



Székely Szilveszter

Az akadémikus balett-technika mint innovatív metódus a versenytáncban

Az orosz nyelvterületen az akadémikus balett különböző sportágak és a professzionális táncművészképzés alapjaként is régóta használatos. A ritmikus gimnasztika, a talajtorna, a jégtánc és a szinkronúszás szférájában is alkalmazott technika adekvát alapként szolgál az izmok megfelelő fejlesztésében, a test szisztematikus és globális kidolgozásában egyaránt. Magyarországon a külföldön szerzett tapasztalatok, eszmecserék következményeként történt azon innováció, hogy a balett, mint kiegészítő technika részese lett a növendékek, sportolók versenyekre való felkészítésében, melynek oka – legnagyobb részben – a versenyképesség fenntartásában keresendő.

Kutatásom hipotézise szerint e több évszázados technika megjelent és forradalmasította a mai versenytánc életet explicit és implicit hatásai által. Az 1980-as években kezdett beszivárogni, első sorban orosz nyelvterületen, ahol közismert a klasszikus balett magas szintű, kiegészítő technikaként történő alkalmazása a fent említett sportágak területén is. A hazai versenytánc életben nem igazán jellemző a klasszikus balett alkalmazása, holott a nemzetközi mezőnyben természetes a balett felhasználása többek között a technikai tudás és a kifejezőképesség fejlesztése érdekében is.

Az akadémikus balett-technika befolyása – eddigi kutatásom alapján – két irányban következik be: megfigyelhető közvetlen és közvetett módon egyaránt. Explicit hatása az integrált balett-lépésekben, tehát a klasszikus balett mozdulatainak a latin-amerikai táncok soraiba való beillesztésében mutatkozik meg. Implicit következménye pedig a lábvezetésben nyilvánul meg.

Jelen közleményemben először az implicit hatás egyik következményeként létrejövő lábtechnikai újdonságot, a – latin-amerikai táncok kivitelezésébe új szintet hozó – battement tendu-helyzetet szeretném definiálni.

A kifejezés megértéséhez a klasszikus balett szótárához kell nyúlnunk. A tradicionális balett több évszázadon át alakuló tréningorozatának – melynek gyakorlatai egyre nehezedő sorrendben követik egymást – második gyakorlata a battement tendu¹. A szókapcsolat – franciából magyarra fordítva – nyújtott, feszes ütést jelent, de ez inkább a gyakorlat zenei jellegét mutatja, mintsem a végrehajtandó munka leírását. A gyakorlat során a csípőízületből kiforgatott és átnyújtott lábak távolítása és közelítése történik meghatározott időn belül (ez a szóban forgó idő a zene, mely korrelációban áll a battement tendu gyakorlat során végrehajtható közelítések és távolítások tempójával). A szabadláb súlylábtól történő távolítása – a gyakorlat szabályainak megfelelően – addig történhet, amíg a szabadláb spiccel érinti a talajt, innen indul visszafelé a mozdulat valamelyik lábpozícióba (közelítés).

A távolítás maximumát (tehát amikor a legnagyobb távolságot érjük el a két láb között – szem előtt tartva a csípőízületből kiforgatott, átnyújtott lábakat és azt, hogy addig történhet ez a nyújtás, míg a talajt érinti spiccel a szabad láb) – neveztem el battement tendu-helyzetnek.

Ezek a lábpozíciók a klasszikus balett hatása által megjelentek a latin-amerikai táncokban is. Részeseivé váltak a cha-cha-cha, a samba, a rumba és a paso doble sorainak is. (1.kép)

¹ Koegler, 1977. 709.



1. kép: Nyújtott battement tendu-helyzet oldalt tartott lábakkal

További megfigyeléseim során azt a következtetést vontam le, hogy nem csak nyújtott battement tendu-helyzetek figyelhetők meg a mozdulatok, lépések részeként, hanem hajlítottak is. A különbség az állóláb (vagy súlyláb) állapotában fejezhető ki, amely vagy nyújtva, vagy hajlítva tartja a testsúlyt.

