritmus: egy jelenség kutatásának hatástörténeti vázlata, adalékok a nem befejezett értelmezéshez = „Én vagyok az Új!” – feleld: „A Régi jobb volt!” Eszmetörténeti viták 1920 és 1938 között*. Szerk. WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2022, megjelenés előtt.

⁴ ZENCK, Martin: *Ritual or Imaginary Ethnography in Stravinsky's Le Sacre Du Printemps?* = *The World of Music*, 1998, 1. sz., 61–78.

⁵ ELIADE, Mircea: *Misztikus születések. Tanulmány néhány beavatástípusról*. Ford. SALY Noémi, Bp., Európa, 1999, 7–8.

⁶ BLOCH, Maurice: *Symbols, Song, Dance and Features of Articulation Is religion an extreme form of traditional authority?* = *European Journal of Sociology*, 1974, 1. sz., 54–81.

Durkheim úgy véli, a tánc a vallási élmény elementáris formája.⁷

A szakrális táncformák – elsősorban a kórustáncok – az antik hellén kultúrában a minószi civilizáció epifánia ünnepeitől detektáltak.⁸ A szakrális mozdulatvilágot a középkori kereszténység is megörökölte, például az invokációs gesztus vagy a művészi értékkel is rendelkező processzió, illetve a lánc- és körtáncok kultúrája révén. Fontos megemlíteni, hogy a tánc eltörlése, mint az egyház megtisztulásának mércéje, nem középkori, hanem modernista konstrukció.⁹ Európában a táncművészet vallási cselekményektől való elválása egy időben zajlott a lánc- és körtáncok kultúrája több évszázados divatjának visszaszorulásával és egy új kulturális fenoménnek, a párostánc-kultúrának a megjelenésével. Az új forma rituális tartalmakat már nem tudott felvenni, ezért vonatkozik rá nagyon gyakran egyházi tánctilalom. A táncművészet az európai kultúrában e profán voltát egészen a XX. századig megtartja.¹⁰

Jelen írás a XX. századi táncművészet három olyan koreográfusával foglalkozik, akik a színpadi tánc reritualizálását valósították meg, különféle szemszögekben és különféle háttérrel. Közös jellemzőjük a tánc magában való rituális jelentésének láthatóvá tétele. Ehhez kapcsolódik fő kérdésünk, a jelentéstartalmak keresztény szakralitáshoz való viszonya. Végül Christopher Dawson vallás- és kultúrtörténész, a XX. század egyik legeredetibb gondolkodójának nyomán igyekszünk elhelyezni e koreográfusok életművét a tánc történetben.¹¹

A tánc történet első modernista botránya Vaclav Nizsinszkij táncos-koreográfus géniuszhoz kapcsolódik. Nizsinszkij (1889/1890–1950) oroszországi születésű lengyelként köztudottan a magyarországi születésű, de lengyel felneveléssel is rendelkező Pulszky Romolával élt házasságban, így művészetének magyar vonatkozásai is vannak. Ennek ellenére viszonylag szűk körű a vele foglalkozó magyar nyelvű publikációk száma. Bámulatos tánctechnikai adottságai mellett egészen kiváló színészi tehetsége is volt. Figyelemre méltó analitikus képességgel rendelkezett, és festményeit is ismerjük. A tánc történetet megfordító ko-



reográfiáit: az *Egy faun délutánját*, a *Tavaszi áldozatot* és a *Játékokat* Gyagilev együttesénél készítette. Ezek közül a *Tavaszi áldozat* máig a tánc történetének központi darabja.¹² Nizsinszkij az 1912-ben bemutatott *Egy faun délutánjával* félredobja a klasszikus (cári) balett örökségét, és kétdimenziósra redukált antik görög mozgásos vázáképet alkot, amellyel a termékenységi erőt szimbolizáló Faunt teszi jelenvalóvá.¹³

Vaclav Nizsinszkij
1917
Fotó:
Karl Struss
© Wikimedia
Commons

7 LYNNE, Hanna Judith: *Toward a Cross-Cultural Conceptualization of Dance and Some Correlate Considerations*. = *The Performing Arts. Music and Dance*. Eds. BLACKING, John, KEALIINOHOMOKU, Joann W., Hague, Paris, New York, Mouton, 2010, 17–46.

8 MANDALAKI, Stella: *Dance in Prehistoric Greece = XXIII Ephorate of Prehistoric and Classical Antiquities*. Heraklio, 2013, 1–8.; Uő: *The Dance in the Minoan Society = XXIII Ephorate of Prehistoric and Classical Antiquities*. Heraklion, 2013

9 HELLSTEN, Laura: *Dance in the Early Church = Approaching Religion*, 2016, 2. sz., 55–66.; VÁLYI Rózsai: *A táncművészet története*. Bp., Zeneműkiadó, 1969; BÓLYA Anna Mária: *The Change of a Medieval Fashion Dance: Formal and functional aspects of the discourse of dance*

becoming an independent art = Acta Cultura et Paedagogicae, 2021, 1. sz., 48–58.

10 BÓLYA: *i. m.* (2021)

11 POGRÁNYI LOVAS Miklós: *Vallás és kultúra kapcsolata T. S. Eliot, Christopher Dawson és Russell Kirk filozófiájában = Túl posztokon és izmusokon. Művészetelméleti tanulmányok*. Szerk. FALUSI Márton, KOCSIS Miklós, KUCSERA Tamás Gergely, Bp., MMA MMKI, L'Harmattan, 2015, 491–528.

