



Mangi Kornélia

Tánc az első világháború után

A táncművészet új mérföldkövei
a XX. század első felében*

Az első világháború után a tánc a társadalom minden osztályára kiterjedő szórakozási formává vált. A modern embernek lehetőséget adott arra, hogy általa ismét integrálódjék a világmindenség körforgásába — „körtáncába.”¹ A megújulást, az életet hordozta magában, melyre igen nagy szükség volt a sok szenvedés után. A háborút túlélő emberek számára egyfajta kapaszkodót nyújtott. A táncoknak ezt a világméretű sikerét több tényező is biztosította. Az egyik ilyen a dzsessz zene volt, a háború utáni „táncjárvány” előzményei is a dzsessz zenéből táplálkoztak.²

Másrészt a feketék Európába beáramló táncai tökéletesen tükrözték a kor érzéseit. Az afro-amerikai táncok mozgásvilága (cakewalk, shimmy, steppek, charleston, black bottom) és a világháború után kialakult életszemlélet, valamint társadalmi berendezkedés között párhuzamot vonva, rengeteg hasonlóságot fedezhetünk fel.³ Ezek az azonosságok a táncok hirtelen, és elképesztő méretű sikereire is magyarázatként szolgálhatnak.

A háború utáni felborult és lerombolt értékrendet tökéletesen leképezték a feketék groteszk, szabálytalan mozgású táncai. Szinte a világháború túlélő emberek kétségbeesett kapálózása, kelt életre ezekben a rángatózó mozdulatokkal teli táncokban.

Az emberek az átélt szörnyűségek után felejtetni akartak. Ezt az igény elégitették ki az Amerikából érkező eksztatikus táncok.

A korszak egyre gyorsuló élettempója az új táncok fergeteges gyors ritmusában öltött testet. A táncokban rejlt improvizációs lehetőség a társadalomban feltörő individuumot fejezte ki. A nemek társadalmi szerepeinek megváltozását, valamint a háború után szóban is kimondott női egyenjogúságot képviselte az új táncban megjelenő önálló női magatartás is. Azon felül, hogy a nők már nem voltak teljesen kiszolgáltatva táncpartnerüknek — ugyanis volt beleszólásuk a közös táncba —, a női szólótáncok megjelenése a nők teljes egyenjogúságát hirdette.

A táncokban megjelenő csípő- és fenékmozgások, valamint a tánc által megkövetelt lazább-lengőbb ruházat azt az új szexuális gondolkodásmódot testesítette meg, mely akkor egész Európát áthatotta.

Az európai keringőszendevély már múltóban volt, amikor 1900 körül megérkezett Európába az első groteszk és erotikus afro-amerikai tánc, a cakewalk. Ez a bohókás ritmusú és szerkezetű tánc tökéletesen tükrözte a századforduló hangulatát.

A múlt táncművészetének akaratlan kigúnyolása volt, így a feketéket utánozó fehérek — akaratuk ellenére — önmaguk karikatúráját adták elő. Később újabb táncok jöttek divatba: olyanok,

* A tanulmány Mangi Kornélia: Táncfelfezáradulás az első világháború után (2014) című szakdolgozatának Major Rita által szerkesztett, módosított változata.

¹ Fuchs, 1994–1995.

² Korda, 1925.

³ groteszk- irracionizmus, reményvesztettség; irónia, vicc- szabályok elvetése, felszabadulás keresése; mindenki mindenkivel táncol – társadalmi határvonalak leomlása; eksztatikus élmény – szenvedélyes vágy az élvezetre; improvizáció – változás, új világ kialakulás; nők szerepe a táncban – emancipáció.

mint a boston, a two-, és one-step. Ezek már végleg kiűzték a parkettről a körben forgó táncolást. A táncosok gyors lépésekkel száguldoztak, karjukat fel- le emelve. Az amerikai táncimport mozgásvilága, egyszerűsége, stílusa, kivétel nélkül az európai hagyományok teljes kikarikázása, az európai kifinomult lépés- és figurakultúra elleni „amerikai merénylet” volt.⁴ Ennek ellenére, a kor Európája jó termőtalajt jelentett ezeknek a „megszentségtelenítő” táncoknak.

Európában az első világháborúig Párizs volt a táncművészet központja. Párizson keresztül jutottak be az amerikai táncok is, melyek így már — mintegy szűrőn átesve — kissé tompítva, „fehér stílusban” terjedtek el a többi országban. A háború után a tánc központja Angliába tevődött át, de Párizs még huzamos ideig tánc-világváros maradt.⁵