Közvetlen hatás – integrált balett-lépések a sorokban

Az akadémikus balett lépéseinek integrálására először a paso doble karaktere bizonyult megfelelő talajnak a latin-amerikai táncok közül. Itt jelent meg az ún. jeté entrelacé, mely napjainkban is meghatározó eleme a magas osztályokban versenyző párosok sorainak. Ez az ugrás a két nyújtott láb ollószerű váltását jelenti a levegőben. Valószínűsíthető, hogy innen terjedt el az „ollóugrás” kifejezés használata, azonban a szókapcsolat valójában más jelentéssel bír.² A mozdulatsor végrehajtása a balett metodika szerint félfordulattal történik,³ viszont a paso doble-ban, mint alkalmazott koreográfiában ez a fordulatmennyiség változhat. Erre az ugrásra egy 1983-as felvétel⁴ analízisa során figyeltem fel. Donnie Burns és Gaynor Fairweather sorában és technikai kivitelezésében a balett hatásai határozottan jelen vannak. Az implicit hatás mellett – mely a lábvezetésben, a lábak csípőízületből való kiforgatottságában, továbbá a battement tendu-helyzetekben jelenik meg –, több integrált balett-lépés is helyet kap a koreográfiában. A jeté entrelacé mellett tour chaîné-t⁵ is illesztettek a sorba. Ennek végrehajtása – egyszerűsége miatt – a legkönnyebb a többi forgáshoz képest és tempója is alakítható a különböző táncok ritmikai sajátosságai szerint, ezek adhatnak

² Vaganova, 1951. 82.

³ Vaganova, 1951. 81-82.

⁴ Forrás: http://www.youtube.com/watch?v=llcg9UgELU&feature=results_video&playnext=1&list=PL9FA3C6248F4B9EB0

⁵ Vaganova, 1951. 126., Koegler, 1977. 157.



okot arra, hogy a forgásokat tekintve ez fordul elő legnagyobb arányban a különböző sorokban. Mind az öt latin-amerikai tánc kedvelt integrált mozgáselemévé vált.

Miért lehet hasznos egy versenytáncosnak a klasszikus balett alapú tréning gyakorlása?

Felhasználása hasznosságában rejlik: a klasszikus balettben és a latin-amerikai táncokban ugyanazon elv alapján történik a lábfej vezetése. További közös műfaji sajátosság a lábak csípőízületből való kiforgatottsága, az ún. en dehors.⁶ Tehát az akadémikus technika tréningezése megtanítja a versenytáncost a mívés lábvezetésre, továbbá forgásai, ugrásai és az egyéb itt gyökerező elemek a magasabb osztályokban később eredményesen használhatók fel a sorokba való beépítés által.

Fontosnak tartom a balett és a latin-amerikai táncok közötti kapcsolat további kutatását, videó anyagok analizálását, mivel az akadémikus technika olyan mértékben van jelen napjaink versenytánc-szférájában – mely jelenleg inkább a külföldi területre koncentrálódik –, hogy ennek hatásáról szükséges beszélni. A versenyképesség és az információkövetés fenntartása érdekében szintén meghatározó a kutatás és az eredmények prezentálása. A versenytánc világa is folyamatosan változik. Mindig van egy uralkodó trend, melyet – az eredményesség érdekében – érdemes követni. Itt a lépésanyag megváltozott kivitelezésének követésére gondolok, melyre a klasszikus balett, mint technika az 1980-as évektől kezdve döntő hatásokat gyakorolt.

Irodalomjegyzék

Gyetvai- Sztalmári

2008 Gyetvai György – Kecskeméti Petri Adrien – Sztalmári Zoltán: *Testkultúra-elméleti és kutatás-módszertani alapismeretek*. Szeged, Szegedi Egyetemi Kiadó, 2008.

Koegler

1977 Horst Koegler: *Balettlexikon*. Budapest, Zeneműkiadó, 1977.

Laird

1998 Walter Laird: *Technique of Latin Dancing*. Brighton, International Dance Publications, 1998.

Vaganova

1951 A. J. Vaganova: *A klasszikus balett alapjai*. Budapest, Művelt Nép Könyvkiadó, 1951.

⁶ Koegler, 1977. 201.