12 BÓLYA Anna Mária: *Vaclav Nizsinszkij: a művész és az ember = Valóság*, 2020, 8. sz., 81–101.

13 Uo.

Az igazi botrány azonban az 1913-as *Tavaszi áldozat*. Igor Sztravinszkij, Nizsinszkij és Nicholas Roerich (Nyikolaj Rerih) valódi összművészeti alkotást hoz létre.¹⁴ Az alapanyag mindannyiuk számára a szláv folklór, illetve annak archaikus, kereszténység előtti elemei. Nicholas Roerich régész és festőművész szándéka a régi időkbe vesző szláv kultúra megidézése volt, amelyről saját kutatásai álltak rendelkezésre.¹⁵ Sztravinszkij ebből azután olyan művet alkot, amely tulajdonképpen maga válik rítussá. A rítusban a közönség is részt vesz, méghozzá igen aktívan: van szóváltás, verekedés, kalaptütámadás, rendőr, vagyis minden, ami akár egy balkáni télközépi alakoskodó felvonuláson is előfordulhat.¹⁶

Érdekes módon Sztravinszkij soha nem vallotta be, hogy valójában archaikus tavaszi énekeket használt fel zenéjéhez. Ez alól az utolsó rész, az *Áldozati tánc* kivétel.¹⁷ Az *Áldozati tánc* mindenféle rituális énekanyag nélkül, a zenekart szinte teljesen ütőhangszerként használva, a metrikai aszimmetria apoteózisát valósítja meg. Ritmikája mindenféle nyugat-európai zenei szabályosságot nélkülöz. E ritmika Zenck értelmezésében az eliadei illud tempusba, mitikus időbe való átmenetet valósítja meg, jelenlévővé téve magát a rítus cselekményt.¹⁸

A szövegkönyv olyan elemekből áll össze, amelyek az európai hagyomány szláv ajkú reliktum területein még a XX. században is gyűjthetők voltak tavaszi ünnepek alkalmával. Ilyenek például a különféle kiesős, elkergetős, helycserés körjátékok vagy a menyasszony-elragadó játék, vagy a férfiak ügyességi vetélkedése.¹⁹ A tavaszi szokáskörökben a kutatás azonosított olyan elemeket, amelyeket antik dionüziák vagy más termékenységi szertartások

utódainak tekintenek.²⁰ Ilyenek az incselkedő vagy explicit agresszió, állatáldozat, állatutánzás, ősökre való utalás, egy archaikusabb macedón példában pedig még nyershús-evésre utaló énekszöveg is van. Az *Ősök megidézése és szertartása* rész is a szláv kultúra igen kifejtett ős- és halottkultuszára utal.²¹

Nizsinszkij koreográfiája nagy részben körtáncokat szerepeltet, a koreográfia csúcса pedig az utolsó áldozati tánc, amelyben a Kiválasztott lány szóló szerepén van a hangsúly. Sajátos a műben az *Áldozat* kiválasztása. A körjátékban a kétszeri megbotlás teszi egyértelművé a közönség számára, hogy kit kell feláldozni. A kiválasztás e mód-szere nagy valószínűséggel a kiesős körjátékok archaikus funkcióira mutat rá. Az *Áldozati tánc* invokációs gesztusok variációiból és sajátos archaikus elemekből olyan repetitív anyagot épít fel, amely – közhelyes jellemzéssel – abszolút megelőzi korát.²² Hozzátehetjük, hogy Sztravinszkij zenéje is nagy részben pulzáció uralta és nem teleologikus, ezzel szintén a későbbi repetitív zene jellegzetességeit vetíti előre.²³ A mű egy tavaszi emberáldozatot jelenít meg: a Kiválasztott *Áldozati tánc*a a numinózumtól való rettegést testesíti meg.²⁴

Az egész koreográfiát tekintve megállapítható, hogy nem csupán egy folklorista rítus újraértelmezéséről vagy rítusalkotásról van szó. Nizsinszkij koreográfiája olyan jellegzetességgel rendelkezik, amely az egész XIX. századi balettnyelvezetet érvényteleníti. Geoffrey Witworth, Nizsinszkij kortársa a koreográfiát a „Föld gravitációs tanulmányának” látja. Majd ennél is továbbmegy, olyan érzése van a művet nézve, „mintha a Jupiteren sétálna”. Majd a gravitáció apoteózisaként értékeli a koreográfiát.²⁵

¹⁴ Vö. FARKAS Attila: *A tánc filozófiája = Az idő küszöbén. A magyar balett története*. Bp., MMA MMKI, 2021, 13–21.

¹⁵ MCCANNON, John: *Apocalypse And Tranquility. The World War I Paintings of Nicholas Roerich = Russian History*, 2003, 3. sz., 301–321.

¹⁶ ANGI, István: *Ünnepélyes, pogány szertartás... = Korunk*, 2013, 7. sz., 22–28.; BÓLYA Anna Mária: *Dionüszosz öröksége. A balkáni maszkos szokások és az angol masque műfaj elődjének tekinthető mummer's play kapcsolatai = Tánctudományi Tanulmányok*, 2017, 1. sz., 11–24.

¹⁷ TARUSKIN, Richard: *Russian Folk Melodies in The Rite of Spring = Journal of the American Musicological Society*, 1980, 3. sz., 501–543.

¹⁸ ZENCK: *i. m.* (1998); BOULEZ, Pierre: *Werkstatt-Texte*. Berlin, Propyläen-Verlag, 1972; ELIADE, Mircea: *The Myth of the Eternal Return: Or, Cosmos and History*. Arkana, 1989; BÓLYA Anna Mária: *Rítus és idő = A Kiválasztott. A magyar balett Nizsinszkij-hagyománya*. Bp., MMA MMKI, 2022, megjelenés előtt

¹⁹ Mindezek a felnőtt szokások részei voltak és csak később a funkcióvesztéssel kerültek át a gyermekfolklórhoz. LÁZÁR Katalin: *Történetiség a népi játékokban = Ethnographia*, 2012, 1. sz., 48–78.

²⁰ RIDGEWAY, William: *The Origin of The Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1910, 22–23. DAWKINS, Richard MacGillivray: *The Modern Carnival in Thrace and the Cult of Dionysus = The Journal of Hellenic Studies*, 1906, 191–206. UJVÁRY Zoltán: *Agrárkultusz*. Debrecen, KLTE Néprajzi Tanszék, 1981

²¹ SZEMES Péter: *Rítus és tragédia = Pro Philosophia Füzetek*, 2002, 83–104.; BÓLYA Anna Mária: *Игрите на пролет: велигденски игри во порече и игри на велигденскиот пост во унгарскиот фолклор – споредба, анализираноформи и содржини.* = Годишен зборник, Szerk. КИТАНОВСКИ, Антонио, 193–210. Штип: Универзитет “Тоце Делчев”, 2017. Vö. BÓLYA Anna Mária: *Dionüszosz utazásai. Kereszténység előtti elemek a macedón és szlovák hagyomány téli alakoskodó ünnepeiben = Acta Ethnologica Danubiana*, 2017, 18. sz., 55–72.

²² A repetitív zene és tánc csak az 1960-as években tűnik fel az Egyesült Államokban. POTTER, Keith: *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002

²³ TOORN, Pieter C. van den: *The Rite of Spring Briefly Revisited. Thoughts on Stravinsky's Stratifications, the Psychology of Meter, and African Polyrhythm = Music Theory Spectrum*, 2017, 2. sz., 158–181.

