



# Teaching the Teachers

Dokumentáció egy tánctanároknak és  
táncosoknak szóló módszertani szemináriumról

*Documentation of a methodological seminar  
for dance-teachers and dancers*

BUDAPEST 2010 | 04 | 12-21.



# Teaching the Teachers

Dokumentáció egy tánctanároknak  
és táncosoknak szóló  
módszertani szemináriumról

*Documentation of a methodological seminar  
for dance-teachers and dancers*

BUDAPEST 2010 | 04 | 12-21.

Műhely Alapítvány  
Workshop Foundation  
Budapest | 2010

A kiadvány megjelenését támogatta az Európai Unió Kultúra Programja.  
*This issue is supported by the Culture Programme of the European Union.*



JARDIN  
D'EUROPE

### Impresszum | Imprint

Szerkesztő | *Editing:* PÉTER Petra

Az interjúkat készítette | *Interviews made by* SZOBOSZLAI Annamária

Fordítás | *Translation:* HROTKÓ Heléna, SZOBOSZLAI Annamária

Szöveggondozás | *Proofreading:* BODNÁR Kriszta, GILL CLARKE, HUDÁK Kriszta, KARCSAG Éva, PÉTER Petra

Fotó | *Photo:* KŐVÁGÓ NAGY Imre

Filmfelvétel | *Cameraman:* SÁRI Tamás

Film vágás | *Video editing:* SZOBOSZLAI Annamária, LAJTI Balázs

Térképek digitalizálása | *Digitalization of maps:* HROTKÓ Heléna

DVD szerkesztés | *DVD editing:* Ri!Art Studio – CSOMOR Béla

A kiadványt tervezte | *Graphic design:* Oblomov Bt. – SZEGŐ Miriam

Nyomda | *Print:* CopyCAT Nyomda · Felelős vezető | *Responsible person:* KÖNCZEY Áron

Kiadja a Műhely Alapítvány | *Published by* Workshop Foundation

1094 Budapest, Lillom u. 41. Hungary · [www.wsf.hu](http://www.wsf.hu)

Telefon: +36 1 456 2045 · Fax: +36 1 456 2050 · [workshop@c3.hu](mailto:workshop@c3.hu)

Budapest, 2010



ISBN 978-963-08-0140-9

A projekt az Európai Bizottság támogatásával jött létre. Ez a publikáció a kiadó véleményét tükrözi,  
az Európai Bizottságot nem terheli semmilyen felelősség annak tartalmi részéért vagy felhasználásáért.

*This project has been funded with support from the European Commission. This publication  
reflects the views only of the publisher, and the Commission cannot be held responsible for any use which  
may be made of the information contained therein.*

### Szerzői jogok | Copyright

A kiadványban megjelenő írások előzetes írásbeli hozzájárulás nélkül közölhetők a forrás  
megnevezésével. Az írások közzlésére a „Nevezd meg! – Ne add el! – Ne változtasd!” licenc érvényes.

*Articles can be shared but if you give the original author credit. All content on this publication  
is protected by the Attribution Non-Commercial No Derivatives license.*

# Tartalom

## Content

Előszó   Foreword	5
BAKÓ Tamás	7
VARGA Viktória	10
Beszámoló a ttt programról   Report on ttt program	13
Gill CLARKE	21
Pillantás a balkonról   A View from the Balcony	25
KARCZAG Éva	33
Fordításra nincs szükség   No Translation Needed	37
Susanne MARTIN	42
Kapcsolatokat és hidakat építve   Building nets and bridges	46
Peter PLEYER	52
Háromszorosan: előtte/közben/utána   Threefold: before/during/after	56
Dorothea RUST	61
A budapesti ttt napok tanulsága   Impact of Budapest-ttt-days	65
Párhuzamos interjúk   Parallel interviews	71
A kamarazenész útja   The way of the chamber-musician	72
Interjú ANGELUS Ivánnal   Interview with Iván ANGELUS	
A modern széle   The edge of modern	78
Interjú LŐRINC Katalinnal   Interview with Katalin LŐRINC	



# Előszó

## Foreword

■ A Jardin d'Europe programban a bécsi danceWEB vezetésével tíz európai ország egy-egy kulturális szervezete dolgozik együtt a kortárstánc-élet fejlesztésért. A hálózat tagjai 2008 közepén kezdték meg az öt évre tervezett együttműködést. Fiatal táncosoknak, koreográfusoknak, szakíróknak és szervezőknek kínálunk nemzetközi programokban való részvételi lehetőséget. A hálózat magyarországi társszervezője a 18 éve a kortárs tánc fejlesztéséért dolgozó Műhely Alapítvány. Az Alapítvány számos szakmai programot szervez, és egyre több nemzetközi programban vesz részt, lehetőséget biztosítva a magyarországi független művészeknek, szakembereknek, hogy külföldi kapcsolatokat építsenek.

A Teaching the Teachers (ttt) programot azért hoztuk létre, hogy a kortárstáncos képzés elméleti és gyakorlati kérdéseinek felvetésére és tapasztalatok, kezdeményezések megosztására teremtsünk fórumot. Bécs, Bukarest és Stockholm után a budapesti volt a negyedik ilyen szeminárium. A Műhely Alapítvány szervezésében hét tánctanár számára tettünk időt és teret, hogy a kortárstáncos képzés múltjáról, jelenéről és jövőjéről együtt gondolkodjanak, beszéljenek, mozogjanak. A Budapest Kortárstánc Főiskola az Alapítvány szakmai partnereként vett részt az előkészítésben és lebonyolításban. Az ott tanító Bakó Tamás és Varga Viktória, valamint egyik vissza-visszatérő vendégtanár, Karczag Éva volt a magja a csoportnak. Velük együtt alakítottuk ki a meghívottak körét, végül Susanne Martin, Peter Pleyer és Dorothea Rust töltött egy bő hetet Budapesten, Gill Clarke pedig rendhagyó módon, az internet adta lehetőségekkel kapcsolódott be a műhelymunkába.

A szakmai program kereteinek kialakítását Jennifer Lacey egy gondolata inspirálta, aki a bukaresti ttt-ről írt levelében hívja fel a figyelmet arra, hogy az előadóművészetekben mekkora jelentősége van magának a helyszínnek, ahol egy esemény megjelenik. Igyekeztünk minél több hazai táncos szervezetet bevonni a programba, az öt nyitott órát öt különböző táncos intézményben hirdettük meg, amelyek tevékenységét az órák után egy-egy helyi szakember be is mutatta a résztvevőknek. A csoport tagjainak inspiráló volt ez a változatosság, a táncos képzésről való gondolkodást is nyitottabbá tette a sokféle tapasztalat.

Ebben a kötetben olvashatók a résztvevők beszámolóí, a velük készített interjúk, valamint a két hazai táncművészeti felsőoktatási intézményt is bemutatjuk egy-egy interjú keretében. A DVD mellékletben a szeminárium során létrejött jegyzetekkel, „térképekkel” számos fotóval és egy filmmel egészül ki a dokumentáció. Reményeink szerint nem csak itthon, hanem külföldön is haszonnal forgatják majd a kortárstánc és a nyitott pedagógiai gondolkodás iránt elkötelezett szakemberek.

PÉTER Petra

■ *The Jardin d'Europe program is a cooperation of the cultural organizations of ten European countries for the development of contemporary dance life. The work is managed by danceWEB located in Vienna. The participants of the network started a five-year long cooperation in the middle of 2008. The opportunity to participate in these international programs is open for emerging dancers, choreographers, organizers and writers specializing in contemporary dance. The representative of the network in Hungary is Workshop Foundation which has been active in the development of contemporary dance for 18 years. The Foundation is organizing several professional programs and takes part in an increasing number of international programs, thus opening the way for independent artists and dance professionals to establish foreign connections.*

*We started the Teaching the Teachers (ttt) program to create a forum for raising theoretical and practical questions, sharing experiences and initiatives concerning contemporary dance education. The seminar held in Budapest in April 2010 was the fourth one, following the seminars in Vienna, Bucharest and Stockholm. In this seminar Workshop Foundation provided time and space for seven dance teachers to engage in collective thinking, talking and moving, concerning the past, present and future of contemporary dance. The Budapest Contemporary Dance Academy took part in the organization and arrangement of the seminar as the professional partner of the Foundation. The teachers of the Academy Tamás Bakó and Viktória Varga together with the frequent guest teacher Éva Karczag provided the nucleus of the group. Together with them we drew up a group of invited members. In the end, Susanne Martin, Peter Pleyer and Dorothea Rust spent more than a week in Budapest, and Gill Clarke joined the work in an unconventional manner – through the internet.*

*The outline of the seminar program was inspired by a letter of Jennifer Lacey about the Bucharest ttt where she called attention to the importance of the location concerning the performing arts. According to this idea we tried to include in the program more local representative organizations of contemporary dance. Five open classes were held in five different Hungarian dance studios, and their activities were touched upon by local professionals after the classes. This diversity inspired the participants of the seminar and the wide variety of different experiences led to open discussions about the problems of education in contemporary dance.*

*In the present volume one can read reports of the participants, interviews made with them and the presentation of the two Hungarian dance academies. In an attached DVD the documentation is complemented by notes, "maps" photos and a video, all created during the seminar. We hope that this material will be of interest for committed professionals of contemporary dance and open pedagogical thinking in Hungary and abroad.*

*Petra PÉTER*



# Bakó Tamás

[HU]



1995-ben fejezte be tanulmányait a Budapest Tánciskolában. Azóta együtt dolgozott a következőkkel: Angelus Iván, Marco Barbera, Morgan Belenguer, Christian Spuck, Fejes Ádám, Fekete Hedvig, Roberto Galván, Robert Pool, Rui Horta, Goda Gábor, Hód Adrienn, Ismael Ivo, Marco Santi, Rózsavölgyi Zsuzsa, Gál Eszter, Vicky Shick. 2003-ban megnyerte a stuttgarti International Solo Dance Theatre Festival legjobb táncosnak járó díját, 2007-ben pedig Harangozó Gyula-díjat kapott. Jelenleg szabadúszóként és a Budapest KortársTánc Főiskola állandó tanáráként dolgozik. Saját munkáit Co. Soup de Nuit név alatt készíti.

## CV

*Tamás Bakó finished his dance education in the Budapest Contemporary Dance School in 1995. Since he worked with Iván Angelus, Marco Barbera, Morgan Belenguer, Christian Spuck, Ádám Fejes, Hedvig Fekete, Roberto Galván, Robert Pool, Rui Horta, Gábor Goda, Adrienn Hód, Ismael Ivo, Marco Santi, Zsuzsa Rózsavölgyi, Eszter Gál, Vicky Shick. In 2003 he won the award for best dancer at Stuttgart International Solo Dance Theatre Festival, in 2006 Philip Morris Dance Award Hungary, and in 2007 Harangozó Gyula Award in Hungary. Currently he is working as a freelancer and as a regular teacher at the Budapest Contemporary Dance School. He creates his own work under the name of Co. Soup de Nuit.*

■ **Táncosként, koreográfusként gyakran találkozunk veled, oktatsz a Budapest Tánciskolában is. Merre húz igazán a szíved?**

Ez rengeteget változott az elmúlt hét évben. Az utolsó három az iskolához fűz, a napi rendszeres munka folytán. De az Artussal való fellépésekkel, a rendszeres próbákkal párhuzamosan is átjártam már tanítani.

