

A kontaktimprovizáció definiálása

GÁL Eszter

University of Theatre and Film Arts Budapest, Doctoral School
gal.eszter@hallgato.szfe.hu

Abstract: Defining Contact Improvisation

What happens when two moving people touch each other and focus on the sensations of gravity, the Earth and their partner (Lepkoff 2000, 61)? Can this question lead to one of the definitions of Contact Improvisation? What are those principles that keep the practitioners' curiosity to investigate the dance form even today? Can the embodied knowledge of CI be seen or read in a composed movement? In this paper, I summarize the forming and development of Contact Improvisation from 1972, including its instigators. I also give an overview of its possible definitions by articulating its basic principles as a movement technique and highlighting its embedded presence in the American postmodern dance area as a performance form. I touch upon its appearance in Hungary and by a short photo analyzation I intend to illustrate the key elements of the technique to get closer to understanding this emerging dance form.

Keywords: *contact improvisation; American postmodern dance; practice as performance; Steve Paxton; Nagy József (Josef Nadj).*

Mi történik, ha két mozgásban lévő partner érintéssel kapcsolódik egymáshoz és figyelmüket az érintő felületen keresztül egymásra, a gravitáció érzékelésére és a földre összpontosítják (Lepkoff 2000, 61), fogalmazza meg a kérdést Daniel Lepkoff,¹ mint a kontaktimprovizáció² meghatározásának egyik lehetséges módját. Mi a kontaktimprovizáció? Mi az az alapvetés, ami a mai napig érdekessé, kutathatóvá teszi ezt a táncformát? Mi az a kíváncsiság, ami a hatvanas majd hetvenes években jelen volt

¹ Daniel Lepkoff, Steve Paxton meghívására csatlakozott az első kéthetes mozgáskutatáshoz, amelynek eredményét *Contact Improvisations* címmel egy tánckoncert sorozat keretében mutatták be 1972-ben, New Yorkban. Lepkoff azóta tagja a kontaktimprovizáció amerikai és nemzetközi közösségének, publikál, előad, tanít és a contactquarterly.com weboldal tervezője és társszerkesztője.

² A kontaktimprovizáció írásmódját a magyar nyelvtani szabályoknak megfelelően egy szóban írom.



az amerikai táncművészetben? Látható vagy olvasható-e a tánc megtapasztalásának testi tudása egy megkomponált mozdulatban? A tanulmányban a kontaktimprovizáció alapelveit, meghatározását, kialakulását és gyakorlásának módozatait foglalom össze, kiemelve a történeti csomópontokat és a megformálódásában központi szerepet játszó Steve Paxton munkáját. Megemlítem a forma magyarországi megjelenését és egy rövid képelemzéssel szemléltetem a kontaktimprovizáció mozgástechnikájának elemeit, így kerülve közelebb a ma is kibontakozóban lévő táncforma gyakorlatához.

A kontaktimprovizáció közel 50 éve van jelen az előadóművészetben. Tánckultúránk szerves része. Ugyanakkor máig zavarba ejtő a kontaktimprovizációról folytatott diskurzus fogalmi, vagy szaknyelvi nehézsége annak ellenére, hogy mozgásnyelve és szókincse a kezdetek óta bővül. Mind a mozgásnyelv és szókincs folyamatos fejlődése, artikulálódása helyénvaló egy olyan experimentális formánál, amelynek alapja a változás (Fulkerson 1996, 42). A változásban lét magával hozza az ismeretlent és az újrafeltalálás (*reinvent*) izgalmát. Mindezek együttesen tartják fejlődésben a táncformát és teszik többek közt egyedivé.