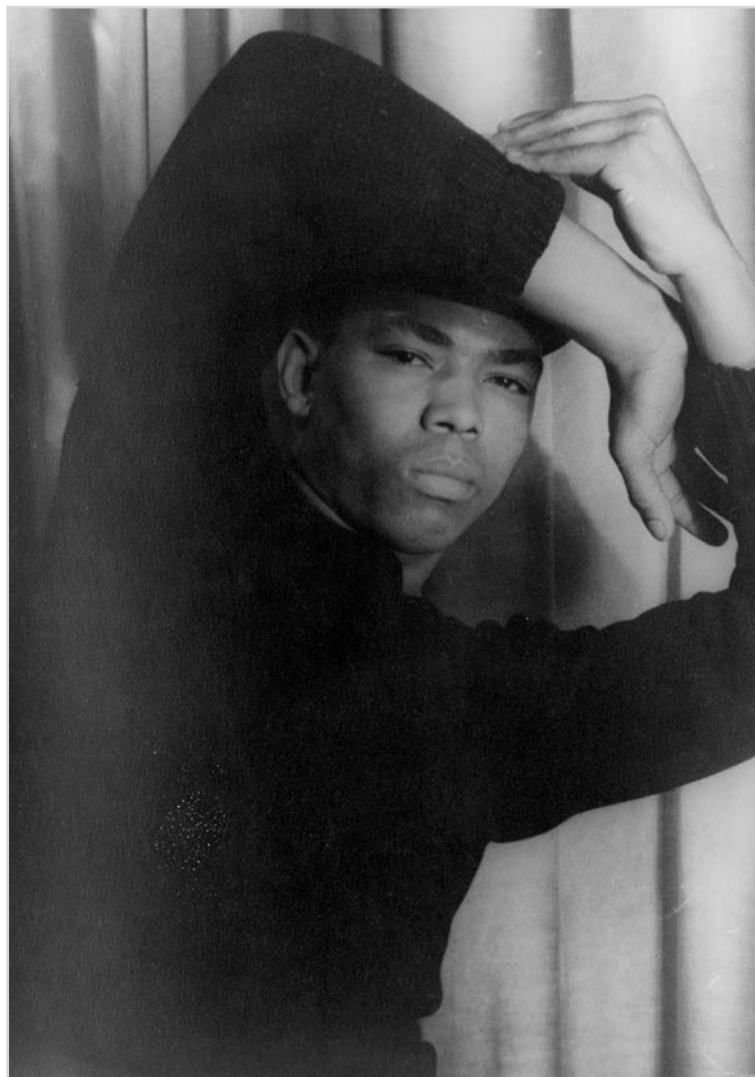
²⁴ OTTO, Rudolf: *A szent. Az isteni eszméjében rejlő irracionális és viszonya a racionálishoz*. Ford. BENDL Júlia, Bp., Osiris, 1997

²⁵ WHITWORTH, Geoffrey Arundel: *The art of Nijinsky*. Dumbarton Oaks: McBride, Nast, 1914, 131.; *Auróra – a magyarországi balett születése: Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon; az első magyar prímabalerina és koreográfusnő, Aranyvály Emília*. Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2020

Vagyis Nizsinszkij koreográfiája restaurálja a tánc Földhöz való viszonyát, amennyiben a romantikus balettnek szinte más célja sem volt, mint a Föld elhagyása.²⁶

Igen érdekes ez a meglátás, és arra utal, hogy Nizsinszkij olyasmit érzett meg, ami a XIX. századtól kezdődően az európai kulturális hanyatlás fő problémája. Miben is látja Dawson egy kultúra hanyatlásának fő okát? Ahogy a hellén civilizáció esetében leírja, az nem más, mint a földdel való kontaktus elszakadása, a polgár földműveléstől való eltávolodása.²⁷ Vegyük észre a párhuzamot az európai agrártársadalom és az azzal létező természetes szokáscselekvések megszűnése között. Egy társadalom tánc kultúrája esszenciálisan képezi le a kultúra meghatározó tulajdonságait.²⁸ A romantika korszakában kezd igazán felbomlani az agrártársadalom, és ekkor kezd teret nyerni az industrializáció. Ebben a korban a balettművészet táncnyelvezete kifejezetten a föld elhagyására irányul. Nizsinszkij az I. világháború előestéjén olyan koreográfiát készít, amely visszanyomja a táncot a föld felé, sőt még meg is tetézi ezt a cselekedetet.

Alvin Ailey (1931–1989) neve fémjelzi mindazt, amit ma a jazztáncról gondolunk. A texasi születésű afroamerikai táncos-koreográfus elsősorban a *Revelations* (*Kinyilatkoztatások*) című koreográfiájáról ismert, amely a világon az egyik legtöbbször előadott táncmű.²⁹ Ugyanakkor Ailey munkássága betetőzése annak a széles körű afroamerikai tánc kultúrájának, amely az Egyesült Államok táncéletét jellemezte a XX. század kezdetétől. Az afroamerikai kultúra teljesen áthatotta az Egyesült Államok két világháború közötti táncéletét. Az „importált” törzsi táncok anyagából afroamerikai koreográfusok (például Asadata Dfora, Charles Williams) hoztak létre a fekete folklór talaján álló, közkedvelt repertoárt. Az Egyesült Államok tánc kultúrájának fő meghatározó eleme a jazz, vagyis közvetve az amerikai és afrikai fekete folklór hatása.³⁰ Ennek fontos forrása Pearl Primus afrikai és Katherine Dunham Karib-térségi gyűjtései. Ezeket az eredményeket tudta Ailey művészi szinten egységbe foglalni azáltal, hogy az európai klasszikus balettben, a modern táncban is képzett volt, valamint Lester Horton tanítványaként kiváló technikai



képzési módszert kapott.³¹ Öröksége nem csupán művészte: egy vidéki fiatalokat is támogató táncoktatási központot alapított, amely ma a jazztánc különféle stílusainak legmagasabb szintű oktatója.³²

Pearl Primus szerepe rendkívül jelentős, amennyiben eredeti anyagot szolgáltatott a jazztánc számára. Ő alapozta meg a nyugat-afrikai táncetnográfiai gyűjtéseket. Primus Afrikában a tánc „elképesztően széles technikai, stiliszi-

Alvin Ailey
1955
Fotó: Carl
Van Vechten
© Wikimedia
Commons

²⁶ BÓLYA Anna Mária: *A romantikus balett Nyugat-Európában = Auróra*. i. m. (2020), 21–28.