Hol kontakttáncot és improvizációt, hol a szónak a hagyományos értelmében vett tánctechnikai tréninget tartottam. Eleinte hangsúlyos volt a formai megközelítés, a gyakorlatoknak megvolt a saját zenéje. Azaz, kezdetben mindent egy klasszikusabb tematikába illesztettem. Az első órám kortárstánc-technikai órák voltak, de annyi mindennel foglalkoztunk, hogy nem tudott csak tánctechnika maradni, mindez kezdett feltöltődni egyfajta szellemiséggel.

**Mire gondolsz? Nyilván van egy külső inspirációs forrás azon kívül, hogy a táncos a testéből dolgozik.** Úgy látom, hogy az a fajta testtudati munka, ami a posztmodernen és a kortáron keresztül ered, illetve erre épül, az hordoz valamiféle szellemiséget, melyben a test voltaképp más jellegű megfigyelés alá esik. A holisztikus szemlélet az emberre a test-lélek-szellem integrációjában tekint, s ide a mozgás vizsgálatán, nem pedig pusztán a test edzésén keresztül jut el. Ez jelen van, és megjelent itthon már a hetvenes évek végén, a nyolcvanas évek elején. Annak ellenére, hogy a határ le volt zárva, az infó kezdett beszűrődni, kezdett részévé válni az egyes alkotók praxisának.

**Ha e felől a szellemi áramlat felől nézzük, egészen furcsának tűnik a balett története.**

Van, hogy a dolgok időnként elveszítik a szellemiségüket. Van, hogy kiürül valami, aztán újra feltöltődik, és megtalálja a valódi énjét. Ezek a pontok, hogy meddig növekedett valami, és mikor kezdte ezt elveszteni a valódi belső töltetét, meg is jelölhetők a tánc történetben.

**És a te életedben? Peter azzal kezdte az óráját, hogy a terem padlójára szép számmal terített könyvek kapcsán beszélt a tánc történetéről, illetve az egyes ember történetéről a táncban. Hol van ebben a te történeted?**

Az iskola születését meghatározta a már említett szellemiség. Biztosan volt mögötte mozgásvágy, és fizikalitás, de Angelus Iván elsősorban is a színház felől jött. Így ami őt a színházból a mozgás felé terelte, az egy tudatos megfontolás volt. Szellemiséget teremtett aköré, hogy ő miért akar mozogni. És aztán a mozgás valóban egyre több adalékot hozott ehhez, és feltöltötte az első gondolatot. Én úgy látom, hogy ez egy teljesen underground dolognak indult, egy „titkos műhelynek”. Később iskolásként, párhuzamosan azzal, hogy képeztük a testünket, folyamatosan jelen volt a kérdés: mit jelent alkotóként élni, mi az, hogy alkotó? Eleinte persze csak jól akartam táncolni, a tinédzser lendület nem a teoretikus magaslathoz vezetett. Próbáltam megformálni azt az esztétikumot, amit szépnek éreztem.

**Milyen gondolatok élesedtek ki számodra a ttt alatt?**

Minden gondolat le lett írva, szinte már el is eresztettem őket. De ez az „elereszteni”, ez egy jó példa, mert a testfigyelmi munkához az is hozzátartozik, hogy az ember minden képességének helyet kell adni, és a képességeink egyike az is, hogy el tudunk ereszteni. Befogadni valamit, megtartani, aztán ha kell, elengedni. Ezt jó, ha a pedagógus is gyakorolja, de a táncosnak is fontos eszköze. És emellett a továbbadás. Az iskola rengeteg fejlődésen ment át, ma ott tartunk, hogy már a főiskolai tanári MA szakot indítjuk el. De én szeretem továbbra is műhelynek tekinteni. Én ebbe a szabad műhelyformába csöppentem bele annó, abban kaptam tanítást, és annak a szabadsága nagyon fontos a kreativitás, az önismert, a függetlenség, az egészség áhitott és célzott elérése szempontjából. A diákoknak azt szoktam mondani, hogy nem tudok nekik megtanítani semmit, csak azt tudom megosztani velük, ahogy én megértem, megértettem a táncos magam.

■ ***I've often met you as a dancer and a choreographer, you teach at the Budapest Dance Academy.***

***Which one is the real "you"?***

*This has changed a lot in the last seven years. I've been very much attached to the school for the last three years because of everyday work. I've been working parallel with Artus and I came to teach, also. I kept teaching yoga, improvisation, body-mind techniques and also dance-techniques in a traditional sense of the word. In the beginning a formal approach was stressed, all the choreographies had their fixed music. I placed everything into a more classical frame. The very first dance-lessons I taught were contemporary dance-technique lessons, but we did so many different things that it couldn't have been just a simple "dance-technique", it had begun to be filled by a kind of spirituality.*

***What do you mean by spirituality? Surely there is always inspiration from outside, though the dancer is working from his body.***

*As I see it, the body-mind techniques (whose roots go back to postmodern and contemporary dance) have spirituality and look at the body in a different way. A holistic approach explores the human being as a unity of body-soul-spirit, and we can reach this union only through examining movement not just training the body. This is present, and it was already present, at the end of 70's and the beginning of 80's. Though borders were closed, this information found its way in and became part of one's practice.*

***Looking from the direction of this spiritual wave, ballet-history has had kind of strange elements.***

*Sometimes things become empty and then fill up again and then find their true meaning. These moments, when things grow, develop and then lose their inner essence can be pointed out in dance-history.*

***How about your life? Peter started his workshop laying many kinds of books out and then he began to speak about the history of dance and people's history in dance. What is your story?***

*The birth of the Budapest Dance School was determined by this spirituality. Sure there was a desire to move too, but Iván Angelus the leader of the school is from the theatre. So what drove him from theatre to dance was conscious deliberation. It created spirituality around him and that is why he wanted to move. And after that moment he brought more to it and fulfilled the whole idea. I entered the school at that time. It began as a totally underground initiative, a "secret workshop". And as we were improving our bodies there was always the question: "What does it mean to live as a creator?" and "What is a creator?": First I just wanted to dance very well; teenage energy didn't take me to theoretical "high-hills". I was trying to give form to that aesthetic I thought beautiful.*

***What ideas have been crystallized during one-week ttt?***

*Everything had been written, I almost let go of everything. But this "letting go" is a good thing, because to be aware of your body also means to take ownership for all the skills someone has, and one of the skills is "letting go". Let something go inside, keep it, and then, if necessary, let it go. It is good practice as a teacher, but it is an important tool in the dancer's hand too. It also furthers knowledge. This school has improved a lot during its history. For now we have achieved the beginning of providing MA dance pedagogy education. But I would still like to look at it as a collective work. In the very beginning, as a student I became a part of this kind of work and we received our knowledge from it. Its freedom played a special role in how to reach that desired creativity, self-knowledge, independence, and health. I tell my students, I don't know anything. I can only share how I understand, how I have understood the dancing myself.*

# Varga Viktória

[HU]



Gyermekkorában gimnasztikát tanult, majd érdeklődése a tánc felé fordult. A Kreatív Mozgás Stúdióban számos technikával megismerkedett (balett, modern tánc és kreatív improvizáció). Egy évig az esseni Folkwang Művészeti Főiskolán tanult. Visszatérve tanítani kezdett a Kreatív Mozgás Stúdióban, majd a Budapest Tánciskolában. 2009-ben végzett a Budapest Kortárstánc Főiskola kortárstánc-pedagógus szakán.

## CV

*Viktória Varga did gymnastics in her early years, and then she had got interested in dance. In the Creative Movement Studio (ancestor of Budapest Contemporary Dance School and Academy lead by Iván Angelus) she studied different techniques, including modern dance, ballet and creative improvisation. She spent a year at the Folkwang Hochschule. Returning to Budapest she started to teach in the Creative Movement Studio, later Budapest Contemporary Dance School. Last year she graduated from a four year program in Contemporary Dance Pedagogy at the Budapest Contemporary Dance Academy.*

### ■ A gyakorlatban hogyan kapcsolod össze a táncosi és a Budapest Tánciskolához fűző tanári praxisodat? Ki vagy?

A táncos és a tanár bennem egyáltalán nem válik külön. Talán azért sem, mert sosem voltam évekip együttes tag, nincs egy csoport, ahonnan elszármaztam volna. Amikor tanítok, mindent adok, amit csak adhatok. Ez néha érzelem, néha technika. Ami fontos, hogy végig tudatában legyél a tested állapotainak, mert ennek a fejlettségi foka alapján hívunk valakit táncosnak. Egy ember vagyok, aki rendelkezik bizonyos tudással. Ezt igyekszem átnyomni a tanítványokba.

## **Mi az, amit megerősített benned a ttt egyhetes műhelymunkája, amit biztosan beültetsz a gyakorlatba?**

Először is struktúrát adott az évek során összegyűlt, meglévő tudásomnak. Intuitív alkat vagyok, így az átfogó tabló, a rátekintés, a többiek reakciói segítenek abban, hogy magamat és a munkámat is minél pontosabban meg tudjam ítélni. Különösen megragadott Susanne, aki az óráján arról beszélt, hogy mit jelent táncosnak, előadóművésznek és művésznek érezni magam. Az ő órája során vált világossá, hogy ennek a három aspektusnak kell találkoznia egyetlen emberben. Ha valamelyiket a háromból nem kapom meg egy táncórán, akkor hiányérzetem van. Mivel alapvetően intuíciós-ösztönös vonalon közlekedem, ezért ilyesmi felismerés ritkán érik bennem tudatosan művelt alapállássá.

## **Mit szeretnél adni, illetve kapni egy előadásban?**

Ez két különböző dolog. Ha igazán tudnám, akkor mindig az után mennék.

## **Mi inspirál?**

Csakis a másokhoz való viszony, a jelen lévő emberek energiája. A személyiség/személyesség, a kommunikáció, az érzelmi viszonyaim.

## **Többnyire a tizenéves korosztállyal foglalkozol. Mit tanítasz nekik?**

A gyerekeknek azt tanítom, hogy legyenek nyitottak magukra és a világra, és merjék azt a maga valóságában felfogni. És persze mindeközben nyújtsa ki a térdét, és fordítsa a tekintetét anélkül, hogy elesne. Az órák során mindig van valamiféle „alkotó feladat”, kötött vagy félig kötött improvizáció. Van, hogy a belsőből, a pillanatból építkezhetnek, de van, hogy fix mozdulatokat – például három fix mozgásdarabot – határozok meg, és ezekből építkezhetnek. Mint három szóból, mintha ma csak három szóval beszélhetnénk. És van, hogy teljesen szabadon azzal dolgozhat, ami őt érdekli! Ezernyi a feladat.

## **Milyen irányba tartasz, mint táncos és tanár?**

A tudatosítási folyamat nagyon fontos. Ennek több szintje van, ebben kell fejlődni, miközben igyekszem megőrizni az ösztönös vonalat is.

