

Hus Sándor: Iskolák és mozgásművészet

Ebben a periodikában javasolható talán a tánc és a cirkusz történetének, intézményeinek szisztematikus összevetése; cikkemmel egy komoly, átfogó rendszeres és rendszerezett munka elindítására próbálnám meg rávenni a cirkuszkutatókat. Megfelelő segédletek kidolgozásával, többdimenziós ábrázolásokkal, hálózatos koordináták felállításával lehetne és kellene tanulmányozni a klasszikus/nép-/kortárcs – tradicionális/szociális/újcsirkusz (orkesztika, sport, társastánc...) összefüggéseit.

Anélkül, hogy elmélyednénk a történeti okadatolásban, annyit érdemes felidézni, hogy a legelső barlangrajzok vagy az ókori leletek, de még a középkori ábrázolások is a közös ősről tanúskodnak, amiképpen a primitív népek akrobatikus táncai is, de felidézhetjük az olyan ógörög forrásokat, melyek egyike az i.e. 5. századból táncosnőnek mondja a szaltózó zsonglőrt.[1] Ha időben és térben közelebb lépünk, már a 19. századtól kezdődően, de különösen a szocialista korszakban a szaksajtó, a reklámszövegek és egyéb kiadványok sokszor a cirkusznak a tánc és színházi elemek bevonásáról szólnak, és persze az igazi művészetté válásnak hangsúlyozásától voltak hangosak. Nincs új a nap alatt, az újcsirkusz csak másképp fogalmazza meg a régi orientációt.

A legfőbb kérdés az, hogy vajon mit tanulhatunk egymástól. Miért tanul egy artista balettot, egy balerina vagy színész akrobatikát. Hogyan változnak meg, vesznek fel új arculatot az egyes művészeti ágak és a valamilyen oknál fogva velük rokonítható alakulatok intézményi keretei. Milyen társadalmi funkciókat töltenek be a klasszikus táncok és milyen a cirkusz. Milyen kihívást jelentenek a dili- és extrém-sportok, a rekreáció különböző válfajai, amelyek sokszor „elviszik a show-t”. Ezek közül voltaképpen egyetlen kérdésnek próbálok meg itt most utánajárni sok évtizedes operaházi és másfél évtizedes artistaképzésben szerzett tapasztalattal, tehát közeli rálátással mindkét szakmára (a családi kötelekekről nem is szólva).

A véletlen folytán történetesen tudom,[2] hogy közvetlenül a rendszerváltást megelőzően az Állami Artistaképző Intézet a Minisztérium Egyetemi és Főiskolai Főosztályának felügyelete alá tartozó egyedi intézmény volt. Arról nincs tudomásom, hogy a Balett Intézetet mely hivatal felügyelte akkoriban, viszont köztudott, hogy ez utóbbinak mára nem más lett a jogutódja, mint a Magyar Táncművészeti *Egyetem*, az Artistaképző pedig valamivel alább adta, hiszen az elmúlt évtizedek során csupán középfokú tanintézeti státuszt sikerült kiküzdenie magának.

Azt a feltevést kockáztatnám meg, hogy a feudalizmus korából eredő antagonizmusok mellett (a Napkirály táncakadémiája kontra vásári medvetáncoltatás és tagfintorgatás) az írásbeliség megjelenése és dominánssá válása jelenti a választóvonalat a két szakma fejlődéstörténetében. A nyitás az elméleti fogalomalkotás, vagyis a tudomány irányába valahol a felvilágosodás korában kezdődhetett, amire példa az, hogy Voltaire végső soron az általános esztétika körébe utalta Noverre írásait.[3]

Egyelőre még manapság is azt szokták mondani, hogy a táncstudomány gyermekcipőben jár: „intézményesülése és támogatottsága messze elmarad a színháztudományi, filmtudományi kutatásokétól, a Bartók és Kodály munkásságával megalapozott zenetudományról nem is beszélve.”[4] A cirkuszkutatás mindezekhez képest embrionális állapotban van. Nem véletlen, hogy ez utóbbi elméletalkotása elsősorban a kulturális antropológiára és az orális archívumokra épít. Ahhoz hasonló csodával határos szenzációnak számítana például, ha egy-egy levél előkerülne Ernst Renznek, az egyetemes cirkusztörténet egyik legkimagaslóbb egyéniségének tollából, vagy a második világháborút megelőző időszak legnagyobb magyar cirkusztulajdonosából, Donnert Bonifácából,[5] mintha előkerülne valamely Szókratész-íromány.