²⁷ DAWSON: i. m. (1929), 60–80.

²⁸ LARRAINE, Nicholas – MORRIS, Geraldine: *Why dance history? = Rethinking Dance History*. Eds. LARRAINE, Nicholas, MORRIS, Geraldine, London, Routledge, 2004, 3–4.; PUŠNIK, Maruša: *Introduction. Dance as Social Life and Cultural Practice = Anthropological Notebooks*, 2010, 3. sz., 5–8.

²⁹ N. a.: *Alvin Ailey + Revelations. Meet a master artist through one of his most important works = Kennedy Center*

<https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/>

[classroom-resources/media-and-interactives/media/dance/alvin-ailey--revelations/](https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/classroom-resources/media-and-interactives/media/dance/alvin-ailey--revelations/)

³⁰ Ezt az amerikai modern tánc tánc történeti diskurzusa nem hangsúlyozza kellőképpen. Vö. LARRAINE–MORRIS: i. m. (2004); DEFRANTZ, Thomas F.: *Composite Bodies of Dance. The Repertory of the Alvin Ailey American Dance Theater = Theatre Journal*, 2005, 4. sz., 659–678. Dance Claimed me: 80.

³¹ LARRAINE–MORRIS: i. m. (2004); DEFRANTZ: i. m. (2005), 667–671.

³² Alvin Ailey American Dance Theater honlapja.

<https://www.alvinailey.org/about-us>

kai és tematikai skáláját” fedezte fel.³³ Ailey és az afroamerikai koreográfusok küzdöttek a táncművészetben is jelen lévő szegregációval. Pearl Primus is elszigetelve érezte magát: „a tánc véleményem szerint Amerikában egy valódi nyelv, de csak a szektáknak szól: Graham, Weidman, Limón stb.”.³⁴ Ugyanakkor az amerikai modern tánc fő alakjai foglalkoztak az afroamerikai tánc- és zenekultúrával, közülük többen koreografáltak meg spirituálékat. Ezt általában sajátos kulturális konnotációban tették. Ted Shawn például úgy vélte hogy „egy új amerikai tánc lehetséges témái lehetnek »nyilvánvaló témák« vagyis »indián és néger« témák, valamint az »angolszász történelem« kevésbé nyilvánvaló, bár »igazibb« amerikai témái”. Ezekben az időkben a New York-i táncelőadások színpadai zárva volt a feketék előtt.³⁵ Még legjelentősebb műve, a *Revelations*, valamint Ailey munkásságának valódi értékén való elismerése is csak Ailey halála, 1989 után történt meg.³⁶

A *Revelations* (1960) Ailey gyermekkori közösségi hitéből táplálkozva a spirituálék világát fejezte ki táncban. A koreográfia apropója a zene, vagyis a feldolgozott spirituálé, gospel music vagy blues anyag, mint például a *Didn't My Lord Deliver Daniel*, a *Sinner Man* vagy a *Rock My Soul in the Bosom of Abraham*. Ugyanakkor a táncban valódi rituális tartalmú, sőt imát kifejező mozdulatár is van. Elég a felnőttkeresztelést bemutató *Wade in the Water* latin zenei és táncos elemekkel dúsított szekciójára vagy az *I Wanna Be Ready* jazztánc-imájára gondolnunk. A ma is rendkívül populáris darab három szekcióból áll.

PILGRIM OF SORROW

I Been 'Buked

Didn't My Lord Deliver Daniel

Fix Me, Jesus

TAKE ME TO THE WATER

Processional/Honor, Honor

Wade in the Water

Wade in the Water, a sequence by Ella Jenkins

I Wanna Be Ready

MOVE, MEMBERS, MOVE

Sinner Man

The Day is Past and Gone

You May Run On

*Rock My Soul in the Bosom of Abraham*³⁷

Az első rész végül is a nehéz sors kifejezője, amelyből, mint tudjuk, az afroamerikai lakosság túlnyomó részének bőven kijutott az 1950-es évek Egyesült Államában. Jelentése ugyanakkor nem aktualizált, hanem egyetemes. A második rész a szenvedés ellenére való önátadást jelzi a keresztelésre utaló tartalmakkal és a záró *I Wanna Be Ready* imával. A harmadik szekció az, ami a fekete művészet legfőbb erejét adja, a kifejezett szomorúság ellenére a mozgalmasság, valódi jó kedély és öröm, vagyis az újjáéledés szimbóluma.³⁸ Az afroamerikai táncban tehát megvan az a képesség, amely Dawson szerint kultúránk fennmaradásának a kulcsa, a megújulásra való képesség megőrzése.³⁹

Mindezt aláhúzza a darab végi jelenet, amelyből nyilvánvaló, hogy az istentiszteletre való megérkezés kissé különbözik az európaiktól: „A darab utolsó három tánca egy vidéki déli gospel istentiszteletet mutat be. A kifejezetten televíziós bemutatóra tervezett, fakeretes templomban játszódó jelenetet egy rövid zongorás közjáték vezette be, miközben az istentiszteletre érkezők kamerán kívüli tréfákozása hallatszik be: »We don't sing dead songs!« – mondja az egyik férfi, egy másik pedig azt ajánlja: »Make a noise unto the Lord, and jump up into the dance!«. Amire az első férfi egyetért: »Praise the Lord with dance!«”⁴⁰

Úgy vélem, Ailey a spirituálék általános emberi jelentéseire fókuszált, hiszen azok alapjait a *Bibliában* találták meg. Vagyis nem valamiféle fekete-afrikai különlegességben, hanem az európai kultúra alapját képező entitásban. Az együttes önreprezentációja tehát egybeesik az európai kultúra mélyrétegeinek újbóli felmutatásával a posztmodernizmus idején.

Bár Ailey előtt szinte pontosan négy évvel született, hosszú élete és ezzel együtt terjedelmes életműve folytán utolsóként foglalkozunk Maurice Béjart-ral (1927–2007). A koreográfus tehetség kilencvenöt éve született, és tizenöt éve halt meg. Mintegy ötven évet átölelő repertoárjával⁴¹ felforgatta a francia és a nemzetközi táncéletet. Olyan módon értelmezte újra a balett fogalmát, hogy azzal a táncművészetről kialakított általános felfogás teljesen meg-

³³ SCHWARTZ, Peggy – SCHWARTZ, Murray: *The Dance Claimed Me*. Yale University Press, 2011, 78.