## **■ How do you connect your dancing and teaching practices? Who are you really?**

*I cannot separate the teacher and the dancer in me. Maybe the reason is that I have never ever been a company member, so I have never ever had to leave a group. When I teach, I want to give everything that I know. Sometimes it is the feeling, sometimes the technique. What is very important is to be aware of the condition of your body in every single moment, it is at this professional level that we can call someone a dancer. I am a person with specific knowledge. This is what I'd like to pass onto my students.*

## **Is there anything that you will take away from the one-week ttt workshop that you will apply to your lessons?**

*The most important thing is that it gave structure to my existing knowledge. I am an intuitive person, so everything – feedback from the others, the overall look of dance and movement – helps me to form an opinion about my own work. I was highly attracted by Susanne's lesson. She was talking about how to feel as a dancer, a performer, and an artist. During her lesson I realized that these three aspects have to meet in one single person. If I don't get one of them for example in a dance-lesson I will feel the lack of it.*

*Since I am intuitive-type, this kind of realization rarely develops into a conscious base in me.*

***What do you like to give and to get from a performance?***

*These are two different things. If I would know it I would go for it all the time.*

***What inspires you?***

*It can be only my relationship with others, and the energy of the people surrounding me: personality/individuality, communication, my feelings.*

***Usually you work with teenagers. What do you teach them?***

*I teach them to be open to themselves and the world, to dare to acknowledge everything in their reality. And of course at the same time to have their knees stretched and to shift their gaze without falling down. Every lesson contains some kind of creative work which is either a fixed or a semi-fixed improvisation. Sometimes they have to build from inner feelings and moments, other times I give (for example) three fixed movements and let them create, just like forming words into a sentence using only three words. Sometimes they are totally free to do anything that interests them. There are endless exercises.*

***What is your way as a dancer and a teacher?***

*Awareness is very important for me now. It has many levels, I have to develop myself but also keep my spontaneous side, too.*

# Beszámoló a ttt programról

## Report on ttt program

### Előszóként

Hüen ahhoz az együttműködési formához, amelyet a ttt egy hete alatt munkamódszerként alkalmaztunk (egymás gondolatainak közös gyűjtőhelyet teremtettünk), szeretnénk a folyamatot lezáró összefoglaló reflexiót is egymás gondolatainak és élményeinek közös keretét adva közreadni.

Az említett „együttműködési forma” szerintünk modellértékűnek tekinthető. Az alábbiakban megpróbáljuk közösen, de más-más szempontból leírni a történeteket.

### Bakó Tamás

A ttt a Jardin d'Europe uniós Kultúra Program keretében elindított, Európa több helyszínén megrendezett, több évig tartó vitafórum, amelynek témája a tánc és a táncoktatás helyzete, jövője. Szakmai, közösségi eligazodás, jövőbenezés, stratégiák, modellek kezdeményezése egyszeri és nemzetközi kutatócsoportok bevonásával. Budapesten a Műhely Alapítvány mint társszervezet keresett helyet és partnereket az itteni forduló életre hívásához.

Felkérés útján a munkacsoport vendéglátója és bázisa a Budapest Kortárstánc Főiskola lett, amely két tanárt delegált, Varga Viktóriát és engem. Angelus Iván, a Budapest Tánciskola igazgatója intuitív tanácsára a program moderátori, mentori szerepére Karczag Évát kérték fel. Innentől Péter Petrával, az alapítvány munkatársával együtt négyesben kerestük majdani lehetséges munkatársainkat. Kitaró és hosszas egyeztetések után, amelyeknek Éva és Petra volt a mozgatórugója, végül heten kezdtük meg a munkát: Varga Viktória, Karczag Éva, Bakó Tamás (Magyarország), Gill Clarke (Egyesült Királyság), Susanne Martin, Peter Pleyer (Németország) és Dorothea Rust (Svájc).

Gill sajnálatos betegsége miatt nem tudott ideutazni, ennek ellenére elképzelésünkhöz hiven mi ettől függetlenül továbbra is szerettük volna őt bevonni a munkafolyamatba. Így tulajdonképpen a program nemzetközi, országokon átívelő és azokat összekötő jellegével összhangban Gill távoli partnerünk lett az interneten keresztül. A folyamat külső szemlélőjeként napi írásaink lektora és összefoglalója, szerkesztője lett. Ezek az írások hangsúlyos szerepet töltek be a beszélgetéseink, élményeink azonnali és tartalmi lenyomataiként. Gill kérdései, szempontjai, a távolság és az ismeretség biztosította témáink és az események közös objektív vizsgálatát. Tudtuk, miről beszélünk. A másik, hasonlóan „földhöz kötő” eleme a programnak, ami segítette az elméleti munka, a diskurzus gyakorlati megközelítését, az általunk tartott nyitott táncórák voltak. Így azonnal minden elméleti, szemléleti kérdés köthető volt az órákon, a gyakorlatban történetekhez.

A munka megtervezésekor Éva indítványára kiindulópontnak tekintettük Jennifer Lacey-nek a bukaresti ttt alkalmával írt gondolatát, mely szerint: „A tánc alapja – de valójában minden előadói formáé – a jelen-lét. A művészet és a gondolat a megmutatkozás »miként«-jének és »hol«-jának relációjában nyer értelmet.”

A „showing up” jegyében úgy terveztük, hogy lehetőségeinkhez mérten bejárjuk a táncnak és főként a kortárstáncnak otthont adó budapesti iskolákat, stúdiókat, színházakat, játszóhelyeket. Célunk és vágyunk az volt, hogy megismerjük, beleéljük magunkat az adott helyen dolgozó, tanító, tanuló, előadó emberek helyzetébe, munkájába, hogy belakjuk az adott helyet.

Minden egyes helyszínen valamelyikünk adott egy táncórát, amely nyitva állt a helyiek és a külsős vendégek számára. Ezt követően egy helybélitől „idegenvezetést” kaptunk, kérdeztünk-beszélggettünk, majd a nap hátra lévő részében egy rendelkezésünkre bocsátott teremben, a hely szellemét még tovább magunkba szívva, közösen gondolkodtunk, esetleg még táncoltunk, majd a már említett napi írás következett.

A hetünket emellett szervezett és spontán események is tarkították. Előadásokat néztünk, előadóként részt vettünk egy improvizációs esten, a vulkáni hamu okozta közlekedési problémák miatt üresen maradt Trafó színházterében spontán improvizációba kezdtünk, s mindez úgyszintén szerves részét képezte a munkánkról alkotott elképzeléseinknek. Azt gondolom, részben azért is terveztük és sikerült ennyire sokrétűre a programunk, mert táncosként és pedagógusként leginkább gyakorlati emberek vagyunk, de mivel a táncnak eleve van a gyakorlatban megvalósuló elméleti és szemléleti minősége is, könnyedén vonhattunk hidat gyakorlat és elmélet között.

A hivatalos program nyitottsága és a szervezőktől kapott szabadság folytán témáinkat saját pedagógiai, művészi érdeklődésünk, az egymás óráin tapasztaltak, tágabban a táncoktatás helyzete (intézményi kereteken belül és kívül) és a táncpolitika rajzolta meg. Hatékony megközelítésként az együttgondolkodást, a közös felismerést, a tapasztalatszerzést előbbre mutatónak, értékadóbbnak gondoltuk, mint a végérvényes válaszok keresését.

A nagyon tág gondolati kört, diskurzust és eseményeket szerettük volna többféle módon is rögzíteni. A napi személyes írásos dokumentáció mellett készülték interjúk, fotók, videofelvételek és a projekt egészét átfogó lenyomatok, általunk készített térképek. E dokumentumok lettek a programot lezáró nyitott nap installációinak tárgyai. Térképeink próbálták meg összefoglalni az a három területet, amelyek medret adtak a munkahét során kirajzolódó pedagógiai, művészi látásmódunknak, személyes felvetéseinknek, közös felismeréseinknek, aktuális ttt-s működésünknek.

## Óratérkép

Az általunk tanított táncórákat leíró térképek rögzítették az óra folyamatát, a történetekhez kapcsolódó és felmerülő gyakorlati, elméleti, szemléleti kérdéseket és visszajelzéseket.

## „Budapest térkép”

A ttt-s látószögünkön keresztül nézett reflektív és szubjektív térkép az általunk bejárt helyszíneket összekötő bonyolult, rengeteg személyes és közösségi történettel átszőtt hálóról.



## Tánc történelmi térkép

Historikus látkép. Milyen tánc történelmi folyamatok örökösének tekintjük magunkat? Kikhez, milyen nagy iskolákhoz kapcsolódunk? Melyek a csoport gyökerei a 20. századi tánc történelmben?

Azt gondolom, hogy e lenyomatokon keresztül nagyon szemléletessé vált, hogyan látjuk önmagunkat, milyen elemző módszerek állnak rendelkezésünkre, amikor saját vagy egymás óráit elemezzük, hogyan látnak minket kívülről, milyen képet mutat a budapesti táncélet a külföldiek szemén keresztül, milyen saját tánc történelmet ír a mi ttt-s történetünk és milyen egybehangzó és személyes historikus tánc történelmetbe kapcsoljuk magunkat.

Reményeink szerint a tárlaton megjelenített módszertani irányok, kirajzolódó gondolatok nem képeznek zárt rendszert, inkább egy nyitott folyamat pillanatát ragadják meg. Ez a munkaszemlélet túlmutatott rajtunk és új távlatokat kapott, amikor Gál Eszter, a nyitott nap moderátora indítványára az odalátogatók interaktív módon bekapcsolódtak. Átlépve a konferenciák hagyományos működésmódját az installációs teret továbbgondolva azt élő szellemi térré minősítették, amikor improvizatív módon engedve-vezetve találták ki, hogyan járják végig, fedezzék fel a tárlatot.

### Varga Viktória

A következő fogalmak zsúfolódtak egymás után a fejemben:

- harmónia
- szakmai precizitás
- álláspontok valódi cseréje és integritása
- nyitottság
- magas szintű kommunikáció
- történelem, jelen

### Nyitottság

A Karczag Éva által kezdeményezett és utóbb mindannyiunk által megvalósított „programterv” eleve a nyitottságot szimbolizálta. Semmiképpen nem akartunk izolált ttt-t. Kerestük a kapcsolódási lehetőségeket a budapesti táncélettel. Kiválasztottuk az ehhez legszorosabban kapcsolódó intézményeket és az ezeket meghatározó személyeket. Igyekeztünk széles skálán mozogni, így látogatást tettünk iskolákban, kortárs játszóhelyeken, illetve önállóan működő társulatoknál. Mindenhol rendkívüli együttműködést, pozitív, segítőkész hozzáállást és nem utolsósorban érdeklődést tapasztaltunk.

Nem idegen helyszínekre csöppentem, de kaptam egy „új szemet”. Olyan, mintha saját magához menne az ember vendégségbe és hirtelen kívülről kezdené látni a saját problémáit és értékeit.

Fontos felismerésekre jutottam:

- Jobban meg kellene becsülnünk a saját értékeinket, továbbá ezek az értékek szervesen illeszkednek a nemzetközi vonalakba.

- A „helyek”, „célok”, „funkciók” különbözők, de egyrészt lefedik a táncélet minden ágát, másrészt előnyük a különbözőség. Bármilyen fajta homogenizálás hiba volna. Nem lehet és nem kell általánosítani. Azt hiszem, mindenkinek az a jó, ha abban támogatják és úgy szeretik, ahogy ő igényli. Nincs és nem is lehet általános szabályt fölállítani.