A kontaktimprovizáció a hetvenes évek elején, Steve Paxton amerikai táncművész mozgáskísérletei révén kialakult duett táncforma. A táncban általában két táncos vesz részt, akik érintésen keresztül kapcsolódnak és egymással interakcióban váratlan helyzeteket oldanak meg, ahogy az érintő felületeken át érzékelt információkra a pillanatban reagálnak. Mozgás közben a táncosok figyelme a kölcsönös támaszkodásra, az egyensúlyi helyzetekre, az onnan való kibillenésre, a dőlésekre, az együttes esésekre és az azokból adódó váratlan helyzetek közös és biztonságos megoldására helyeződik. A mozgásszótárat a súlyadás és fogadás kölcsönös váltakozása jellemzi, ahol a stabilitás alapja nem az izommunka, hanem a partnerek súlypontjának optimális elhelyezkedése. Alapmozgások a gurulás, ugrás, emelés, esés, tolás, húzás. A táncosok átadják magukat a gravitáció érzékelésének és engedik, hogy a lendület és a tehetetlenségi erő mozgassa őket. A mozgásanyag a befelé figyelést és a mozgás folyamata iránti nyitottságot tükrözi, és a tánc annak folyamatában definiálja önmagát (Albright és Gere 2003, 156). Az első nyilvános előadássorozatra 1972 júniusában került sor New Yorkban a John Weber Galériában. Az előadássorozat *Kontakt Improvizációk* (Contact Improvisations) címet, majd ezt követően a táncforma nevét Steve Paxton adta, mert ez a fogalom írta le legpontosabban és legtárgyilagosabb azt, amit csináltak (Novack 1990, 64). Előadásaikban tulajdonképpen megmutatták a tánc gyakorlásában szerzett tapasztalataik és ismereteik meglétét vagy éppen azok hiányát. Jelentőséggel bírt, hogy az első előadássorozatra a felkészülésük folyamatoként került sor. Fontos volt, hogy a közönség az elejétől kezdve láthassa a tánc alakulását, előrevetítve annak potenciális fejlődését (Pallant 2006, 12). A kontaktimprovizáció terjedését a rendszeres előadások és a hozzájuk kapcsolódó, később az azoktól független tanítások segítették elő. Az első európai kontaktimprovizáció előadást 1973-ban Rómában tartották, majd Paxton kollégáival Európa több országában (Anglia, Franciaország, Hollandia) is turnézott



(Bartley 2019, 245). Magyarországon Nagy József (Josef Nadj)³ tanította először a nyolcvanas évek közepén, aki 1980-ban Párizsban találkozott először a kontaktimprovizációval Mark Tompkins⁴ műhelyében.

A táncforma sajátja, hogy gyakorlásához minimum két táncosra van szükség, ami lényegét tekintve különbözteti meg a többi moderntánc technikától. Meghatározása, körül vagy leírása része fejlődésének. A tánc gyakorlásával szerzett érzeti tapasztalatok megosztása és a táncosok által megvalósított megoldások elemzése vezetett el és vezet el ma is pontosabb megértéséhez és egyre árnyaltabb meghatározásához, mivel a kontaktimprovizáció formai kötöttségektől mentes jellege nem nélkülözheti a cselekvést követő reflektivitást.⁵

A kontakt páros formáját a sportok közül a birkózáshoz, a harcművészetekhez, továbbá az öleléshez, vagy a szörfözéshez lehet hasonlítani, és a tánc a „mozdulatok széles skáláját öleli fel a szinte mozdulatlan mozgástól az erősen atlétikusig.” (Koteen és Stark Smith 2008, XII). A birkózás jelleg adódhat a táncosok időnkénti összekapaszkodásából, hiszen a mozgások néha küzdelemre hasonlíthatnak, ahogy a párok talajra kerülnek, együtt gurulnak, esnek, kelnek, húzzák, tolják egymást. De a partnerek nem egymásnak feszülve küzdenek vagy összekapaszkodnak egy adott mozgás végrehajtására szövetkezve, nem is csupán egy kapcsolódást prezentálnak, hanem az érintő felületeken érzékelt változásokra reagálva a mozgásban találkoznak, párbeszédbe kerülnek, kommunikálnak. Test a testtel, bőr a bőrrel találkozik. A bőr határ a belső és külső környezet között. Közvetít és részt vesz az információk fogadásában és átadásában. A bőr felületén érzékelt változások (nyomás, hő, surlódás) a saját test irányába – befele – és a testen kívüli környezet irányába – kifele – szimultán szolgáltat ingereket. A bőr elképzelhető egy hatalmas vizuális receptorként és mint ilyen egyszerre láthat befele és kifele a test egész felületén keresztül. A taktilis és a vizuális információkra, ingerekre adott válaszok együttesen eredményezik a táncosok mozgását. De amíg csukott szemmel kizárhatjuk a környezet és a partner mozgásának látványát, addig a bőr állandóan érzékel. De a bőrérzékelés legtöbb esetben nem tudatos rögzülés. A taktilis információszerzést háttérbe szorítja a vizuális. „Ha ki- vagy lekapcsolhatnám a bőrömet, akkor sokkal többre értékelném létezését.”⁶ kommentálja megfigyelését

³ [Nagy József] „Aki egyszerre táncos, koreográfus, rendező, díszlet-, jelmez- és fénytervező, színpadmester, univerzális színházember, társulatvezető és intézményigazgató, mestertanár, de emellett képzőművész, fényképész, filmkészítő” (Darida 2017, 7).