³⁴ Uo., 80.

³⁵ MANNING, Susan: *Modern dance, Negro dance: Race in motion*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, 28., 210.

³⁶ Uo., 211.

³⁷ Forrás: Alvin Ailey American Dance Theater honlapja.

<https://www.alvinailey.org/performances/repertory/revelations>

³⁸ BÓLYA Anna Mária: *Interdiszciplináris kitekintések a táncról*. Bp., Magyar Táncművészeti Egyetem, 2018

³⁹ POGRÁNYI LOVAS Miklós: *Vallás és kultúra kapcsolata T. S. Eliot, Christopher Dawson és Russell Kirk filozófiájában = Túl posztkon... i. m.* (2015), 491–528.

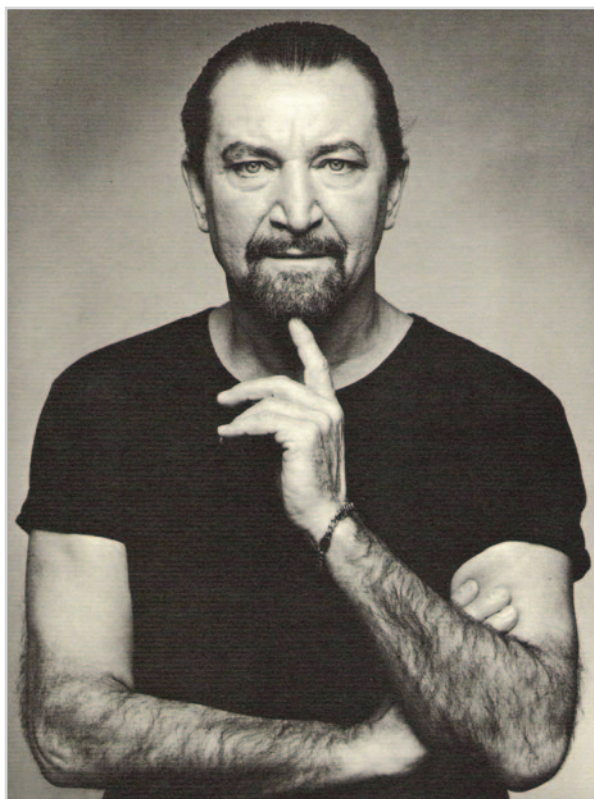
⁴⁰ DEFRANTZ, Thomas F.: *Dancing revelations: Alvin Ailey's embodiment of African American culture*. Oxford University Press, 2004, 12.

⁴¹ MAJOR Rita: *Győri balett 40*. Bp., MMA, 2019, 36.

változott, mind a táncnyelvet, a tánckar, a közönség szerepét, mind az előadás célját tekintve. Mindezt olyan módon tette, hogy széles körben vált ismertté megosztó művészetével.

1955-ös *Tavaszi áldozatával* robbant be a köztudatba. Ebben nem csupán megismételte Nizsinszkij rítusát, hanem Erősz ünnepévé tette azt, semmivel sem kisebb rituális tartalommal. Béjart rítusai megosztók és rendkívül népszerűek voltak, már a kezdetektől. A sikeres koreográfus teljes szabadságot kapott az alkotásban, és bár a párizsi opera nem fogadta be, először a brüsszeli Théâtre de la Monnaie, majd Lausanne városa biztosította együttesének működését haláláig.⁴²

Béjart különleges figurája a XX. századi táncművészetnek. Nagyanyja fekete-afrikai volt, édesapja Gaston Berger



Maurice Béjart, 1984, fotó: Jack Mitchell, © Wikimedia Commons

filozófus. Szerencsére maga is filozófus volt, és könyvet írt, közel állt ahhoz, hogy megfogalmazza az európai táncművészet fejlődésének lényegi kérdéseit. Ezek a kérdések a táncművészet önálló művészetté válásának megkérdőjelezése, a táncosoknak a társadalmi perifériára szorulása, a színpadi nyelvezet kialakulásának fáziskésése, valamint a táncművészet bizonyos korszakokban való teljes hanyatlása köré épülnek fel.⁴³ Béjart úgy vélte, hogy a táncművészetnek teljes megújulásra van szüksége. Ebben elsőrendűnek látta a tradicionális kultúra táncainak, Európán kívüli kontinensek tradíciójának megismerését, integrálását. Úgy látta, a tánc esztétikai forradalma Gyagilevvel lezajlott, de a tánc etikai forradalma még nem.⁴⁴ Művészetének különlegessége előadásainak rítusszerűsége, ami nagyon erős hatást gyakorolt a közönségre.

Béjart táncról vallott felfogását jól tükrözik szavai: „Mivel a táncot tettem meg életem céljává – írta emlékirataiban –, komolyan vettem. Rögtön feltűnt a kettősség: a táncstúdiók óráin a tanárok által megkövetelt és a tanítványok által a teljes odaadásig nyújtott munka és a táncelőadásokon uralkodó szklerotikus ostobaság között. A tánc alacsonyabb rendű művészetté, díszítőművészetté, szórakozássá vált. [...] Komolyan vettem a táncot, mert úgy gondolom, hogy a tánc vallási eredetű jelenség. Azután pedig társadalmi jelenség. Amíg a táncot rítusnak tekintik, olyan rítusnak, amely egyszerre szent és emberi, addig betölti a funkcióját.”⁴⁵

Életművének sokrétűsége ellenére egy darab, a *Bolero* vált Béjart emblemmé, nem véletlenül, mert sűrítve tartalmazza azt, amit Béjart egy rítusról elképzelt.⁴⁶ Az 1961-ben, a Théâtre des Nations-ban bemutatott darab a tánckritikában azonnal a tánc történet egyik fő műveként jelent meg. Később bebizonyosodott, hogy a *Bolero* valóban máig a legsikeresebb Béjart mintegy háromszáznegyven darabja közül.⁴⁷

Béjart *Bolero*-jában, úgy tűnik, szó sincs arról, amit egyes kutatók beleláttnak, ami szerint az ipari korszak kiszélesedésekor született zenemű a modernitás globális himnusz.⁴⁸ A *Bolero* először férfi szólótával, később női szólótával is elkészült, de ez nem változtatott lényegén: a köz-

⁴² BAERT, Xavier – COHEN, Germaine – DOAT, Laetitia: *Une culture populaire : les images de Béjart = Repères, cahier de danse*, 2008, 27–31.