Éva mondta: „Az emberek ott vannak, ahol lenniük kell.” Ez bizalom kérdése is.

## Harmónia

A munkánk során két nagyon fontos alappillér volt a bizalom és a kíváncsiság. Az elfogadó, megengedő léggör. Az ereje felszabadító. Az energiák szabad utakat tudtak találni, mert nem gyengítette őket a védekezés. Az elfogadás ugyanakkor nem jelenti azt, hogy nem mondunk NEM-et.

A tanítás és a tanulás folyamatában nélkülözhetetlen elemek ezek:

- Hierarchiát nélkülöző viszonyok.
- Bizalom – feltételek és biztosítékok nélkül; következetesen megengedtük magunknak, hogy az események, állapotok vigyenek magukkal, bármi legyen is a dolgok kimenetele.

## Kommunikáció

- Hat résztvevő, különböző háttérrel, kultúrával, nyelvvel, a hetedik résztvevő másik helyszínen. A kommunikáció mégis hatékonyan tudott működni a legkülönbözőbb szinteken.
- Többretegű kommunikáció: fizikai, mentális, érzelmi sikokon.
- Táncsal, mozgással intenzíven foglalkozó emberek lévén gyakran a verbalitástól eltávolodva, fizikálisan éltük meg az eseményeket. A nyitott órák, valamint az improvizációs előadás olyan megélési, feldolgozási szinteket tett lehetővé, amely még a kortárstánc gyakorlatában is unikumnak számít.
- A tapasztalatok, álláspontok, információk folyamatos akadálymentes áramlása. A verbális és a nem verbális kommunikáció maradéktalanul kiegészítette egymást.
- Az „együttműködési szerkezetet”, amelyet gyakorlatilag az első órában kialakítottunk, következetesen nyitva tartottuk.
- Visszajelzés Gál Esztertől: ha valaki bármilyen módon kapcsolódni próbált a munkánkhoz, akkor az mennyire magától értetődő és természetes volt.

## Lezárásként

Reméljük, hogy a program összes lenyomata, beleértve a fenti összefoglalót, nekünk, résztvevőknek és rajtunk keresztül másoknak is, gondolati fókuszpontként szolgálhat, hogy szakmai pedagógiai kérdéseit továbbgondolja.

Nagyszerű dolog, hogy ilyen események létrejöhetnek! Köszönettel tartozunk egymásnak és mindenkinek, akik hozzájárultak munkájukkal a projekt létrejöttéhez.

## Foreword

*Following the form of cooperation that we adopted during the ttt working process (a common thought-gathering space was created) we would like to share this final resuming reflection in the frame of common thoughts and experiences. In our opinion this "way of cooperation" is exemplary.*

*Below we try to describe in common, but from different points of view what happened.*

### Tamás Bakó

*ttt is a panel discussion organized in different European countries over several years in the frame of an EU Cultural Programme of Jardin d'Europe. Its subject is the situation and the future of dance and dance education. It is a professional, social initiative, a projection toward future development of strategies and models through the involvement of occasional and international research groups. In Budapest, Workshop Foundation was the organisation responsible for seeking out places and partners to initiate the local journey.*

*By invitation, the team's host and base was the Budapest Dance School. From here two teachers, Viktória Varga and Tamás Bakó were delegated. Through the intuitive advice of Iván Angelus, the director of Budapest Contemporary Dance Academy, Éva Karczag was asked to fulfil the role of the programme's moderator and tutor. Together with Petra Péter, the associate of Workshop Foundation, we started to look for our potential future partners. After a persistent and long communal process coordinated by Éva and Petra, finally we started the work as a group of seven people: Viktória Varga, Éva Karczag, Tamás Bakó – Hungary, Gill Clarke – United Kingdom, Susanne Martin, Peter Pleyer – Germany and Dorothea Rust – Switzerland.*

*Unfortunately because of ill-health, Gill couldn't come here, but according to our plan, we still wanted to involve her in the working process. In this way keeping with the international character of the programme, Gill became our distant net-partner. As an external observer, she was the reader, synthesist and editor of our writings. These writings had an important role as the immediate and substantive imprints of our discussions and experiences. Gill's questions, views, her distance but also her close relationship to us assured the common examination of the process in an objective way. We all knew what we were speaking about. The other "grounding" elements of the programme that helped the practical approach to the theoretical work, the dialogue, were the open classes. It helped to connect immediately every theoretical approach or question to the practice of the classes.*

*Éva's suggestion for our point of departure was the thought of Jennifer Lacey expressed during the ttt of Bucharest: "...the basis of dance, any performance form really, is someone showing up somewhere. The art and the thinking is in the choices of the how showing up in relation to the where."*

*In the spirit of the "showing up", we planned to go around the schools, studios, theatres, performing places that give a home to dance and especially to contemporary dance in Budapest. Our aim and wish was to get knowledge about these places, to enter into the situation and work of their teachers, students, performers. To feel ourselves at home in the given place.*

*In each place one of us gave a dance class open both to the locals and the outside guests. After that a local gave us a "guided tour", we talked and asked questions, then later in the remaining time of the day we*

continued thinking, sometimes dancing and thus inspiring even more the spirit of the place. Then came the daily writing I already mentioned. Beside these activities our week was spiced with organised and spontaneous events. We watched performances, participated in an improvisational evening, started a spontaneous improvisation in the theatre hall of Trafo which remained empty because of the volcanic ash. These activities were also an organic part of the ideas concerning our tasks and work. Though dancers and teachers are mainly practical people, we could manage a complex programme and easily connect practice and theory because dance has got a theoretical and philosophical quality that is materialized in practice.

Due to the openness of the programme and the good will, our topics were drawn by our own pedagogic and artistic interests, influence by experiences of each other's classes, in a broader sense by the situation of dance pedagogy (institutional and non-institutional) and by dance politics. We found that common thinking, realization, and discovery are more appropriate, valuable and effective methods than the search for definitive answers.

We wanted to fix in different ways this very vast field of ideas, dialogues and events. Besides the personal daily written documentation, interviews, photos, video recordings and also self made maps were prepared as imprints of the whole project. These documents became the objects in the installation of the programme's final open day. We tried to summarise through the maps 3 domains: the channels of our pedagogical and artistic attitudes, personal ideas, common recognitions and the actual ttt activity.

### **Map of the class**

The maps of our dance classes fixed what happened in the class, the practical and theoretical questions that arose and feedback about the event.

### **"Budapest map"**

The Budapest map was a reflective and subjective map seen from our ttt perspective. It was a complex map full of personal and common stories describing the visited places.

### **Dance history map**

A historical panorama. How do we consider the dance historical processes that we inherited?

Which are the main personalities and schools we belong to?

What are the roots of this group in the dance world history?

I think that through these imprints a lot of things became clear: the way we look on ourselves, what kind of methods we can use while analysing our or other's classes, how do others see us from outside, what kind of picture the foreigners have of the dance life of Budapest. What kind of history is written by our ttt story and in what kind of joint and personal dance history we place ourselves?

We hope that the methodical approaches, the outlined thoughts presented in the open showing doesn't form a closed system, but fix a moment of an open process. The week's working approach reached beyond

us and gained new perspectives when Eszter Gál, moderator of the open day, propped that the visitors involve themselves in an interactive way. By-passing conference traditions the installation became a re-interpreted, intellectual space as they found their own path in the exhibition and let themselves discover it in an improvised way.

### Viktória Varga

The following notions huddled together in my head:

- harmony
- professional exactness
- real exchange and integrity of viewpoints
- openness
- high level of communication
- history and present

### Openness

The programme plan proposed by Éva Karczag and later realized by all of us already symbolised this openness. We didn't want an isolated ttt. We were looking for possibilities of connection with the dance life of Budapest. We chose those institutions and leader personalities which were the closest to that area. We tried to move widely visiting schools, contemporary performing places, and independently working companies. We experienced everywhere remarkable cooperation, positive and helpful attitude and last but not least interest.

I did not find myself in unknown places, but I got "new eyes". It is as if one is a guest in one's own house and suddenly one starts to see one's own problems and values from outside.

I had important recognitions:

- We should appreciate more our values, these values are integral part of the European stream.
- The places, goals, functions are different, but on the one hand they cover all the branches of dance life and on the other hand their difference is their advantage. Any homogenization would be a mistake. We can't and shouldn't generalize.

I think the best for everyone is if he/she is supported and loved in the way he/she requires it. There is no general rule and we can't establish it.

Éva said: "People are where they need to be. It is a question of confidence."

### Harmony

In our work harmony had two important bases: confidence and curiosity. An accepting and allowing atmosphere. Its power is liberating. Energies could find new ways, because defences didn't weaken them. At the same time acceptance doesn't mean that we don't say NO.

In the process of learning, teaching these are essential elements:

- Hierarchy free relationships.

- *Confidence – without conditions and need of guarantees. We allowed ourselves consistently to be taken by events and states whatever the result would be*

### **Communication**

- *There were six different participants with different backgrounds, culture, language; the seventh participant was even in a different place. Communication could still work effectively on very different levels.*
- *Multilayered communication: on physical, mental, emotional levels.*
- *As we are people intensively involved in dance, movement, we mainly experienced the events physically, often standing away from verbalising. Through the open classes and the improvised performance we could reach a level of awakened experiencing and assimilating that is unique even in the practice of contemporary dance.*
- *Constant obstacle-free flow of experiences, approaches and information. Verbal and non-verbal communication entirely complemented each other.*
- *The "system of cooperation" established during the first classes worked consistently.*

*Feedback from Eszter Gál: Anybody who wanted to join our work could do it easily and naturally.*

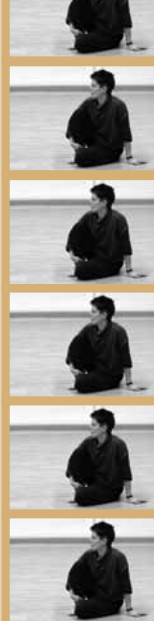
### **Final remark**

*We hope that all the imprints of the programme, including the summing up above can be used as a focal point for us as participants and also for others to develop emerging professional, pedagogical ideas.*

*It is wonderful that such events can take place! We must thank each other and everyone who participated in the organisation of this project!*

# Gill Clarke

[GB]



Angol irodalomból és neveléstudományból szerzett diplomát, majd társadalomtudományokat tanult. Független táncművész, előadóművész, tanár, igazgató és kurátor. Alapító tagja a Siobhan Davies Dance Company-nak. Független előadóként számos társulattal és koreográfussal dolgozott (például Janet Smith, Rosemary Butcher, Rosemary Lee). A kreatív munkái között szerepelnek mozgásinstallációk, együttműködik zeneszerzőkkel, zsonglőrökkel, filmkészítőkkel. Rendszeresen vezet nemzetközi mesterkurzusokat és workshopokat. 2000 és 2006 között a londoni Laban Centerben az „Előadói Tanulmányok” (Performance Studies) vezetője, konzultánsként ezt követően is kapcsolatban marad az intézettel. Gill a „Nemzeti Alap a Tudományért, a Technológiáért és a Művészetekért” (National Endowment for Science, Technology and the Arts) ösztöndíjasa, valamint a professzionális táncművészeket támogató, londoni székhelyű Independent Dance társigazgatója. Rendszeres résztvevője a németországi Tanzplan irányította pedagógiai kutatási programnak, és kreatív gyakorlat (Creative Practise) mesterszakot alapított a Trinity Labanon az Independent Dance és a Siobhan Davies Dance közreműködésével profi művészek számára.