⁴ Mark Tompkins Franciaországban élő amerikai előadóművész, koreográfus. Kontaktimprovizációt Steve Paxtontól tanult Párizsban. A 80-as években Tompkins a kontaktimprovizáció gyakorlásának, tanításának és alkalmazásának egyik vezető alakja volt Franciaországban. I.D.A. Mark Tompkins. [Letöltés időpontja 2020. január 19.]. Elérhető: <http://www.idamarktompkins.com/>

⁵ A reflexió mindig egyszám elsőszemélyű és a tánc közben szerzett tapasztalatok megosztására irányul.

⁶ „If we could turn the skin off, we would appreciate it much more” (Paxton 1982, 17).



Steve Paxton az első előadásorozat próbafolyamatáról készült dokumentumfilmben (Paxton 1982, 17).

Amikor egy duett elkezdődik, a táncosok nem egy előre megtervezett mozgássor vagy útvonal mentén haladnak. Az érintéssel kontaktba kerülő partnerek a tánc minden pillanatában az érintő felületekre fókuszálva testi érzeteiket követik és reagálnak a kezdeményezett és befogadott impulzusokra. A táncosoknak nincs egy előre megalkotott képe a táncukról. A kép (*image*) ebben az esetben a formának érzékelt fizikális vagy testi élmény (Lepkoff 2000, 62). A test által felvett formát testszerveződésnek vagy testi összerendeződésnek is nevezhetem. A testszerveződések sorozata, azaz a formái megvalósulás az adott helyzetben felkínálkozó választások és döntések folyamánya. A tánc így lesz a partnerek kommunikációjának látható eredménye.

Annak ellenére volt a kontaktimprovizáció új típusú táncforma, hogy ötvözött már meglévő mozgásformákat, mint például az előbb említett birkózás, torna, moderntánc vagy az *Aikido*. A testek érintéssel kapcsolódó mozgása sem volt új, ahogy a kontaktimprovizáció nem az egyetlen mód volt arra, hogy a testet a földdel való kapcsolatában vizsgálják. Egyedivé a táncosok jelenlétre koncentrálása, a mozgások megvalósításának technikája és alkalmazása tette (Albright és Gere 2003, 156). Nem valami újat fedeztek fel, inkább meghatározták azt a tevékenységi módot, amely kizárja a más páros formában végezhető mozgások céljait (Paxton 1975, 40). Az invenció a névadásban és a mozgások tanulmányozására szolgáló folyamatban található (Curtis 1995, 68). A forma gyakorlásában, annak alapvetése volt állandó, miszerint két ember érintéssel kapcsolódik és az érintést megtartva egymástól függetlenül⁷ táncol. Minden más az előre nem látható, nem várt változó, ami viszont létrehoz egy újabb, úgynevezett harmadik entitást, és a kontaktimprovizáció ez a harmadik entitás (Pallant 2006, 10).

Formájában a tánc mozgásimprovizáció, két partner együttes kísérletezése, amelynek kulcselemei az érintés és az egyensúly (Banes 1990, 93). A táncban az egyensúly nem mint statikus állapot van jelen, hanem az egyensúlyból való közös kibillenés majd visszatalálás dinamikus folyamatként. Az egyensúly mindig a testet megtámasztó testrészt viszonylatában működik. Ehhez a működéshez szükség van a táncos saját testsúlyának megértésére, amihez először a súlynak adott támaszt kell megérteni (Topf 1988, 63). A táncot a függőleges tengelyből való kibillenéskor az egymásnak adott és fogadott támasz helyzetek váltakozása, az emelésekben és gurulásokban a súlyt átadó és azt átvevő szerepek folyamatos változása alakítja. Az érintésben a táncosok a találkozás energiájától, lendületétől függően érkezik a talajra vagy kerülnek állásba. A kontaktban a súly a súllyal való kapcsolódásában, a partnerek mozgása mozgatja a másikat. Így közvetlenül érzékelik egymás mozgásának sebességét,

⁷ A táncosok függetlensége vagy egymástól függése, vagy másképp fogalmazva a függetlenül, de kapcsolatban táncolás, a forma fejlődésének következő évtizedeiben egészen a mai napig a gyakorlás és mozgáselemzés egyik központi témája maradt.



gyorsulását, nyugalmát, valamint ezzel egyidőben megfigyelik saját reflexeik működését (Stark Smith 1986, 3).