⁴³ FARKAS: i. m. (2021); BÓLYA Anna Mária – GYÖRFFY Ágnes: *Les petits rats – a művészettől a szórakoztatás felé, a balettpatkányok korszaka, mindezek kihatása a mai balett-termek világára = Auróra – a magyarországi balett születése SOROZAT 3. A Magyar Királyi Operaház megnyitásától Guerra Miklós érkezéséig*, 2022, megjelenés előtt.

⁴⁴ BÉJART, Maurice. *Életem: a tánc. Emlékezések*. Ford. HEGEDŰS Éva, Bp., Gondolat, 1985

⁴⁵ BAVELIER, Par Ariane: *Maurice Béjart, âme de la danse = Le Figaro*, 2007. november 23.

<https://www.lefigaro.fr/culture/2007/11/23/03004-20071123ARTFIG00329-maurice-bejart-lame-de-la-danse.php>

⁴⁶ BÓLYA: i. m. (2018); LORIA, Nana: *Philosophical Context of Contemporary Choreographic Space = Musicology & Cultural Science*, 2015, 1. sz., 64–67.

⁴⁷ GONÇALVES, Stéphanie: *Le Boléro comme «lieu de mémoire»*. *Généalogie, temps et mémoire = Recherches en Danse*, 2019, 7. sz., 1–20.

⁴⁸ SEMSARY, Jessica – WEKSTEIN, Nils: *Le Boléro de Ravel. Adaptations, réinterprétations et transformations, 1928–2008 = Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 2014, 2. sz., 31–48.



Maurice Béjart
Táncosok
rendezése,
Rita Poelvoorde
és Bertrand Pie
1976

Pli selon Pli,
Brüsszel,
Fotó:

Jean-Marie
Warégne
© Wikimedia
Commons

pontban a rítust vezető személy van, aki a végső eksztázisig fokozatosan erősödő intenzitással és egyre kevésbé explicit visszafogottsággal táncol. Már amennyiben táncnak nevezhetjük ezt az archaikus mozdulatokból összeállított rítusvezetést. Mindenképpen tánc, azonban nem a klasszikus balett értelmében. Nem véletlen, hogy a szerepet több, neves balerina is eltáncolta, mégsem tudtak nyomába lépni a Béjart legzseniálisabb táncosa általi interpretációnak. Vagyis Béjart *Bolerójával*, az 1913-as *Tavaszi áldozathoz* hasonlóan, megint rítus születik. Most azonban egy dionüszoszi rituálét látunk, amelynek valójában nincs is tartalma, mert a tartalmat a mozgásos tartalom: maga a tánc adja. Ez pedig az archaikus forma: középben egy rituálisan kiemelt szereplő, körülötte a rítus többi aktív résztvevője. Ravel *Bolerója* egy hosszú crescendo, amely lényegi változás nélkül halad a végső csúcspont modulációjáig. Az azonos ritmikai, dallam- és harmóniamozgás ismétlődése az idő témáját állítja a darab középpontjába. A záró moduláció megtöri ezt az egyenletességet.⁴⁹

A zenéhez, annak eredeti céljához hasonlóan Béjart valódi rítust állított színpadra már *Bolerójának* első változatával, 1961-ben.⁵⁰

Az eredeti Ravel–Broniszlava Nizsinszka-féle előadás térformációján érdemben nem változtat. Ott viszont egyértelműen az erotikus csábítás kerül a jelentés középpontjába.⁵¹ Béjart annyiban távolítja a konkrét erotikus vágytól a *Bolerót*, hogy dionüszoszi és eksztatikus rítust

alkot, de nem konkrétan a szexuális vágyra irányuló jelentésben, hanem a rítus általános jelentésében, amennyiben egy dionüszoszi rítusnál fogalmazhatunk így. A *Bolero*-változatok sorában ez a folyamat már az 1944-es, Milloss Aurél-féle *Bolero*val indul. Béjart tulajdonképpen visszatér az eredeti változathoz, a spanyol konnotációktól azonban megszabadul.⁵²

A *Bolero*ban – mint egész repertoárjában – klasszikus akadémiai szókinszre épített. Ugyanakkor annak elmozdításával túl is lépett rajta.⁵³ A *Bolero* legérdekesebb része a táncutató számára magának a táncnyagnak az összetétele. Sajnos nem maradt fenn dokumentáció a koreográfia elkészítéséről. Arra vagyunk utalva, ami Béjart életútjából, műveltségéből következhet.⁵⁴

Elsőként rögtön feltűnik a különféle törzsi, talán mádárutánzó táncokra való allúzió, amely mellé egyiptomi reliefekről ismert kartartások járulnak. Jelen van az invokációs gesztus is, amely mindhárom, ritualizáló koreográfus életművében megjelenik. Ugyanakkor Béjart ezeket sajátosan törli, alakítja. Tudomásunk van Béjart Thesszaloniki régiójából való táncos ismereteiről. Görög táncok ismeretéről tanúskodik a *Dionüszosz* című műve. A *Bolero*-ban kifejezetten megjelenik Thesszaloniki környékének zaramo táncformája, a vállfogással járt lánctánc alakzata.⁵⁵ Vagyis e műben Béjart kifejezett szakrális utalásokat tesz, amellyel az archaikus rítusoknál valamivel újabb rétegeket is megszólít. Mindezek az elemek azonban csupán allúzióként épülnek egy szinkretikusan felépülő „Béjart-rítusba”. Ami a mű különlegessége, hogy Sztravinszkijhoz és Nizsinszkijhez hasonlóan egy rítust kreál a színpadon.

Röviden vizsgáljuk meg, mi az, ami Béjart táncszínházában hat. Vizsgálatunknak Markó Iván művészete is része lesz, mivel Béjart-tól hazatérve alkotta meg saját, hungarikumként értelmezhető repertoárját. A Győri Balett Markó Iván keze alatt a béjart-i szellemiséggel, de nem Béjart-másoló műveket hozott létre.⁵⁶ Mi az a módszer, amellyel e rítusok, totális táncszínházi produkciók elementáris hatást gyakorolnak a közönségre?