## CV

*Gill Clarke studied English and Education and postgraduate Social Sciences. She has spent her career as an Independent Dance Artist – performer, teacher, director and curator. A founder member of the Siobhan Davies Dance Company she was recipient of a London Dance and Performance Award and an MBE. As a freelance performer she has worked with other choreographers and companies including Janet Smith, Rosemary Butcher and Rosemary Lee.*

*Creative projects have included movement installations, and collaborations with composers, jugglers, filmmakers. Gill regularly leads master classes and workshops internationally. She was Head of Performance*

*Studies at Laban – London 2000–2006 where she retains an association with Laban, as a consultant. She received a fellowship from the National Endowment for Science, Technology and the Arts and is co-director of Independent Dance – an organization supporting professional dance artists, based in London. She recently took part in a pedagogical research project directed by Tanzplan, Germany, and developed, through Independent Dance/Siobhan Davies Dance, an MA in Creative Practice for professional artists in partnership with Trinity Laban.*

## Egy rendhagyó „asszociációs interjú”

### Tánc, test, virtualitás

Ezen a héten olyan táncot jártam, amely bár virtuális volt, mégis átjárta a testemet – a billentyűzetten táncoló ujjaimon és az egeret tartó kezemen keresztül – miközben kimásooltam és beillesztettem a ttt tagok nekem küldött írásaiból származó sorokat. Válaszokat táncoltam az egyes napok (workshopok) táncleírásaira. Még mindig boszorkányos dolog a számomra, ahogyan a technológia egymáshoz kapcsolt minket.

### Megérteni

Einstein azt írta, hogy „a tanulás megtapasztalás, minden egyéb csak információ.” A tapasztalás pedig valami, amire a mi teljes, mozgó valónk révén teszünk szert. Tehát létezik egy nagyon valóságos érzés, amelyben a megértés testivé lesz, és nem csak a fejben, mint ahogy azt a mi tudomány-domináns kultúránk gondolja. Ennek valóságos következményei vannak arra nézve, hogy hogyan gondolkodunk a nevelésről és a tanulásról, és hogy mennyire fontos a tevékenység és a mozgás mindenben, amit teszünk, s hogy milyenek érzékeliük a világot. Mindez megerősíthetne minket, táncosokat abban az érzésben, hogy hogyan kerülhetne a tánc – mint a mozgásról való kifinomult szakértelem kiaknázására és fejlesztésére irányuló diszciplína – sokkal inkább a kultúránk középpontjába.

### Tudomány

Sok a közös bennünk és a tudósokban: a kíváncsiság, a kutatásra való éhség és azon vágy, hogy megértsük, hogy ez a „magunk”, a mi testünk, az elme és a képzelet miként kelnek életre a mozgásban. Mégis adódnak problémák, merthogy a kultúránk a tudományt állítja piederesztálra ahelyett, hogy a sok különböző nézőpont egyikeként tekintenénk rá.

### Tanítás és előadás

A tanári munkám lényegében elválaszthatatlanul része a művészi és előadói tevékenységemnek. Elemi szükségletem, hogy a felfedezés percében jelen legyek a stúdióban, engedve, hogy megfigyelések és kérdések szülessenek, és ne pedig előrecsomagolt tudást adjak át. Talán van még egy, ugyancsak fontos aspektus: a munkánk, mely nagyon is az érzékelésen, a megfigyelésen, a belső figyelmen alapszik, az



„előadásnál” szélesebb keretek közt kellene, hogy értelmeződjön. Még akkor is, ha erre nem hívjuk fel minden egyes alkalommal a figyelmet. Olyan valami, ami fontos a kapcsolataink tudatosságának a fenntartásához, a másokhoz, a térhez, a körülöttünk lévő világhoz való kapcsolódásaink során. Ezt adja át és teszi láthatóvá az előadás.

## **Szépség**

Nem mondhatnám, hogy gyakran használok ezt a kifejezést, különösen nem a tánccal kapcsolatban. Mégis, ha arra gondolok, mi az, ami megragad engem – mondjuk a táncban –, az az élettelség és a pillanat személyessége, ahogy az álcázatlan, döntéshozó, észrevevő, tudatos, figyelmes, mindenre kész, felelősségteljes, minden pillanathoz alkalmazkodó emberi viselkedés – a test mélységein át, és az emberekhez és a világhoz kapcsolódásán keresztül – megmutatkozik. A mozgás nyelve inkább feltárja, semmint elmaszkirozza a cselekvő személyiségét. Koreográfiaiilag ez az aprólékosság, a hangzás egysége, a meglepetés, az ötletek hatása, vagy a mozgás, a struktúra, a konceptuális megoldások keltette öröm, vagy az ingerlő kérdések, melyekre mégsem születik válasz... Mindez sokkal inkább magával ragad, mint a szépség megítélése.

## **Jelenlegi munkák**

Társíróként vettem részt egy berlini pedagógiai kutatási programról szóló cikk elkészítésében, épp most küldtük át a végleges szöveget. A Kinesztetikus Átélésről szóló konferencián bemutatásra került egy négyképernyős installáció, mely alkalmas arra, hogy a néző a testen belüli apró mozgások, a testek között kialakuló ritmus szemlélésébe elmerülhessen. És hamarosan újabb kutatási kurzust tartok egy magasan képzett táncosokból álló társulat számára. Összefoglalva, a stúdióban nincs túl sok időm a táncra, viszont annál több a serkentő és értelmes munka. Ez az, amiről Dorothea is ír az egyik napi beszámolójában: a számos szerep, amit kipróbálhatnak a táncművészek, akik gyakorló táncosként képesek felismerni mindezeket a lehetőségeket.

## **An irregular "associative interview"**

### ***Dance, body, virtuality***

*This week I had a dance that was virtual yet still through my body – my dancing fingers on the keyboard – copying and pasting lines from writings of ttt members, dancing a response to the individual written dances of the days (the workshops). Technology still seems like magic connecting us through space.*

### ***Understanding***

*Einstein wrote that "learning is experience, everything else is just information" and experience is something we engage in with our whole moving being. So there is a very real sense in which understanding is embodied, and not only in the head, as our scientifically dominated culture might imply. This has real implications for how we think about education and what it is to learn and how important action and movement are to*

everything we do, and how we make sense of the world. Which again should somehow empower us as dancers in feeling how dance, as the art of movement, as the discipline that focuses on tapping into, and developing a refined expertise in movement – should be more central in our cultures.

### **Science**

We have a lot in common with scientists in our curiosity, appetite for investigation and desire to understand more about how this "self" – our body, mind and imagination are animated in movement. A problem sometimes arises, though because we have come, culturally, to put science on a pedestal, rather than seeing it as one, of many, ways of looking at things.

### **Teaching and performing**

My teaching is very much an integral part of my artistic and performing practice. It is essential to me to be present in the moments of exploration in the studio, allowing observations and questions to arise, and not delivering somehow pre-packaged knowledge. Perhaps there is one more aspect for now: our work, which might be much grounded in sensation, perception, and internal attention should always be seen within a wider frame of performance, even if we are not addressing that aspect all the time. Something important about retaining our awareness of relationship, our relatedness to others, to space, to world around us. And that this too is what is being communicated and seen/made visible in performance.

### **Beauty**

I don't think I use this term often, and not in relation to dance. If I think though of what attracts me, draws my attention – say in dance – it is an aliveness and personhood in the moment, that I am watching human behavior unfold, decision-making, noticing, awareness, attention, readiness, lively responsiveness, moment by moment adaptability, through the depth of the body and in relation to the world and people around. Choreographically it would be something more about a particularity, a single-mindedness of voice, surprise, being stimulated by ideas, or delighted by movement or structural, or conceptual solutions, or teased by questions posed yet not resolved, I think, more than a judgment of overall "beauty" that would draw me.

### **Present projects**

I've just been co-writing a chapter about a pedagogical research project in Berlin, and we have just sent off our final draft. Just shown a four screen installation within a conference about Kinesthetic Empathy which felt very appropriate for how the work was trying to immerse the viewer in watching small details of movement within bodies, and rhythms set up between bodies. Then I am just about to lead another exploratory session for a company of highly technical dancers. So overall there is not enough dancing or time in the studio but all stimulating and worthwhile work. That is something Dorothea wrote about on one of the days: the range of roles that dance artists can take, and the value of dancers in training having a sense of all those possibilities.

# Pillantás a balkonról\*

## A View from the Balcony\*

Megfontolásra érdemes téma a BBC World Service-en gyakran hallott kérdés:

„Milyen mértékű felhatalmazást kap egy művész?” és „Milyen mértékű felhatalmazást ad a művész saját magának?”

A ttt tagoknak kiküldött meghívólevélből

■ Kiváltságosnak éreztem magam, hogy lehetőséget kaptam a Budapesti ttt-csoporthoz való csatlakozáshoz, a távolból osztva meg velük az észrevételeimet, magamba szívva a részt vevő művészeknek a közös tapasztalataikra vonatkozó egyéni, írott válaszait e-mailben és skype-on.

Érdeklődve vettem észre: ahogy az egy hét alatt felgyülemlett írásokon átszűrődő „testet öltött” tapasztalás intenzitása nőtt, úgy vált egyre nyilvánvalóbbá, milyen messze kerültek ettől a tapasztalástól az én absztrakt szavaim, gondolataim. Az volt az érzésem, hogy a szavaim többé nem felelnek meg az ő közös pillanataik belső lefolyásának, világossá vált előttem válaszaim túlságos mozdíthatatlansága, az analízis-kérdés elme túlzott rögzültsége, amely nem szűrhetette át a gondolatokat a közös mozgásból eredő közvetlen párbeszéd direkt folyásán.

Egy másik szinten azonban, talán épp a távolság miatt, bele tudtam élni magam a történésekbe, részben úgy, hogy elképzeltem magamat mozgásban, másrészt két korábbi művészeti csereprogram tapasztalatait hívva elő az emlékezetemből. Méltányoltam az utakat, amelyeken a ttt Budapest által felajánlott lehetőségek felépültek. Emlékeztettek két összejövetelre nemzetközi művészekkel, amelyeken Karczag Évával együtt magam is részt vettem (a Contact Quarterly 2007-es nyári-őszi számában reflektáltunk rá.) Az egyik a táncitanítás újragondolására szerveződött potsdami Mode05 konferencia volt, a másik pedig a bécsi TQW meghívottjaként együttműködő hat művész és tanár találkozója, ahol a profi osztályoknak szóló órákat nyitott foglalkozások követték, tíz napon keresztül.

### Nyitott keretek

A fenti két esemény és a ttt Budapest központi kérdései a táncoktatásra és a táncművészek tanítási/tanulási tapasztalataikon alapuló kilátásaira irányultak, kiegészülve még egy fontos, kiemelendő feltételezéssel: a tapasztalatcserébe vetett bizalommal, és azzal, hogy a művészek közti kommunikáció

\* Ahogy Lefebvre írja a ritmusról: „Bizonyos kivülállás működőképessé teszi az analitikus elmét. Igaz, a ritmus megragadásához szükséges, hogy az elragadjon magával... ezért is szükséges, hogy valaki kívül és belül is legyen egyszerre. A balkon nagyszerűvé teszi a munkát...”