Ahogy a rendszere, a gyakorlása is a demokratikus működési formák manifesztálódása. Demokratikus a táncban résztvevők szerepeire nézve, a testrészek hangsúlyának, vagy hangsúlytalanságának egyensúlyában, vagy a térirányultságban. A párok ugyan kerülnek vezető vagy követő szerepbe, de azok pillanatról pillanatra felcserélődnek. A táncot a kölcsönös figyelem és nem az akarat érvényesítése vezeti. Nincs rögzült viszonyulási mód, helyette az adok-kapok rezponzív minősége jelenik meg. A mozgásprojekciónak nincs kiemelt térbeli iránya. A tér bármely irányába mozdulhat. Bármely mozdulat kaphat hangsúlyt, nincs különbség egy gurulás vagy esés között. Nincs kiemelt testrész. A test is demokratizálódik. A kar, kézfej vagy a fej nem hordoz többletet a medencénél vagy a lábfejnél. Abban a pillanatban, ahogy a test kibillen a függőleges tengelyéből a fej már nem a legmagasabban (talajtól legtávolabbi helyen lévő) elhelyezkedő testrész. A test zuhanásakor megszűnik a fej függőlegességből adódó hierarchiája. Átértékelődnek a mozgások. A vonalas mozdulatok helyett az ívesség, a magasra ugrás helyett a talajon gurulás, a kitarottság helyett a zuhanás dominál. Zuhanás közben a test gyorsabban képes reagálni a megfelelő mozgások végrehajtására, mint az elme. A biztonságos talajra érkezés útvonalát nem lehet előre kigondolni (Paxton 1982, 17). A spontán reagálás képességének, így az improvizációnak ez egy speciális módozata. Összegezve kimondható, hogy a zuhanás a kontaktimprovizáció létmódja.

Az érintés táncának is nevezhető táncforma abban is különbözik a moderntáncoktól, hogy nem viseli megformálójának nevét, valamint mozgásnyelve, technikája nem egy lezárt kodifikált rendszer, hanem a kezdetek óta folyamatosan bővül, fejlődik. Annak ellenére, hogy a kontaktimprovizáció nem egy ember víziójának produktuma, hanem az amerikai táncművészetben aktívan résztvevő művészek egyéni és kollektív tapasztalatából nyert ismeretek és tudások eredménye, a táncforma létrejötté mégis Steve Paxton személyéhez, alkotói és pedagógiai munkájához köthető.

A kontaktimprovizáció, mint táncforma kísérletezését megelőzték a hatvanas évek moderntánc irányzatát részben tagadó, részben azon túllépő kezdeményezések. A posztmodern fogalmával jelölt amerikai táncművészeti irányzatot a hatvanas években elsősorban kronológiai értelemben használták. A hetvenes évek elejére kialakult egy sajátos esztétikával rendelkező új forma. A nyolcvanas évek új tánca ugyan drasztikusan eltért a hetvenes évek posztmodern táncától, de minden különbség ellenére mégis szorosan kapcsolódott hozzá. Mivel a hatvanas, hetvenes és nyolcvanas évek avantgárd tánctrékvései egységes egészet alkotnak, a posztmodern kifejezés használata általában megállja a helyét.⁸ A korai posztmodern koreográfusok munkái a tánc mint médium

⁸ Jelen írás keretei nem teszik lehetővé a posztmodern fogalmának és komplexitásának tárgyalását, de fontosnak vélem megemlíteni, hogy a kontaktimprovizáció lényegét tekintve illeszkedik Foster intenzív pluralizmus fogalmába, amennyiben a kontaktban a „bármí mehet”



újraértelmezéseként foghatók fel. Az érdeklődés középpontjában a tánc természete, a visszatekintés, az örökség elismerése, de ugyanakkor annak tagadása állt, valamint a gyakorlatban vizsgálta milyen lehet az új táncforma. Újdonság volt a térhasználat, például a tánc tagolását építészeti elemekkel oldották meg, az előadások helyszínének templomot, galériát vagy köztereket választottak. Az alkotásokban a test maga lett a tánc tárgya. A posztmodern koreográfusok a természetes test után kutatva sokszor képzetlen előadókkal dolgoztak és a táncot nem annak tartalma vagy a tánc mozgásminőségei miatt tekintették táncnak, hanem azért, mert azokat táncként alkották meg. A koreográfusok a hatvanas évek végén hetvenes évek elején olyan kérdésekkel kezdtek foglalkozni, mint a közösségvállalás, demokrácia, együttműködés, polgári felelősség, cenzúra és megjelent a közönség bevonása is az előadásokba (Banes 2000, 11-30). A posztmodern tánc egyik irányzata az analitikus posztmodern tánc,⁹ amelynek stílusa a redukció, a tényszerűség és a tárgyilagosság. A táncban a mozgás tárgyiasult és a tánc nem az önkifejezés eszköze lett. A test működését szinte már tudományosan elemezték. A kontaktimprovizációban használt mozgások – emelések, esések, ütközések – lehetőségeinek és kivitelezésének vizsgálata részét képezte az új formák keresésének.