A szórakozni vágyó, háborút túlélő tömegek igényeihez mérten gomba módra szaporodtak a bárók és tánchelyiségek. Az emberek táncoltak nappal, délután és este is — szinte egész nap. Nem hagytak ki semmilyen táncalkalmat, szállodai hálóokban, cukrászdákban, sörözőkben, de akár uszodákban is táncra perdültek. Nem számított, hogy kint vagy bent, sarkokban vagy székek között, a lényeg a mozgás élvezete volt. Az Amerikából betörő táncok szinte a tombolásig fajultak. A végtagok kifacsarásának orgiája, és a féktelen túlzások jellemezték ezeket a táncokat. A háború utáni táncörület első jeleként értékelhető a shimmy fergeteges gyorsaságú elterjedése. A „minden divatos táncok királyának” nevezték ezt a jellegzetes ollózású táncot. A one-step és a two-step egyik extrém variánsa volt, mely minden korosztályt meghódított.⁶ A feketék mozdulataiból álló táncot járva az európai ember azt érezte, mintha felfedező úton lenne az emberiség ősalapja felé — „A shimmy a méltóság minden formáját sárba tiporja. Sárba tiporja az egyenes tartás, a snájdígság, az álló gallér minden formáját.” (Berliner Weltbühne). A shimmy radikális újítás volt, mely a dadaizmus tánctermei színönimájává vált.

Ezt követte a „dühöngő” húszas évek berobbanó sikertánca, mely minden elképzelést felülmúlva az egész világot meghódította, és megőrijtette egész Európát. Ez a tánc a charleston volt. A dél-kaliforniai Charleston nevű városról, származási helyéről kapta a nevét. Egeket ostromló sikerét jelentős mértékben Josephine Bakernek,⁷ az első fekete világsztárnak, minden idők legnagyobb színes bőrű divájának köszönhetette. Baker világszámával, a „vadember táncával” bejárta az egész világot. Táncá valami egészen különös, szédületes tempójú keveréke volt az amerikai charleston, valamint a vérforraló afrikai, és az egyiptomi sírkövekre vésett áldozati alakok szögletes, szertartásos mozdulatainak. Baker híres, erotikus banántánca a charleston színönimájává vált, őt pedig a charleston királynőjeként ünnepezték. A tánc elterjedését segítette még a lemezipar óriási fellendülése is. A charleston áthatotta az emberek mindennapjait. „Egyik dicséri, másik szidja. De mindenki táncol charlestont!”⁸

A tánc 1926-ban Párizson keresztül robbant be Európába és kimondottan a fiatalok tánca volt. Szólóban, párosban és csoportban is lehetett táncolni. Sokan a charlestont táncoló nőket a korszakban erkölcstelennek tekintették, ennek ellenére mégis mindenki ezt táncolta. Az O és X lábak, kifelé és befelé forduló térdek guggoló helyzetben való váltakozásából, valamint a kezek eksztatikus csapkodásából állt. „Ha sikerült a koordináció, akkor lebegő állapot jött létre, de megbotlás esélye is fennállt. Ebben hasonlított a charleston a mindennapokban megkövetelt életakrobatákhoz.”⁹

A charlestont követő táncdivat a Black Bottom volt, amely ismét fenekestül felforgatott minden korábbi normát. Ez a tánc a charlestont vitte tovább, így super-charlestonnak is nevezték. Tu-

⁴ Einchstedt–Polster, 1986.

⁵ Szügyi, 2008.

⁶ Divattáncok 1900 – 1945. V. szám. Szerk.: Kaposi Edit. Budapest, 1969.

⁷ Forgács, 2014.

⁸ Szügyi, 2008.

⁹ Einchstedt–Polster, 1986.



lajdonképpen a sárban dagonyázó tehének mozdulatait utánozta és azt a feketék mozdulataival elegyítette. Ez a tánc is Párizson keresztül jutott el Európába, népszerűsége ellenére azonban nem tudta túlszárnyalni a charleston sikerét.

Az afro-amerikai táncok alapjaiban változtatták meg az emberek testhez való viszonyát, felfogását. Az új táncstílusok kifejezetten provokatívak voltak az akkori erkölcsi normákkal szemben: a világegészsülte új életérzés követelte meg ezeket a radikális szélsőségeket. Pont ezekre a kifejező táncokra, test grimaszokra volt szüksége a meghasonlott embereknek. A gyorsan változó táncok tükrözték az emberek bizonytalanságát, élvezet-hajhászását.

Az angolok ugyan bizonyos fenntartásokkal kezelték az amerikai táncokat, azokat megszelídítve, sajátos fennkölt, angol stílust teremtettek. Az általuk járt táncok jellemzője az elegáns forma, valamint a szigorú illem-, etikett betartása volt. Erre legjobb példa a fox-trott, amelyet Európaszerte terjesztettek, népszerűsítettek.

Ezzel szemben a franciák maximálisan nyitottak voltak az amerikai hatásokra. Igaz, Párizs lassan elveszítette vezető szerepét a táncban, de megőrizte jelentőségét a táncvilágban. Mivel Franciaország nem sokat változtatott a tengerentúlról érkező táncokon, így híd jelentett az amerikai és az európai táncművészet között.

Irodalomjegyzék

Einchstedt, Astrid; Polster, Bernd (1986): „Korszellem a testben I. Cakewalk-Schieber.“. In: *Külföldi Szemle*. (4. sz.), 84–88.