\* Lefebvre: *writing on rhythm*: “A certain exteriority enables the analytical intellect to function. However, to grasp a rhythm it is necessary to have been grasped by it; ...it is therefore necessary to situate oneself simultaneously inside and outside. A balcony does the job admirably...”

(Lefebvre 2004 p27)

képes értékes lenyomatokat, energiákat, hullámokat generálni. Egyszerűen azzal az állhatatossággal, hogy a struktúrát nyitva kell hagyni, megszabadítva a folyamat eredményességét mérő követelményektől. Az efféle megközelítés sikere természetesen a résztvevők szigorán és odaadó elkötelezettségén alapul. S ez mégsem tűnik olyan kockázatosnak! Miért is akarna bármelyik kevéssé érdekelt művész részt venni egy ilyen eseményen? Ez persze újabb kérdést vet fel: miért vállalják a művészeteken belül és kívül szervezett összejövetelek oly ritkán a nyitottságnak ezt a kockázatát? Talán a kézzelfogható eredmények mindenütt jelen lévő igénye és sikerek kevésbé számszerűsíthető mivolta okozta nehézségek miatt? Az itt közreműködő művészek különösen megfeleltek az efféle nyitott keretek kívánalmainak, mivel ismerős és gyümölcsöző számukra az a fajta gyakorlat és folyamat, amelyben ők összekapcsolódnak s amely a megfigyelés és a kapcsolatok minőségének fejlesztését és gyakorlását célozza meg a teljes szabadság felajánlásával. Ezért az a számos gyakorlat, amely a készenlétre, az alkalmazkodásra, a pillanatnyi döntéshozatalra, a nem alárendelt kapcsolatokra, a tanulási tapasztalat nem lineáris voltára, a vezetés és követhetés közötti szabad áramlásra, a közvetlen tapasztalásban való megmerítkezésre helyezi a hangsúlyt, hogy a teret odahagyva megérezhető és alakítható legyen, ami éppen születik, más szóval egy rögtönző elme.

## Elmélyítés és reflexió

Kiemelendő: a művészek döntöttek úgy, hogy hagyják, hogy ezek a minőségek átjárják a hét minden találkozását és összefüggését – a napi saját munkagyakorlatuktól kezdve a tanulók új csoportjainak tanításán és a különféle intézmények stábjáival való kapcsolattartáson át egészen a projektet lezáró nyilvános fórumig.

A hét történéseiben rejlő lehetőségek nagyobb része és a benyomások, amelyek még sokáig élnek majd mindannyiunkban, talán valóban különleges hullámot vetnek a közös táncfolyam és a külső szemmel való rátekintés között abban az értelemben, hogy a táncról szóló beszélgetések magában a közös mozgáspaszttalban gyökereztek.

Henri Bergson egy dologról szerzett tudás két útjáról beszél: „az egyik a tárgy körüli mozgást feltételezi; a másik, hogy belépünk a tárgyba”. Ez a „belelépés” a ttt kommunikációs folyamatának valóságos aspektusa lett, közvetlen, fáradság nélküli módja annak, hogyan építhető fel a megértés, a hasonlóságokra való ráeszmélés hidja, legyőzve a nyelvi korlátokat.

Susanne harmadik napi megfigyelése: „Életszerűnek tűnik, hogy mielőtt (vagy miután vagy miközben) beszélünk, írunk, tárgyalunk, megállapításokat teszünk a táncról vagy kérdezzünk a tanításról, a szükségszerűségekről, a napi beosztásról, az adottságokról, pénzről, iskolákról, táncársulatokról, a valóságban is érzünk, tapasztalunk, próbálkozunk, a testünkbe írunk és érzékelünk – együttműködve másokkal.”

S Évától, ugyancsak a harmadik napon: „alámerülés a valóságba – ez tesz engem a legelőbbé, legérzékenyebbé, felelőssé, örömtelivé, és vezet a jelenlét és a játék által.”

Tehát a művészek méltányolták, ahogy a mozgás hozzásegítette őket a fogékony és mozgékony szellemi és testi állapothoz, kesszé tette őket a gondolatok verbális megosztására. Tamás írta, hogy „a beszéd teremti meg a gondolatok hálózatát, az elmék kapcsolódását, és pillanatokra a megosztott témát teljes világosságában láttatja”, mintha a beszéd hirtelen a táncdialógus kiterjesztésévé válna.

Talán az is közrejátszik ebben, hogy az efféle állapot, a perifériás látáshoz hasonlóan, kiterjeszti az elme figyelmét is: kevésbé szigorúan fókuszáló lencsévé nyíltja az elmét, olyanná, amely egyszerűbben észleli a lehetőségeket és a kapcsolatokat. Juhani Pallasmaa finn építész írja, hogy „a perifériás látás bevon minket a térbe, míg a fókuszálás kitol belőle, egyszerű szemléltetővé fokozva minket”. (Pallasmaa 2005, 13). Ennek értelmében az improvizációs gyakorlatok jól hangolt tudatossága bevonhatja a személyt a külső és belső környezet közti kapcsolat kiterjedtebb érzékelésébe – ez az állapot hozzásegít a kommunikációhoz és az együttműködéshez. Dorothea megfigyelte, hogy „a szomatikus megközelítésmód – amennyiben csak kívülről tekintünk rá, mint egy folyamatra, amelyben belsőleg ügyetlenkedünk – gyakran félreérthető”; ahogy írja: „a tudatosság ezen állapotában mi épp annyira benne vagyunk, mint a térben (mivel az idegrendszerünk kapcsol minket a térhez és a környezethez).”

## **Tanulás**

A megsztott tapasztalatokra való fókuszálás kialakította környezet segítette a ttt egészén végigvonuló tanulási folyamatot, amelynek során a megszerzett tudás nagyobb része a tudatosság szintje alá került és szavak nélkülivé lett. A magyar–brit tudós és filozófus, Polányi Mihály írja, hogy „többet tudunk, mint amennyit mondunk”. Ő dolgozta ki „a hallgatóságos tudás” elméletét, annak a tanulásnak a fontosságára emlékeztetve bennünket, amelyben nem vesz részt a nyelv. Táncosként és tanárként ösztönösen tudjuk, magunk is érezzük és idővel a diákjaink is látjuk a változásokat, amelyek a belső tapasztalásnak köszönhetően következnek be. De ezért az oly kívánatos, rövid időn belül is belátható és számszerűen kifejezhető folyamatok vagy a nyelv mint „az” információ közvetítője kirekesztő dominanciája mellett érezzük, hogy nehéz igazolni a mi felfedező folyamatokba fektetett erőnket, amely inkább kíván időt és tehetséget, semmint a tanár didaktikus jelenlétét.

Tehát újabb bizonyossággal tölthet el annak tudata, hogy vannak említésre méltó ügyvédek más tudományágakból, akik támogatnak minket! Einstein írta, hogy „a tanulás egyenlő a megtapasztalással. Minden más csak információ”, és Arthur Reber pszichológus, aki az implicit tanulást kutatta, az ő személyes perspektívájából a következőket vallja: „Úgy találtam, hogy az a fajta tanulás a legkielégítőbb, amelyet »ozmózisnak« nevezhetnénk, vagyis mikor valaki – gyakran nem is kontrollálható módon – átítatódik az anyaggal, és engedi, hogy a megismerés idővel mágikusan beköszöntsön hozzá. Az ennek eredményeként jelentkező tudás gyakran nehezen artikulálható, s ami még érdekesebb, a folyamat magának a tanulásért tett erőfeszítésnek a hiányában jelentkezik, miközben a tanulás valójában megtörtént...” (Reber 1993, 22)

## **Nyelv**

Ez azokhoz a beszélgetésekhez vezet engem, amelyek a diákok tapasztalatszerzését irányító tanári nyelvhasználatról és annak szükségességéről hangzottak el, hogy tudatában legyünk a szó hatalmának, annak, hogy a szó a diákot befolyásoló fegyver is lehet, és hogy micsoda feszültség van az információ „felajánlása” és „erőltetése” között. Vagy Mary Overlie írásához, amelyet Peter hozott az órára, a „megfigyelést” szorgalmazva a „tukmálás” helyett.

A csoport ugyancsak a tanári kommunikáció lényeges elemeként azonosította a tanár érintettségét,

a saját témája iránti lelkesedés megosztását, és hogy ez közvetíthető részben a nyelven keresztül, de a tartalom döntő része a szemantikai szint alatt marad.

A dialógus előmozdítása egy másik fontos vezérgondolat része lett (Mary Overlie-től kölcsönözve: hogyan erodálódik a hierarchia a tantermen belül). Ez megnyilvánult a részt vevő művészeknek a szervezőkkel és a diákokkal való, legkülönbözőbb kontextusú együttműködésében, és abban, ahogy Gál Eszter a nyilvános fórumon a „továbbpasszolós” megszólalásmódot alkalmazta, ezzel is bátorítva a résztvevőket, hogy aktívan, térbelileg is beemelődjenek a párbeszédbe.

## Politika

Az erodálódó hierarchia nemcsak azt célozta, hogy elősegítsük a tanulást és a nyílt eszmecsere-t, de volt egy politikai aspektusa is, amely bújtatottan többször is előfordult a hét folyamán: például abban, miként lehet megerősíteni a diákokat, hogy a már ismert dolgok gyökereit is kutassák; hogyan lehet felhatalmazást adni nekik (mint ahogy a Műhely Alapítvány is megadta a művészeknek az önrányítás lehetőségét); és hogy a profi küzdő-térre áttérve hogyan védjék meg a kevésbé ismertnek és alacsony státuszúnak feltüntetett táncműfajt.

Megütötte a fülem azoknak a hangoknak a hasonlósága, amelyek a tanulás elősegítését kívánva (és a ráerőltetést elutasítva) a művészekért, illetve a művészeti intézményekért (mint a Műhely Alapítvány) emeltek szót. Utóbbi esetben kiemelve, hogy olyan eseményt szerveznek, ahol a művészek anélkül tanulhatnak, hogy bárki rájuk erőltetné a „mit” és a „hogyan”. Mindkettő a felhatalmazás megadásának szándékát vagy még inkább a felhatalmazás magukhoz ragadását bátorítja.

E tekintetben, azt hiszem, ugyancsak meglepő szövetségeseink akadnak más területeken – olyan szervezeteknél, amelyek a nemzetközi fejlődésben érdekeltek. Ők azoknak a térségeknek a vonatkozásában beszélnek „tehetségfejlesztésről”, ahol épp dolgoznak, mégis, az előbbi nyelvi kifejezés kockázatosan patronizáló és azt sugallja, mintha nekik (vagyis azoknak a művészeknek) szólna a „fejlesztés”. Illetve rájönnek (mint a művészek együttműködő kis csoportján keresztül tlt-t rendező Műhely Alapítvány is), hogy a partnermunka és a folyamatba bevontak tanulására való összpontosítás produktív – már ha a projekt hosszú távon is hatékony akar maradni.