A korai posztmodern táncalkotók¹⁰ közé tartozó Steve Paxton az 1962-ben alakult Judson Dance Theater és az 1970-ben formálódott Grand Union egyik alapító tagja és a ReUnion (1975) kollektíva egyik központi személyisége volt. Mozgáskísérleteit a 60-as években kezdte, számos szóló, duett és csoportos előadást hozott létre, amelyekben egyre inkább az improvizációs előadások laza szerkezete érdekelte. A kontaktimprovizáció alapját adó, párban végrehajtott mozgásokkal (ugrás, ütközés, dőlés, esés, gurulás, egyensúlyozás, súlyadás) 1972 elején, az Oberlin College hallgatóival kezdett kísérletezni, amikor a Grand Union tagjaként ott tartózkodott. Paxton az egy hónapos tanítás végén a kizárólag férfiakból álló csoportjával bemutatta gyakorlásuk eredményét *Magnesium* címmel (Novack 1990, 63; Stark Smith 2006, 48). Még abban az évben, egy nyertes pályázat segítségével Paxton több egyetem, mint Bennington, Oberlin, Rochester, hallgatóját egy kéthetes performansz projektben való részvételre invitálta. Az egy hetes próbafolyamatot öt napos előadássorozat követte (Banes 2000, 65). A felkészülési folyamatot és az előadásokat filmre vették, majd 1979-ben készült el a dokumentumfilm (*Chute*), amelyet Steve Paxton hangalámondásával láttak el.

Az első előadások a gyakorlás formáját követték. Egymásra ugrások, elkapások, emelések, gurulások gyakorlását mutatták be majd a hosszabb, rövidebb ideig tartó páros szabad táncokat. Ezek az előadások, ahogy a továbbiak, is szinte a próbák

(*anything goes = alles geht*) alap gondolat, egy másféle jelentések iránti érdeklődésből fakadó figyelemmel rendelkező posztmodern pluralizmus. (Foster 1992, 246-254)

⁹ Banes szerint a másik irányzatot a nem nyugati tánc kultúrák iránti érdeklődés jellemezte, valamint az azokban meglévő lelki, vallási, gyógyító jelleg és a táncok társadalmi szerepének megismerése (Banes 2000, 19).

¹⁰ Korai posztmodern táncalkotók például Yvonne Rainer, Simone Forti, David Gordon, Trisha Brown.



folytatásai voltak, néha 4-5 órán keresztül tartottak, ahol a nézők szabadon jöhettek, mehettek. Előadásaitak többnyire nem tervezték meg előre. Történt, ahogy történt és a „Gyertek, és mi megmutatjuk, mit csinálunk”¹¹ címmel hirdették. A közönség aktív figyelme által a kontaktgyakorlás műalkotássá vált. Ennek folyamatában a táncos a mozgás egy pillanatán belül minden érzékszervével információkat gyűjt és megfigyeli teste hogyan alkot egyedi válaszokat. Ez különbözik attól a folyamattól, amikor egy adott pillanatban a táncos felismeri milyen előre meghatározott formát szükséges végrehajtania ahhoz, hogy a mozgáskivitelezés sikeres legyen. A tánc innovatív volta abban rejlik, hogy felismert mozgásminták vagy bevált fordulatok alkalmazása helyett a bekövetkezett mozdulat az érzékelési folyamat eredménye lesz (Lepkoff 2004, 65). A táncos táncban levése az alkotás momentuma. A néző a partnerek közötti interakciót szemléli. Figyeli a táncosokat az események és az idő szorításában döntési helyzetekbe kerülve együttműködni. Ami kibontakozik az egy kölcsönös megértés, a kommunikáció egyedi módzata (Paxton 2000, 21), és a mű a néző megérintődése által jöhet létre. Ahhoz, hogy ez megtörténjen, szükséges volt az előadói és nézői tér egybeolvasztása csak úgy, mint a gyakorláshoz használt körben való elhelyezkedés térkialakítása.

A kontaktimprovizáció egyik sajátos páros gyakorlási és előadási formája az úgynevezett *Round Robin*. Minden jelenlévő, a táncban résztvevők és a nézők (megfigyelők) körben ülve foglalnak helyet. A táncot egy táncos indítja, aki belép a megfigyelők által alkotott térbe (körbe) és szabad mozgásba kezd. Figyelmét a testének talajjal való kapcsolatára, vagy ruhájának érintésére, vagy saját súlyának érzékelésére irányítja. Rövid szóló mozgás után egy újabb táncos kerül a térbe és érintéssel csatlakozik a már táncolóhoz. Ezután közösen kísérleteznek, találnak rá a táncukra. Egy idő után a körbe elsőnek érkező táncos elhagyja a duettet, aki helyett valaki más lép be és csatlakozik a bent táncolóhoz. A táncosok úgy is válthatják egymást, hogy a körben ülők közül, aki készen van a táncosokhoz való csatlakozásra belép a körbe, majd egy rövid trió után a táncban legtöbb időt eltöltött táncos elhagyja a tánc terét és leül a körbe, csatlakozik a megfigyelőkhöz. A duettek hossza változó. Addig tarthat egy duett, amíg a váltás meg nem történik. A gyakorlásnak mai napig része a táncok szemlélése, a látványból való tanulás, a *learning by watching*.