Einchstedt, Astrid; Polster, Bernd (1987): „Korszellem a testben II. Shimmy-charleston.“. In: *Külföldi Szemle*. (3. sz.), 83–86.

F. Dózsa, Katalin (1989): *Letűnt idők, eltűnt divatok 1867–1945*. Budapest: Gondolat.

Forgács D., Péter (2014): „Josephine Baker, valamint az erkölcs, a politika és a társadalmi konfliktus. Ízelítő a tánc gondolati rendszereiből és a viszonyítás módszertanából.“. In: *Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): Alkotás-befogadás-kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncművészetben*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola, 43–51.

Fuchs, Livia (1995): „Bevezetés az amerikai és európai modern tánc történetébe“. In: *Táncművészeti Tanulmányok 1994–1995*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége.

Korda, Tibor (1925): „The dancing life of 1925.“. In: *Színházi élet*. 1925 (8. sz.). 54–55.

Sachs, Curt (1963): *World History of the Dance*. New York: W. W. Norton & Company.

Szilner, Tibor (2004): *Az etikett változásai, kapcsolata a társastáncal*. (szakdolgozat, Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest).

Szügyi, Petra (2008): *Swing alapú táncok Magyarországon a kezdetektől napjainkig*. (szakdolgozat, Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest)



David Vaughan

Frederick Ashton és balettjei*

Kilencedik fejezet (1946–49)

A háború alatt a Covent Garden-beli Királyi Operaház táncos összejöveteleknek adott otthont, de 1945 őszi bejelentették, hogy a következő évtől ismét operákat és baletteket fognak játszani a helyszínen. 1937-ben szóba került a Vic-Wells Balettársulat kéthetes vendégszereplése a Covent Gardenben, ám ez annak ellenére meghiúsult, hogy a társulat 1933-ban már tartott itt egy gálakoncertet a Camargo Társaság égisze alatt, sőt 1939-ben a francia köztársasági elnök tiszteletére rendezett díszelőadáson is felléptek már az Alfvé hercegnő, azaz a Csipkerózsika két felvonásával. Akkoriban azonban az operaházat a nagy nemzetközi operaelőadásokra és az Orosz Balett éves vendégszerepléseire tartalékkolták. A háború után eluralkodó hazafias hangulatban született meg a döntés, miszerint a Covent Gardennek az angol operák és balettek otthonává kell válnia. Állandó társulata a Sadler's Well Társulat lett, annak hallgatóságos tudomásul vételével, hogy ez az együttes, a háború alatt az egész országot bejárta turnéi révén, minden tekintetben – csak nevében nem – Nagy Britannia Nemzeti Balettje lett.

A döntés értelmében, az Operaház funkcióváltását az új produkcióban eredeti címen, Oliver Messel díszleteivel és kosztümjeivel bemutatott, nagyszabású Csipkerózsika előadása volt hivatott prezentálni. 1946. február 20-án a produkcióval nyitott újra az Operaház. Akárcsak az 1939-es előadásban, Margot Fonteyn volt Auróra és Robert Helpmann kettős szerepben alakította a Herceget illetve Carabosse-t, a Gonosz tündért. Ashton új Virágfűzéses táncot koreografált az 1939-es I. felvonás tizenkét pár táncolta híres keringője helyett. (Az eredeti koreográfiát – feltehetőleg – Szergejev már akkor is némileg átszabta, hiszen Petipánál még gyerekek is szerepeltek.) A háború alatt ezt a táncot férfihány miatt kihagyták, később tizenkét lánnyal adták újra elő. Ashton új, vegyes táncot koreografált, amit a későbbi felújítások is megőriztek ötletgazdagsága, újszerűsége miatt. A két koncentrikus körben egyfelé mozgó táncosok között, és az általuk feltartott fűzérív alatt ellenkező irányba mozgó táncos pazar látványt nyújtott. Másik újítása a „Florestan és nővérei” című pas de trois volt, amelyet Moira Shearer, Gerd Larsen és Michael Somes táncolt az Ékkövek négyese helyett a III. felvonásban. Tény, hogy az első lány variációját a korábbi divertissement-ből, tehát Petipától emelték át. A szerzőséget elismerendő, a programfüzetet később „A koreográfiát készítette: Frederick Ashton, Marius Petipa nyomán” – megjegyzéssel egészítették ki.

Az első évadban Carabosse szerepét először Ashton táncolta. Ez egyike volt Ashton Covent Garden-beli karakterszerepeinek. Hihetetlen kajánsága mellett, szerepformálása sok humoros vonást is tartalmazott. Így lett a Gonosz tündér időnként már-már gyengéd, kedveskedő pl. a

* A fordítás az alábbi szövegrészlet alapján készült: David Vaughan: Frederick Ashton and his ballets. Dance Books, London, 1999. 202–209. 393–403. Készült az NKFIH K115676 számú kutatás keretében. A könyvből néhány részlet már korábban megjelent magyarul: Külföldi Szemle 1981/1. 63–86. A megjegyzéseket Tóvay Nagy Péter írta. A szöveget szakmai szempontból Major Rita ellenőrizte.