„Feltehetőleg sem a kutató, sem az adminisztrátor, sem a falusi ember nem tud potenciálisan hozzájárulni a fejlődéshez mindaddig, amíg nem mint partnerek csatlakoznak a kölcsönös tanulási folyamathoz, amíg csak a mágikus előtanulmányozás folyik, nem pedig az új képességek felépítésének a gyakorlati megvalósítása.” (Korten 1980, 502)

Az elismerés, az érthetőség és a kézzel nem fogható eredmények birodalmában ők mégis sokkal magabiztosabban állítják a nem mérhetőnek a minőségét, mint mi, s a következő sorok talán némi inspirációval szolgálnak: „A szociális kapcsolatformák hálózata, a valódi értékek vagy gondolatok központja és a résztvevők kirobbanó képességei – ebből a perspektívából a képesség legalább annyira energia, mint amennyire ügyesség és találékonyság.” (Morgan 2005, 13)

Számomra ez nagyon szépen leírja a budapesti tlt-t és potenciális hatásait mind a budapesti táncosok közösségére, mind a művészek csoportjára nézve. A „kirobbanó tehetség” és az energia generálása a jövő professzionális táncosainak neveléséhez illő törekvés.

A possible topic to ponder is a question heard recently on the BBC World Service: "How much permission does an artist get?" and "How much permission does an artist give themselves?"

*From the invitation letter sent to ttt members*

■ *I felt privileged to be "given permission" to join ttt Budapest vicariously, exchanging reflections remotely, absorbing the individual written responses of participating artists to their shared experiences, via e-mail and skype.*

*I noticed with interest that, as the intensity of their embodied experiences accumulated through the week and was filtered through the writings I received, the separation of my abstract words from these lived experiences seemed to gradually expand. I had the feeling that my words became inadequate to the immersive flow of their shared moments, I became aware of my responses as too immobile, too stuck in an analysing, questioning brain that was not filtering thought through the dynamic flow of direct communication that comes from moving together.*

*At another level however, even at a distance, I felt an empathy with what was taking place, in part through imagining myself in the moving, but also through my memory of two particular previous experiences of artists' exchange. I appreciated ways in which the opportunities offered by the ttt Budapest, built on, and resembled, two gatherings of international artists that I had participated in, together with Éva Karczag, (and that we have reflected upon in *Contact Quarterly Summer/Fall 2007*). To summarise briefly, these were *mode05* in Potsdam, which focused on re-envisioning dance education, and a residency of six artist/teachers hosted by TQW in Vienna in which shared teaching of professional classes was followed by open-ended exchange over ten days.*

### **Open Structures**

*Both these events shared with ttt Budapest a central concern with dance education and with dance artists' perspectives on the teaching/learning experience. Yet they also shared an important, underlying assumption: a trust in processes of exchange and communication between artists to generate valuable traces, energies, ripples, and consequently a confidence to leave the structure open, and free from a particular outcome by which to measure their benefit.*

*The success of such an approach relies, of course, upon the rigour and committed engagement of all those involved. Yet this would not seem such a high risk! Why would any non-interested artist wish to participate in such an event? Which, in turn, raises the question of why this openness is risked so rarely in gatherings organised within and beyond the arts? Perhaps it is the ubiquitous demand for tangible outcomes and the difficulty of justifying processes whose outcomes are less quantifiable?*

*It is also true, however, that these dance artists were particularly suited to the permission offered by such an open structure, since the kinds of practices and processes in which they engage, aim at developing and practising the qualities of perception and relationship that render such freedom both familiar and generative. For these are practices that emphasise readiness, adaptability, decision-making in the moment, non-hierarchical relationships, non-linearity of learning experiences, easy flow between leading and following,*

investment in immersive experiences, leaving space to notice and modulate what arises, ...an improvisational mind in other words.

### **Immersion and reflection**

It is significant that the artists chose to allow these qualities to permeate all the varied encounters and contexts of the week – from their own daily work practice, to the teaching of new groups of students in each context, to the exchange with the staff of these various organisations, and the public forum near the end of the project.

Indeed perhaps much of the potency of the week's exchanges, and the imprints that will last well beyond them, lies in the delicate weave between immersion in the flow of shared dancing, and the stepping back to reflect; in the fact that discussions about dancing were grounded in the experience of moving together.

Henri Bergson speaks of two ways of knowing a thing: "The first implies that we move round the object; the second, that we enter into it." This "entering in" seemed a vital aspect of the communication processes of ttt, a direct and effortless way of building bridges of understanding, of realising commonalities and overcoming language barriers.

Susanne observed on day 3: "It seems vital to actually do, feel, experience, try out, update to my body, sense and cooperate with the others, before (or after or between) we talk, write, discuss, make statements or questions about dance, about education, about what is needed, about schedules, facilities, money, schools, dance companies..."

And Éva wrote also on day 3 "a dive into a reality that makes me most alive, sensitive, responsive, joyful and driven by present-ness and play."

So the artists appreciated how moving helped them to a receptive and animated state of mind and body, to a readiness for the verbal exchange of ideas. Tamás wrote: "Talking makes a network of thoughts, connects our minds and for moments gives such a clarity of the shared subject", as if the talking became just an extension of the dancing dialogue.

Perhaps also, such a state expands mental attention in a similar way to peripheral vision: opening out the mind to a less narrowly focused lens, one that more easily perceives possibility and relationship. Finnish architect Juhani Pallasmaa writes of how "peripheral vision integrates us with space, while focused vision pushes us out of the space, making us mere spectators" (Pallasmaa 2005 p13). In this sense the tuned awareness of improvisational practices can draw one into a greater sense of connection between internal and external environment – a state conducive to communication and cooperation. Dorothea observed that somatic processes can sometimes be misunderstood, when viewed from the outside, as processes in which "we flounder about only internally", whereas she writes: "in this state of awareness in fact we are just as much in space (because our nervous systems links us to space, to environment)."

### **Learning**

This focus on shared experiences also created an environment conducive to the flow of learning throughout the ttt, for much learning goes on below the level of consciousness and without words. Hungarian/British



scientist and philosopher Michael (Mihály) Polányi wrote that "we can know more than we can tell", developing a concept of "tacit knowledge" and reminding us of the important learning that takes place in the absence of language. As dancers and teachers we intuit this, we can feel for ourselves, and see over time in our students, the changes that take place through immersion in experience. Yet we can sometimes feel pressured by the demand for short-term visible and measurable indicators of "progress", or marginalised by the dominance of language as the means for conveying information, that it becomes difficult to justify our investment in exploratory processes that might require time and a more facilitatory, than didactic, role for the teacher.

So it is re-assuring to know that we have notable advocates from other disciplines to back us up! Einstein wrote that "learning is experience. Everything else is just information", and Arthur Reber, a psychologist researching implicit learning writes from his personal perspective:

"I found that what seemed for me to be the most satisfactory 'learnings' were those that took place through what we used to call 'osmosis', that is, one simply steeped oneself in the material, often in an uncontrolled fashion, and allowed understanding to emerge magically over time. The kind of knowledge that seemed to result was often not easily articulated, and most interesting, the process itself seemed to occur in the absence of the effort to learn, what was in fact learned..." (Reber 1993 p22)

### **Language**

This leads me to remember the conversations that happened through the week, about the teacher's use of language in guiding student experiences, the need to be aware of its power, of how it could be a "weapon", and manipulate the student, of the tensions between offering or "imposing" information. Or the writings of Mary Overlie that Peter brought into the studio which advocated "discerning" rather than "imposing".

What the group identified as an important factor also in the teaching communication was the involvement of the artist with their material, the sharing of their own passion, and that this would be conveyed, in part, through language, but that much of its impact would be below the semantic level.

The promoting of dialogue became part of another important thread through the week - that of eroding hierarchies within the studio (to borrow again from Mary Overlie). This was manifested in the ways in which the artists all shared in moving together with staff and students in the various contexts in which they taught, and in how Eszter Gál used a score structure for the public forum that encouraged participants to become actively and spatially involved in the dialogue.

### **Politics**

This eroding of hierarchies, was not only about promoting learning and open dialogue, but had a political aspect that re-surfaced in different guises during the week - in how to empower students to explore beyond what they already know, how to give them permission, much as workshop foundation had given the artists permission to self-organise, and how, moving on to the professional arena, to advocate for dance practices that seem under-acknowledged or of lower status.

I was struck by the similarity between the tensions that arise for artists wishing to facilitate learning and

not impose, and for arts development organisations, such as Workshop Foundation, wishing to produce an event through which artists might learn, without wanting to impose the "what" or the "how". Both are contexts of wishing to give permission, or better still to encourage the taking of permission.

In this I think we also have surprising allies in another field – in organisations that are involved in international development. They talk of "developing capacity" in the countries/localities within which they work, and yet the very language risks sounding patronising, as if it was them doing the "developing". Rather they are realising, (as Workshop Foundation in choosing to work through a small planning group of artists to organise the ttt), that it is productive to work in partnership, and focus on the learning of all involved within a process, if a project is to be effective in the long term.

"Neither researcher, administrator, nor villager is likely to achieve his or her potential for contribution to development until they join as partners in a mutual learning process, committed not to the search for magical blueprints, but to the building of new capacities for action." (Korten 1980 p502)

In the realm of acknowledging, and articulating, the intangibility of outcomes, however, those working in international development already seem more confident than us in asserting the validity of the non-measurable, and perhaps offer some inspiration that we could take permission to follow:

"Networks of social relations form, centre around certain values or ideas and unleash capacity in their participants. From this perspective capacity is as much about energy as it is about skills and resources." (Morgan 2005 p13)

This to me would very nicely describe what was going on in the ttt Budapest, and the potential impact both for members of the Budapest dance community and for the core group of artists. What I sensed, even viewed from the distance of the balcony was "Unleashing capacity" and generation of "energy". These would also be fitting aspirations for the education of future dance professionals.

#### Hivatkozások | References

- Bergson, H., (1912, 1999), *An Introduction to Metaphysics*, Indianapolis, Hackett Publishing Co
- Korten, D. C., (1980), "Community Organisation and Rural Development: A learning process Approach," *Public Administration review* 40, 5
- Lefebvre, H., (2004), *Rhythmanalysis*, London, Continuum
- Morgan, P., (2005), *The idea and Practice of Systems Thinking and their Relevance for Capacity Development*, Maastricht, European centre for development Policy management
- Pallasmaa, J., (2005), *The Eyes of the Skin*, Chichester, John Wiley and Sons
- Polanyi, M., (1966), *The Tacit Dimension*, Garden City, NU, Doubleday
- Reber, A. S., (1993), *Implicit Learning and Tacit Knowledge*, Oxford, Oxford University Press



# Karczag Éva

[HU/USA]

Független táncművész és -oktató. Az elmúlt három évtizedben a művészi alkotói folyamat felfedező jellegű módszerének kifejlesztésével, oktatásával és propagálásával foglalkozott. Készít szólókat, és együttműködik művészekkel nemzetközi szinten is. Számos munkája különböző művészeti ágakat fűz egybe. Előadói és tanári munkájában nagy szerepet kap a táncimprovizáció és a különböző testgyakorlások (Táj Csi Csuán, Csikung, Alexander-technika, ideokinezis és jóga). 1972-től az experimentális tánc területén vezetőnek számító együttesek tagja (például Trisha Brown Dance Company, 1979–86). Tanított az USA-ban, Ausztráliában és Európában, hosszabb időszakot töltött az arnhemi European Dance Development Centerben. 2004-ben Master of Fine Arts fokozatot szerzett a Bennington College-ban. Az előadásokon és a tanításon keresztül a teljes testtel való tánc és a pillanatban lét gyakorlását hirdeti.