A „klasszikus” kontaktimprovizáció előadást a *Round Robin*hoz hasonló kötetlenség jellemzi. A közönség az éppen megfigyelő táncosokkal együtt egy körben helyezkedik el, többnyire a földön ülve, hátukat a terem falainak vagy akár egymásnak támasztva. A földön ülésből adódó nézői perspektíva és a táncosok talajon végzett mozgásaink testközelsége közelebb hozza a tánc látványát és élményének tapasztalatát. Ugyanazt a talajt osztja meg a néző és a táncos. A talaj, mint partner és mint közös felület által a néző zsigeri módon élheti át a táncot. A néző együtt lélegzik a táncosokkal és követi a tánc esetlegességét, kiszámíthatatlanságát. A néző egész lényével bevonódhat a tánc történéseibe. Az előadásban látott mozgások kinesztetikus élményként kerülhetnek

¹¹ „You come. We will show you what we do.” (Banes 2000, 94).



rögzítésre. A nézők körben való elhelyezkedése kijelöli a játékeret, de nem különül el attól, hanem egybeolvad vele. A nézők összessége magába foglalja, átöleli az előadók terét, mintegy megteremti a játéktér testét. Ebben az értelemben a táncok szinte megérintik a nézőket. Az előadók közelsége a néző minden érzékszervét bevonja a befogadásba. Az aktív nézői folyamatban az átélt élmény testbe ágyazódása vezet a befogadást, azaz a néző követi a táncos érző, észlelési és ezzel egyidőben saját érzeti, érzékelési folyamatát. Az improvizatív tánc mozgásban tartja a nézői figyelmet, de sok esetben a táncosok introvertáltsága megnehezítheti a tánc folyamatának követését.

A korai előadásokat szinte a kizárólagos testre irányított figyelem és az ezzel együtt járó kontrollálatlanság és nyughatatlanság jellemzett. A hetvenes évek közepétől kezdett megjelenni egy sokkal áramlóbb, kontrolláltabb forma, virtuozitással vagy épen puha érintéssel átítatva. Kezdetben az előadások domináns motivációja volt, hogy közönséget neveljen és minél többeket vonjon be a gyakorlásba. Később fontossá vált az előadásban a táncforma demonstrációján túl a művésziesség és a képességek, mint értékek nyilvános elismerése (Banes 1990, 215).

A kontaktimprovizáció nem egyszerűen egy páros táncformát jelentett és jelent ma is, hanem egy elkülöníthető egyenlőségen és demokratikusságon alapult szubkultúrát. A mozgáskísérletekből nézők elé kerülő performatív gyakorlás később közösségi tevékenységgé vált, főként azok számára, akiknek igénye volt egy olyan közösségi életben való részvétellel, amelyben a felelősséggel bíró test és az egyenlőségre törekvő interakció állt a középpontban (Banes 1990, 80-84).

A közösségi gyakorlásra a *kontakt jam* eseménye adott lehetőséget és felkínálta a kutatást, tanulást, előadást és a szemlélődést egy arra alkalmas környezetben. A *kontakt jam* egy új jelenséget hozott a tánc világába, amit Paxton a harcművészetek szabad gyakorlásának etikett mintájára kezdeményezett, ahol „mindenki gyakorol mindenkivel” (Stark Smith 2006, 51). A *kontakt jam* napjainkban is a gyakorlás és a kísérletezés terepe, ahol a tánc sikere nem feltétlenül a táncosok technikai felkészültségétől függ. Az érintésre, a gravitáció testre hatására irányított figyelem és a folyamatban kibontakozó mozgások megteremtik a tapasztalt és kezdő táncosok közös táncának lehetőségét. A *kontakt jam*-en résztvevők, amikor éppen nem táncolnak, megfigyelhetik a táncosokat, nézővé válhatnak, ezáltal a gyakorlás egy állandó, kiemelt figyelmi térben zajlik.

Steve Paxton és a kontaktimprovizációval foglalkozó táncosok a táncművészet területén tevékenykedtek, így a hetvenes, majd nyolcvanas években alapított együttesek és a kísérletezésre nyitott alkotók¹² kiaknázták a táncforma ajánlotta lehetőségeket és koreográfiáikba integrálták a tánc alapelveit, mint az egyensúly, ellensúly, támasz, inercia és gravitáció. Nagy József táncosként ezzel találkozott Mark Tompkins

¹² Együttesek: Mirage, ReUnion, Magrove, Contraband. Táncművészek: Arnie Zane, Bill T. Jones, Bebe Miller, Stephen Petronio, David Dorfman (Pallant, 2006, 15).