A színikritikus Markó táncszínházáról úgy véli, hogy az emberek archetipikus képzeteire, emocionális bázisára és matakommunikatív készségeire épít.⁵⁷ Ezek pontosan a rítus-cselekvés attribútumai. Ezek a művek mitológemák elemeinek mozgásos kifejeződései.⁵⁸ Közös jellemzője

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ GONÇALVES: i. m. (2019)

⁵¹ Uo.

⁵² Uo.; VEROLI, Patrizia: *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*. UTET, 1996

⁵³ GONÇALVES: i. m. (2019)

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ BÓLYA Anna Mária: *Tánc és szakralitás. A tánc szerepe a macedón szakrális hagyományban = Studia Folkloristica et Ethnographica* 83.

Debrecen, Debreceni Egyetem, Néprajzi Tanszék, MTA–DE Néprajzi Kutatócsoport, 2021, 180–190.

⁵⁶ MÉSZÁROS Tamás: *Markó táncszínháza*. Bp., Műzsák Közművelődési, Bp., 1984

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ BÓLYA Anna Mária: *Izzó planéták a hideg univerzumban – Markó Iván táncszínháza = Az utolsó garabonciások II. – A magyar ellenkultúra (1958–1996)*. Konferencia-előadás, 2022



Béjart és Markó műveinek a saját határaikat feszegető teljes munkaintenzitás. A Budapestről Béjart-hoz érkező táncművészeket meglepte és megrázta ez az elvárás. „Amit ők jónak és elégségesnek gondoltak, az Béjart számára csak egy »memóriapróbának« felelt meg.”⁵⁹ Béjart – és Magyarországon Markó is – gyökeresen újraértelmezte a táncos helyét az együttesi hierarchiában. A főszerep és a kórus szerep egyenrangúvá és felcserélhetővé vált. A főszerepre való kiválasztás pedig kizárólag tánctudás és képességek alapján történt, nem valamiféle előre meghatározott hierarchia alapján.⁶⁰

„Maxine Sheets-Johnstone a tánc improvizáció fenomenológiai vizsgálatában úgy véli: a tánc improvizáció során nem megalkotunk egy táncot, hanem, hogy ez maga a tánc. A tánc improvizáció a kreativitás, mint folyamat

megtestesülése. Ezért jövője nyitott. Maga a történő jelen, a töretlen most. Abban az időben létezik, amit Gertrude Stein »meghosszabbított jelen«-nek, William Jones »megtévesztő«-nek vagy Henri Bergson »az élő jelen«-nek hív. Vagyis a tánc a tulajdonképpen »nem létező« jelen pillanat.”⁶¹

Az előbbieket bizonyos fokig mindenfajta táncos tevékenységre jellemzőek. Az igazán megkapó táncművészet azonban improvizációként hat. Ez az ideális állapot a ritualizáló koreográfusoknál erőteljesen érzékelhető. Nizsinszkij táncáról írta kortársa, hogy nem egy kecsesen mozgó tettet, hanem egy olyan elmét mutat nekünk, amely „épp megalkotja a kecsességet”.⁶² A tánckritikus így ír Markó művéről: „Arra törekedett, hogy minden mozdulat úgy hasson, mintha abban pillanatban született volna meg.”⁶³

Le Sacré du Printemps
(A tavasz rítusa /
Tavaszi áldozat),
Lengyel
Nemzeti Balett,
koreográfia:
Maurice Béjart
© Wikimedia
Commons

⁵⁹ F. MOLNÁR Márta: *Maurice Béjart rendezői (tánc) színháza = Symbolon*, 2013, 51–63.

⁶⁰ Uo.; BÓLYA–GYÖRFFY: i. m. (2022)

⁶¹ BÓLYA Anna Mária: *Miért lehet jogosultsága a tánc történetnek a művészetelméletben és az eszmetörténet kutatásában?* = *Auróra* i. m. (2020), 15–20.; SHEETS-JOHNSTONE, Maxine: *The Primacy of Movement*. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing, 2011, 421.;

BERGSON, Henri: *Of the Survival of Images. Memory and Mind = Matter and Memory*. Ed. ALLEN, George, UNVIN, George, London, 1911, 170–231.

⁶² WHITWORTH, Geoffrey Arundel: *The art of Nijinsky*. Dumbarton Oaks, McBride, Nast, 1914

⁶³ MAJOR Rita: *Györi balett 40*. Bp., MMA, 2019

Az egyik fő emberi tulajdonság a szimbólumalkotás képessége.⁶⁴ A kutatók már évtizedek óta hangsúlyozzák a tánc szimbolikus képességét. Amellett, hogy a technikailag magas szinten létrehozott mozdulatsort belülről eredő muzikalitással tölti meg a jó táncos, a táncban eredően jelen lévő szinesztéziás, megjelenítő és szimbólumalkotó élmény az, amely valódi táncművészetet hoz létre.⁶⁵

Érzékletesen és szépen adják ezt vissza Béjart szavai: „Táncolni mindenekelőtt annyit jelent, mint kommunikálni, egyesülni, összefogni, és megérinteni másokat a létezés fundamentális szintjén. A tánc egyesülés; az egyik ember egyesülése a másikkal; egy ember a kozmosszal; egy emberi lény Istennel. A beszélt nyelv a káprázat uralma alatt marad. A szavak, bár látszólag könnyen érthetőek, olyan képeket rejthetnek, amelyek megtévesztőek, és a bábeli szemantika véget nem érő labirintusába vezetnek bennünket. A hosszas beszélgetés gyakrabban vezet vitához, mint az emberek közötti egyetértéshez. Táncolni azt is jelenti, hogy beszélni az állatok nyelvén, kommunikálni a kövekkel, megérteni a tenger dalát és a szél üzenetét, felfedezni a csillagokkal, megközelíteni magának a létezésnek a magasságát. Táncolni annyit jelent, mint túllépni szegényes emberi állapotunkon, és teljes mértékben bekapcsolódni a kozmosz mélységes életébe.”⁶⁶

Béjart és Markó rítushoz való viszonya különbözik. Béjart elsősorban Erőst helyezi színpadra. Táncműveinek világnézetileg igencsak eklektikus és szinkretikus vállalási köntösben ad keretet. Ezzel ellentétben Markónál a tánckritikusok egyöntetűen kiemelik egyfajta sajátos passió megalkotását.⁶⁷ Markó művei témájuktól függetlenül a passiót, a szenvedéstörténetet teszik szemünk előtt folyamatosan jelenvalóvá.⁶⁸