Az artisták körében a „Circo Radio” a fő véleményformáló médium. Az ő közösségük meglehetősen határozott értékrend szerint alakítja a vélekedéseket, náluk a legtekintélyesebb vén rókák kilétét illetően kevés kétség merül fel. A meghatározó 5-6 személy véleménye pedig egységes abban, hogy az elmúlt néhány évben a területen a tradicionális cirkusz tönkretétele zajlik, az artistaképzésben pedig a hagyományos cirkuszi ethoszt megtagadó, ilyen-olyan színházi szereplők világfájdalmas művészkedése vette át az uralmat. A növendékek technikai tudásának szintjét alacsonyra értékelik, szerintük a gyerekek idejének, energiáinak nagy részét arra áldoztatják fel, hogy kifejező vonulásokat, meneteléseket és masírozásokat tudjanak produkálni a „színpadon”.

Nekem ez a képlet az orkesztikát juttatja eszembe, a profizmus és amatőrködés határvidéke szolgál ugyanis a legtermékenyebb táptalajul a dilettantizmushoz. Egy ennél elfogadhatóbban árnyalt kép felvázolásához persze kicsit mélyebbre kell ásni. Hiba volna a giccs bélyegét ráütni Isadora Duncan (aki állítólag Pesten debütált 1902-ben) vagy a filozófus Dienes Valéria törekvéseire, munkásságára.[6] Berczik Sári iskolája nemcsak Heller Ágnes személyiségét alakította valamennyire,[7] hanem Bánfai Ágnes személyén keresztül közvetve még a 21. századi artistaképzésünkben is érezte hatását.

Csakhogy! Bánfai Ágnes végigszenvetde a szertorna teljes dresszúráját egészen az olimpikoni szintig. A cirkuszsakma elismerését is elnyerte az alapozó akrobatika-oktatásnak egyik legkiválóbb pedagógusaként, és öröm volt vele koreográfiákat kidolgozni, mert a Berczik-iskolának köszönhetően kivételes fantáziadúsan ontotta magából az átkötő mozdulatok özönét. A leglényegesebb pedig az, hogy ő nem akarta megreformálni a szakmát, hanem alkalmazkodott hozzá igen tiszteletreméltó alázattal. Erről az intelligenciáról tanúskodnak egyébként a *Cirkuszi akrobatikában* megjelent írásai is.

A gond tehát nem a különböző új alakulatok megjelenésével van, hanem a torta felszeletelésével. Virágozzák ezer virág, ám a pénz beszél, a kutya ugat! Semmi baj nincsen, ha a MÜPA vagy a Trafó úgymond cirkuszt csinál, ha az egyre nagyobb közfigyelmet és civil támogatást elnyerő szociális cirkusz olyan szakmaidegen technikákat alkalmaz, mint a karakterépítés, stb. A kérdés az, hogy melyik büdzsé terhére teszik. Ha létezne megfelelő lobby-tevékenység, akkor az elméleti megfontolások alapján ki lehetne harcolni az artistaképzés jó útra terelését, meg például azt is, hogy a TAO-támogatásnak legalább a fele kötelező érvénnyel a cirkuszi állattartás körülményeinek fejlesztésére, illetve az utazó cirkuszok gázsistandjának az emelésére fordítottassék. E cél eléréséhez aktuálisan még a kormány jelenleg hirdetett kampánya is hátszelet biztosíthatna: *A gyermek az első!*

Tudomásul kell venni, hogy a cirkusz társadalmi funkciója visszavonhatatlanul megváltozott. Küldetése a legkisebbek, tehát az óvodás és kisiskolás gyerekek kulturális világképének megalapozását illetően felbecsülhetetlen és pótolhatatlan értéket képvisel. Minden eszközzel védendő és megőrzendő.

[1] Xenofón filozófiai és egyéb írásai Budapest Osiris 2003 13. o.

[2] http://epa.oszk.hu/01400/01461/00038/pdf/EPA01461_cirkuszi_akrobatika_2017_4_04.pdf

[3] A kutatók utánajárhatnak az adatnak a megfelelő levél- és irattárakban.

[4] J. G. Noverre: *Levelek a táncról és a balettekről* (fordította Benedek Marcell – a leveleket válogatta és jegyzetekkel ellátta Vályi Rózsi) „Művelt nép” Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó Budapest, 1955; ennek a könyvnek a mottója a következő: „Könyvének címe csak a táncról beszél, pedig Ön éles világot vet minden művészetre.” (Voltaire)

[5] Bolvári-Takács Gábor: *Táncosok és iskolák Fejezetek a hazai táncművészképzés 19–20. századi intézménytörténetéből* http://real.mtak.hu/21362/1/Tancosok_es_iskolak_konyv_vegleges_u_185337.969097.pdf

[6] Ha valaki nem tudná, mindketten analfabéták voltak.

[7] <http://orkesztika.blogspot.com/>

[8] A *Bicikliző majom* Budapest: Múlt és jövő Lap- és Könyvkiadó 1998 című könyvében esik erről szó.