Gál Eszter

együttesében, ahol a kontakt egyszerre volt megismerés, technika, táncolás és a koreográfiakészítés anyaga.



Kathlin Reynolds és Nagy József 1988. *A rinocérosz hét bőre.*
Photo: Anne Nordmann



Nagy József korai koreográfusi szakaszában a kontakt-tánc¹³ volt társulatának elsődleges tréningezési módja, inspirálta és hozzásegítette sajátos mozgásnyelvének megformálásához. Első darabjaiban az emelések és a páros koreográfiák technikáját adó kontakt-elemek mankóként szolgáltak és kiindulást adtak a darabokban már lerögzítésre került mozgásokhoz (Gál 2020, 3). A kontaktimprovizáció mozgásszótárából a gurulások, esések, emelések, húzások, tolások, mászások, ellensúlyozások felhasználhatóvá váltak. A megkomponált mozdulatok a gyakorlás során szerzett érzeti tapasztalatokra épültek és a koreográfia kivitelezésében, a testek látványában tetten érhető a táncformára jellemző súlyérzet, az aktív, passzív szerep, a test tónusának differenciáltsága, a támaszkodás és fogadás váltakozása. Erre példa *A rinocérosz hét bőre* című előadás egyik kiragadott pillanata.

A képen látható emelésben érzékelhető, ahogy szinte egy testet alkot a két táncos. A táncosok szoros kontaktja, megosztott súlyközéppontja tartja tengelyben a táncosokat és teremt meg egy stabilitást, miközben a partnerét tartó táncos látszólag kibillen egyensúlyából. Az emelt táncos lazán, de nem tónustalanul függ a társ ölelésében. Látható, ahogy teljesen rábízza magát partnerére, lábaival biztos felületet találva az őt tartó társ vállán és felkarján. A fordított testhelyzetben törzse, vállalai és karjai puhán tartottak, főleg a kézfejek lazasága szembetűnő. A női táncos egész teste könnyedséget sugall, mintha társától függetlenül utazna a levegőben. A kiragadott pillanatban a tartó táncos jobb kezével láthatóan erősen húzza maga felé társát, és az enyhén balra forduló fej, valamint a talajra irányított tekintet indikálja, hogy társát a testén tartva folytatja mozgását, miközben az emelésben lévő táncos hátát támasztja. Az emelt partner fejtartása és tekintete, valamint bal karja mintha kijelölné a mozgás további irányát. Ha a társa előre billen, ő fölfele, előre emelkedéssel a hátára kerülhet. Talán ezt az irányt a függeszkedő táncos enyhén homorú pozíciója is előrevetíti.

A kontaktimprovizációban egy adott helyzet több alternatívát kínál fel a táncosoknak, akik állandó készenlétben, az adott pillanatnak megfelelően döntenek a következő mozdulatról. A kontaktimprovizálás tudása a tánc során kialakuló dialógusok közben adódik át, annak minden ismeretével együtt. Ha a táncosok megtapasztalják az improvizálás során a súlyátadás, átvétel és a támaszhelyzetek állandó változásában a lehetséges mozgásirányokat, akkor a rögzítésre kerülő, ismétléssel begyakorolt páros emelésekben ez a testi tapasztalás és egymásra hagyatkozás adhatja meg a koreográfiában a spontán kapcsolódás élményét. A kontaktimprovizáció mint mozgástechnika és annak szerepe, alkalmazása a koreográfiakészítésben egy újabb tanulmányban kaphat helyet. Ez a rövid elemzés megkísérelte szemléltetni egy adott mozgás kivitelezésében az alapelvek olvashatóságát.

¹³ Nagy József a kontaktimprovizációt Kontakt-tánc néven tanította, mivel a táncformát nem kizárólag improvizációként kezelte (Gál 2020, 3), illetve a *Táncművészet* 1984. évi 11. számában ezzel a címmel jelent meg a kontaktimprovizációt bemutató írása.