A jazztánc és a posztmodern táncművészet közötti különbséget érzékletesen világítja meg a modern tánc Martha Graham melletti fő alakja, aki a saját generációját így jellemzi: „a tánc koncepciója mint a modern ember kifejeződése”, míg a fiatalabb, posztmodern generáció táncról való elképzelését (például Cunninghamét) így: „teljes absztrakció”.⁶⁹ Következő mondatai egy amerikai táncművész sommás véleményét adják: „Itt egy megkerülhetetlen fizikai tény mutatja a tévedést – a test soha

nem tűnhet absztrakciónak. A festők képesek tárgy nélküli formákat és vonalakat létrehozni, a táncosok nem. Csak úgy tudnak kinézni, mintha emberi lények lennének, akik lemondanak arról, hogy emberek legyenek, és úgy tesznek, mintha tárgyak lennének a térben. Lehetséges, hogy ez korunk kiábrándultságának jogos kifejezése? Az emberek annyira megzavarodtak és világfáradtak, annyira félnek az élettől, attól, amit az élet kínál, hogy az absztrakció egy üdvözlendő visszavonulásként jelenik meg, amely mögött nem kell gondolkodniuk, érezniük vagy szenvedniük? Ez számomra nagyon szomorú következtetés, de logikus. A beteg világ beteg művészetet fog teremteni.”⁷⁰ Az absztrakció folyamatát hasonlóan detektálja mintegy tizenhat évvel korábban Hamvas Béla *A bor filozófiájában*, és közvetlen életre biztat az elvont élet helyett.⁷¹

A táncművészet szempontjából ott látunk „közvetlen” életet, ahol a tradíció valamilyen formában bekerül az alkotás folyamatába. A *Tavaszi áldozat* a még 1913-ban fellelhető tradíció elemeit használja fel. A két, pusztító világháború társadalmi és erkölcsi rombolását követően, Közép- és Kelet-Európa Nyugattól való elválasztásával párhuzamosan, erőszakkal megkezdte a hagyományos európai kultúra kiirtását.⁷² E kultúra alatt az európai agrártársadalmakból fennmaradt falusi paraszti kultúra természetes vallásosságát és adaptív életformáját is értjük. A II. világháború utáni életművében Béjart már nagyon kevésbé hivatkozik táncműveiben és írásaiban az európai hagyományra, sokkal inkább más kontinensek, elsősorban a fekete-afrikai kultúra tradicionális elemeire. Ailey készen kapja a tradíciót, amennyiben az az afroamerikai közösségekben fennmaradt organikus adaptív képességet jelenti. Ehhez a képességhez nagyon erősen társul a zeneiség és a táncos készségek mindennapi életben való jelenléte.

Mindhárom koreográfus életművében tetten érhető az archaikus ritualitáshoz mint az európai agrártársadalmak falusi folklórában vagy az amerikaivá transzformált fekete-afrikai törzsi kultúrában fennmaradt kulturális adaptív elemhez való vonzódás. A rítusokat szinte emberfeletti teljesítménnyel újratemtik az alkotók a színpadon. Sztravinszkij és Nizsinszkij műve csupán a rítust mutatja

64 KAPITÁNY Ágnes – KAPITÁNY Gábor: *A szimbólumok és a szimbólizáció kérdései a kulturális antropológiában*. Bp., Antroport, 2016

65 SHEETS-JOHNSTONE: *i. m.* (2011)

66 BÉJART, Maurice: *Message to the Future*, Kyoto, 1999
<https://www.youtube.com/watch?v=2IsUmj6fTj4>

67 FUCHS Livia: *A szabad táncról a posztmodernig. Századunk hazai táncművészetéről = Alföld*, 1997, 12. sz., 69–77.; MÉSZÁROS: *i. m.* (1984)

68 BÓLYA: *Izzó planéták... i. m.* (2022)

69 HUMPHREY, Doris: *The Art of Making Dances*. New York, Grove, 1959, 170–171.

70 MANNING, Susan: *Modern dance, Negro dance: Race in motion*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, 206.

71 HAMVAS Béla: *Az öt génusz / A bor filozófiája*. Szombathely: Életünk Könyvek, 1988, 124–126.

72 POGRÁNYI LOVAS: *i. m.* (2015), 511–512.



fel, keresztény szakrális tartalmak nélkül. Bár a darab végén jelen van az invokációs gesztus több változata, az nem keresztény kontextusban jelentkezik. Azonban magának a rítusnak a létrehozásával alaposan felrázzák a párizsi közönséget. Ailey művei a transzformált afrikai kultúra dinamizmusát a keresztény szakrális jelentésű mozdulatalemekkel (például invokációs gesztus, táncban kifejezett ima) integrálja. Bójart szakrális jelentésű mozdulatalemeket is beépít koreográfiáiba, de azok nem kerülnek keresztény konnotációba erősen szinkretikus vallási koncepciója miatt. Bójart-tanítványként Markó Iván lesz, aki a rítusalkotásnak a bójart-i módszerére építve a XX. század végi Európában a passió, a szenvedéstörténet valóságával szembeállítja a közönséget, ezáltal keresztény jelentésbe emelve a módszert.

Dawson az európai kultúra egyik kulcsfontosságú sajátosságának a dinamizmust látja. Úgy véli, „a folyamatos

mozgás, változás és a megújulás képessége teszi egyedivé a mozdulatlan Kelethez képest”.⁷³ E sajátosság „egyszerre állítja kihívások elé a keresztény kultúrát, és biztosítja a megújulás, a vitalitás lehetőségét is. A kereszténység annyira életigenlő, nyitott és eleven szellemű, hogy minden korban képes volt alkalmazkodni a változásokhoz, magába olvasztani azt, ami lényegével nem ellentétes. Éppen ezért tudott mindig is ellenállni a zárt és az immans világot megvető gnosztikus elemek beszivárgásának, amely a földi létet lényegénél fogva gonoszknak tekintette. A kereszténységnek és kultúránk fennmaradásának kulcsa, hogy meg tudjuk őrizni a megújulásra való képességünket.”⁷⁴ Ezt a készséget a bemutatott ritualizáló művészi törekvések esetében a keresztény hit dinamizmusát és a transzformált afrikai kultúrát együtt közvetítő életmű esetében látom a legpregnansabbnak.

Alvin Ailey
Revelations
(Kinyilatkoztatások)
2011, Miami's
Adrienne Arsht
Center for the
Performing Arts
© Wikimedia
Commons

⁷³ Uo., 507.

⁷⁴ Uo., 512.