Vincze Gabriella

Harc a széthullás ellen

Az Orkesztikai Intézet 1944-es zártkörű háziversenyeiről

Az Orkesztikai Intézet, folytatva a Mozdulatkultúra Egyesület tehetségkutató versenyeinek hagyományát, 1944-ben zártkörű mozdulatművészeti bemutatókat rendezett, ahol az egymástól elzártan működő, fellépési lehetőséghez ritkán jutó táncosok előadhatták rövid, szóló vagy duó koreográfiájukat. A bemutatók azon túl, hogy az alkotók megismerhették egymás munkáit, magukban hozták a későbbi szakmai együttműködések lehetőségét is. Késői, mondhatni megkésített kísérlet volt ez a közös érdekek és táncspecifikumok alapján csoportba szerveződő hazai mozdulatművészet megteremtésére, amely azonban a második világháború árnyékában már nem valósulhatott meg.

A magyarországi mozdulatművészet kapcsán soha nem beszélhettünk egységes irányzatról. Az egymás mellett élő és alkotó iskolák eltérő filozófiák, művészeti ideák és mozgásművészeti előképek mentén működtek. Egy-egy mozdulatművészeti műhely tanítványának lenni egyben egy adott életmódmozgalom melletti elköteleződést is jelentett. Még a műfaj megnevezése sem volt azonos: Dienes Valéria mozdulatművészetnek, Szentpál Olga mozgásművészetnek, Madzsar Alice többnyire női testkultúrának nevezte.¹ Nagyon ritkán akadt példa arra, hogy egy kívülről érkező táncos más társaságnál is szerephez jusson. A legnyitottabb téren a Madzsar Alice tánc csoport bizonyult, ahol a vezető táncos szerepét, egy korábbi Szentpál tanítvány, Róna Magda látta el.² A széthúzó erők a műfajon belül olyan erők voltak, hogy az iskolák közötti összefogásra többnyire már csak akkor kerülhetett sor, ha a létük forgott kockán. A megszűnés réme pedig nemegyszer ott lebegett a fejük fölött. Amikor 1928-ban a Belügyminisztérium előírta, hogy mozdulatművészetet csak végzett testnevelő tanárok oktathatnak,³ az iskolák jogaik megvédése érdekében egy szervezetbe a Mozdulatkultúra Egyesületbe tömörültek, amelynek sikerült elérnie, hogy a mozdulatművészetet külön kezeljék a ritmikus tornától, oktatása pedig, a többi tánchoz hasonlóan az Országos Táncmesterképző Tanfolyam keretein belül történjen. A mozdulatművészet széleskörű elfogadtatását szolgálta az egyesület elnökének gróf Zichy Géza Lipótnak a rokonságába tartozó Karátsonyiak palotájában,⁴ Bethlen István miniszterelnök feleségének, Bethlen Margitnak írása-

¹ 1929-et követően, amikor Madzsar Alice Palasovszky Ödönnel és Róna Magdával társulva, új, a szabadi képzésre nagyobb hangsúlyt fektető iskolát alapított, általában a műfajt Dienes Valériához hasonlóan, mozdulatművészetnek nevezte.

² Magyar Tudományos Akadémia, Művészettörténeti Kutatóintézet (MTA MKI) Palasovszky Ödön hagyatéka (=107), Szabó Júlia interjúja Róna Magdával, gépelt változat, (=436) 41–44. Lásd még: Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum (=OSZMI-TA), Tiszay Andor hagyatéka (=2), R. Szentpál Olga Dalcroze-tanfolyama (=50/1). A dokumentum számozatlan, a vonatkozó rész a 4. oldalon található. R. Szentpál Olga növendékei az 1918/19-es évben (Róna Magda neve a felnőtt kezdő tanfolyam növendékei között szerepel) Róna Magda Szentpál Olgan kívül Lotte Wilkétől is tanult. A csoport alkalmilag más táncosokkal, egyebek mellett Viraág Ilussal (Cikk-Cakk estek), Förstner Magdával (Új Föld) illetve Edwin Denbyvel (említve a Rendkívüli Színpad második estjének plakátján) is együttműködött. A Szentpál iskolával a Prizma esteken belül közös estet is rendeztek.

³ A magyar királyi belügyminiszternek a magyar királyi vallás- és közoktatásügyi miniszterrel egyetértőleg kiadott 1928. évi 252.098. számú rendelete a nyilvános tornatanítás szabályozásáról. 1928. június 27.

⁴ A palota tulajdonosa Karátsonyi Jenő, Gróf Zichy Lipót édesanyjának, Karátsonyi Melániának a testvére volt.