Az a tény, hogy a *Kontakt Improvizáció* nemcsak egy előadássorozat volt 1972-ben, az alapítók azon döntéseinek volt köszönhető, amelyeket a forma védelmére, annak biztonságos gyakorlására és fejlődésének elősegítése érdekében tettek. Az előadásokhoz és turnékhoz kapcsolt tanítások minden érdeklődő számára elérhetővé tették gyakorlását. A tanárok és táncosok oktatás közben szerzett tapasztalatainak megosztását és a formáról való közös gondolkodást az 1975-ben elindított *Contact Quarterly*¹⁴ hírlevél segítette, amely később negyedévente, majd félévente megjelenő folyóirattá alakult. De a forma világméretű elterjedéséhez elsősorban az járult hozzá, hogy az alapítók közössége eldöntötte, nem védik le a táncforma nevét. Nem állt szándékukban ellenőrizni ki, mit és hogyan tanít. Nem kívánták felügyelni és irányítani a gyakorlás módját, szabad utat engedtek, hogy a forma az abban résztvevőkkel együtt alakuljon, változzon. Steve Paxtont kevésbé érdekelte, hogy a forma gyakorlását saját kontrollja alatt tartsa, inkább arra volt kíváncsi, merre megy a forma magától (Pallant 2006, 13).

A kontaktimprovizáció egy duett táncforma. A partnerek az érintésben találkoznak, rábízva magukat testük kommunikációjára, „megadva” magukat a tömegvonzásnak. Minden tánc egy újabb minőséget, újabb lehetőséget kínál fel, amelynek formája, esztétikája egyedi és csak az éppen zajló duettre jellemző. A kontaktimprovizáció nyitott rendszere lehet előadás, tréning, mozgástechnikai képességfejlesztés eszköze, művészi mozgásnyelv bázisa, pedagógiai módszer, test- és kommunikációskultúrát formáló közösségi tevékenység.

BIBLIOGRÁFIA

- BANES, Sally, 2000. Terpszikhoré tornacsukában – Az amerikai posztmodern tánc története. Ford. Galamb Zoltán. Budapest: Planétás.
- BARTLEY, Colleen, 2019. dancelifeworld. In: BIGE, Romain (szerk.). Steve Paxton: Drafting Interior Techniques. Lisboa: Culturgest.
- COOPER ALBRIGHT, Ann, GERE, David (szerk.), 2003. Taken by Surprise – A dance Improvisation Reader. Middletown: Wesleyan University Press.
- CURTIS, Jess, 1995. The man in the box. *Contact Quarterly*. 1995. Vol. 20, no. 1, 68.
- DARIDA, Veronika, 2017. Eltérő színterek – Nagy József színháza. Budapest: Kijárat Kiadó.
- FOSTER, Hal, 1992. Posztmodernizmus. In: PERTHŐ, Bertalan (szerk.). Posztmodern. Budapest: Gondolat, 246-254.
- FULKERSON, Mary, 1996. Taking the glove without the hand. *Contact Quarterly*. 1996. Vol. 21, no 1, 42.
- GÁL, Eszter, 2020. „Az ösztánckultúra nagy ajándéka” Interjú Nagy Józseffel. Budapest: kiadatlan interjú.

¹⁴ A *Contact Quarterly* 2008-ban elindította a *CQ Unbound* online publikációját, majd 2020 őszéig már csak digitális formában jelenik meg. <https://contactquarterly.com/>



- KOTEEN, David, STARK SMITH, Nancy, 2008. *Caught Falling, The Confluence of Contact Improvisation, Nancy Stark Smith, and Other Moving Ideas*. Holyoke, MA: Marcus Printing.
- LEPKOFF, Daniel, 2000. *Contact Improvisation*. *Contact Quarterly*. 2000. Vol. 25, no. 1, 62-63.
- LEPKOFF, Daniel, 2004. *Thought on Contact Improvisation: an issue of definition*. *Contact Quarterly*. 2004. Vol. 29, no. 1, 64-65.
- NOVACK, Cynthia J., 1990. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.
- PALLANT, Cherryl, 2006. *Contact Improvisation – An Introduction to a Vitalizing Dance Form*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers.
- PAXTON, Steve, 2005. *Is Contact Improvisation a Performance Art? 1977*. *Contact Quarterly*. 2005. Vol. 30, no. 1, 21.
- PAXTON, Steve, 1975. *Contact Improvisation*. *The Drama Review: TDR*. 1975. Vol. 19, no. 1, 40-42.
- PAXTON, Steve, 1982. *Chute transcript*. *Contact Quarterly*. 1982. Vol. 7, no. 3-4, 16-17.
- STARK SMITH, Nancy, 1986. *Back in time*. *Contact Quarterly*. 1986. Vol. 11, no. 1, 3.
- STARK SMITH, Nancy, 2006. *Harvest, One history of Contact Improvisation*. *Contact Quarterly*. 2006. Vol. 31, no. 2, 46-54.
- TOMPKINS, Mark. [Letöltés időpontja 2020. január 19.]. Elérhető: <http://www.idamarktompkins.com/>
- TOPF, Nancy, 1988. *Between Contact and Release*. *Contact Quarterly*. 1988. Vol. 23, no. 1, 63-64.