## CV

*Independent Dance Artist and educator. For the past three decades she has practiced, taught, and advocated explorative methods of art making. She performs solo and collaborative work internationally, many of her collaborations involving links across the arts. Her performance work and her teaching are informed by dance improvisation and mindful body practices (including T'ai Chi Ch'uan and Qi Gong, the Alexander Technique, Ideokinesis, and Yoga). Since 1972, she has been a member of leading groups in the field of experimental dance, including the Trisha Brown Dance Company (1979-86). She has taught throughout the USA, Australia, and Europe, including a sustained period of teaching on the faculty of the European Dance Development Center, (EDDC) Arnhem, The Netherlands (1990-2002). She has an MFA degree (Dance Research Fellow) from Bennington College (2004). Through her performing and teaching, she aims to communicate her love of full-bodied dancing and her interest in the practice of being in the moment.*

## ■ A workshopodon nagyon fontos mondatok hangzottak el a testi tudatosságról. Hogyan érlelted módszerré a testről megszerzett tudást, már ha ez valóban egy módszer?

Igen, ez egy módszer, de én úgy gondolok rá, mint egyesülése azoknak a technikáknak, melyeket az évek során magamba gyűjtöttem, mint például a Táj Csi, az Alexander- és release-technikák. Emellett óriási befolyással volt rám New York-i tanárom, André Bernard, akitől az ideokinezist tanultam; és a Trisha Brownnal való munka, az, ahogy ő a mozgásán, a gondolkodásán és a teste tudatosításán dolgozott. Mindez még ma, a társulattal töltött huszonöt év után is nagyon jelen van bennem. Fontos volt a tanulás, de talán még a tanulásnál is fontosabb a betanult mozgás elfelejtése, „ki-tanulása.” Ebben segítettek a fenti technikák és tapasztalatok.

## Képeket mutattál az emberi test belsejéről. Az egyik egy művészien elrendezett csontváz volt. Hogyan használod a képeket a táncban?

Ahogy az órán is mondtam, ezek a képek rengeteget segítettek nekem abban, hogy meglássam, milyen belül az emberi test, hogy egyszerűbb és tisztább képet nyerhessek a működéséről. Már hosszú ideje keresem minden lehetséges anatómiakönyvben azokat a képeket, amelyek a legtöbbet képesek elmondani a mozgásról. Hatalmas gyűjteményem van az innen-onnan szerzett ábrázolásokból. Tanítványaim azt mondják, hogy sokat segít, hogy látják ezeket a képeket a test belső alkatáról – kívülről látni azt, ami belül van –, mert így vissza tudják idézni ezeket a képeket, mikor dolgozni kezdenek. Ugyanigy, azt gondolom, a tapintás is hihetetlenül fontos ahhoz, hogy elképzeljük és érzékeljük a test belsejében lejátszódó folyamatokat. Vannak olyanok, akik tánc- vagy mozgástanulmány nélkül is természetesen és szépen mozognak, de egy táncosnak mindenképp fontos megértenie a hangszerét.

## Volt egy igazán figyelemfelkeltő mondatod, miszerint „ahogy állsz, úgy lélegzel”. Ebből a szempontból van különbség táncos és nem-táncos között?

„Ahogy állsz, úgy lélegzel, és ahogy lélegzel úgy állsz”. Igen, ez fontos. Sokszor az egyszerű ember sokkal szabadabban áll és lélegzik, mint egy képzett táncos. Persze ez attól is függ, miféle tréningről beszélünk. A tradicionális tréningek sokszor fix formába kötik a testet, és a táncos „ezen belül” mozog. Vannak, akik sosem vettek részt tréningen, nincs rutinjuk, de van érzékük a mozgáshoz. Az is tény, hogy az élet gyakran szolgál pozitív és negatív tapasztalatokkal, és mindezek hozzájárulnak a mozgás és a légzés megformálásához. Tehát, a mozgás és lélegzés a szellemtől függ. Mindegy, hogy valaki táncos vagy nem táncos. **Olvastam egy Gill Clarke-kal közösen írt cikkedet. Kiemelitek, milyen hasznos lenne a táncban szerzett testtapasztalataitokat például tudósokkal megosztani.**

Ez az információ mindenkinek javára válhat. A tudatosság mindenkié lehet. Gyakran megfeledekzünk arról, hogy egy testben élünk, hogy lélegzünk. Ezek alapvető dolgok. Sokan kezdik felfogni, hogy például a nap túlnyomó részét számítógép előtt ülve töltik, s nem mozognak eleget, pedig mi mozgásra tervezett ember-állatok vagyunk. És a mozgás része a fejlődésünknek, a létezésünknek, annak, hogyan viszonyulunk a minket körülvevő környezethez és másokhoz. Még munkakörülmények között is számos lehetősége van az embernek a mozgásra. A mozgás lehet kifelé irányuló, mint például az aerobic. De sokunkat elvezet önmagunk belső felfedezéséhez. Ha ez a találkozás fiatal korban történik, végigkísérheti az embert egész életében. Támogatja őt. Mikor elkezdtem Alexander órákat venni, még nagyon kevés táncos

tekintett a mozgásban lévő testre ebből a különleges szemszögből. Talán csak az utóbbi tizenöt évben döbönt rá a táncvilág arra a tényre, hogy az Alexander, a Feldenkrais, vagy a Body-Mind Centering jól kamatoztathatók egy táncos számára. Remélem, hogy idővel a világ többsége is fel fogja ezt fedezni.

### **El tudod képzelni, hogy egy tudóssal dolgozz együtt?**

Ezt még nem próbáltam ki. De Susan Sgorbati, aki a Bennington Collage-ben tanít, gyakran működik együtt tudósokkal. Izgatja az agy, ahogyan az agy tanul, ahogy a gondolatok mintázatokat hoznak létre. És hogy az improvizációs struktúrák szinte az agyműködés materiális megnyilatkozásainak tekinthetők.

### **■ In your workshop you taught something very important about awareness of the body. How did you develop this method of knowledge – if it is really a method?**

*Yes, it is a method, although I think of it as just my integration of techniques I have found important in my own training, including T'ai Chi, Alexander Technique, release technique, the influences of André Bernard and Ideokinesis and working with Trisha Brown and how her way of moving, and her thinking are still very present in my body twenty five years later. More important than the things I learnt about dancing from traditional techniques is that I have un-learned them.*

### **You presented pictures to us. One of them was a skeleton, very artistically laid out. In dance how can you use these pictures?**

*As I mentioned in the class, it helped me tremendously to be able to picture what is inside of my body, to understand its mechanics in a clear and simple way. I like to get my hands on as many kinds of anatomy books as I can, to find pictures in particular that speak the most about movement. I have a rather extensive collection of pictures. The feedback I receive from students is that it is always very helpful for them to be able to see these pictures – a view of the inside from the outside – and then to be able to imagine that picture when they begin to work. Similarly, I think touch is a hugely important element of being able to picture and sense what is going on inside our bodies. There are natural movers, people who move beautifully without any training, but I think that for any dancer it is useful to understand the structure of their instrument.*

### **You had a very important sentence that "You breathe how you stand." Is there a difference between dancers and non-dancers?**

*"You breathe how you stand, and you stand the way you breathe". Yes, this is important. Sometimes non-dancers stand and breathe more freely than a person who has been trained as a dancer. Of course it depends on the kind of training they've received. Traditional dance training often binds the body, creating a kind of fixed form, within which the person then moves, and there are natural movers, people who have a natural sense of movement and who move beautifully without any dance training. Life comes with all of its positive and negative experiences and all these shape how we move and how we breathe. So, whether someone is a dancer or not, doesn't matter.*

### **I read an article from you and Gill Clarke. You emphasize how important it would be to give your dancing and body-experience to scientists as an example.**

*I think this information is helpful for everyone. We can all be taught to be more aware. We often forget that we live in this body and we are breathing. All of these are basic things. Many people sit much of the*

day behind computers, and don't move enough, although we are made for movement, we are human animals. Movement is part of our heritage – it's how we exist, how we form relationships with the space and people around us. If stimulating awareness and enthusiasm for a regular movement practice happens at a younger age it can follow the person through their life and support them. When I first started the Alexander technique, there were very few dancers who used somatic practices. It is only in the last fifteen or so years that the dance world has picked up the fact that the Alexander technique, or Feldenkrais, or Body-Mind Centering has benefit for the dancer. I would hope that in time, non-dancers also would realize how important and useful this information is.

**Can you imagine working together with scientists?**

I have not done that, but Susan Sgorbati, who teaches at Bennington College in Vermont, has been doing a lot of work with scientists. She is exploring the brain, and the way the brain learns, creates thought patterns, and how improvisational structures are like material manifestations of some of the workings of the brain.

# Fordításra nincs szükség

## No Translation Needed

■ Hét személy, akiket egy közös nyelv köt össze. Fordításra nincs szükség. A párbeszéd könnyen továbbhalad a nehezen megfogható és érzékenyebb területek felé, ahol a kérdések szívesen látott vendégek, ahol nagylelkűen osztjuk meg a gondolatokat, és a határok tágra nyílnak. Furcsa, mert magyarul, angolul és németül beszélünk, és bár beszélt és írott szavakat használunk, de az általunk beszélt közös nyelv a mozgás egy sajátos formája, a tanítás és tanulás, a gondolkodás és alkotás egyfajta filozófiája.

Tanárok és előadóművészek vagyunk, és azért jöttünk, hogy tanuljunk egymástól.

A párbeszédünk és a játékunk a gyakorlatban alapozódott.

A budapesti ttt felállása a következő: két magyar, két német, egy svéd, egy angol, és egy sok-országú – demonstrálandó az általunk végzett „alternatív” munka széleskörűségét.

A személyes történetekkel kezdtük. Az első találkozáskor, az első napon mindenki bemutatkozott, megnevezte az ismerősöket – néhányunk szinte mindenkit ismert, más szinte senkit. De a kapcsolatok láthatatlan szövedéke, amely át- meg átjárta a köztünk lévő teret, kezdett kirajzolódni.

### Történelem

Beszélek magyarul és megvan a saját budapesti történetem. Az Állami Balettintézet hallgatójaként eltöltött két hosszabb periódus a hatvanas és a hetvenes évek elején; a Berger Gyulával való találkozás a nyolcvanas években, akinek absztrakt mozdulatkoreográfiái és előadásai jelentették számomra a friss levegőt a máskülönbelen elmocsarasodó, idejétmúlt táncéletben... Aztán amikor a kilencvenes években Angelus Iván Csanády utcai iskolájában tanítottam; majd amikor annyi magyart tanítottam és mentortáltam – köztük Gál Esztert és Berger Gyulát az arnhemi EDDC-ben –; amikor részt vettem az első és a számos következő sikeres Kontakt Budapest Fesztiválon (melyeket Gál Eszter szervezett); felléptem a város számos alternatív helyszínén mindig figyelve, észrevéve, hogy a budapesti tánc természete az évek alatt megváltozott... és változik.

A budapesti tánc felnőtt a jelenhez, és kíváncsian tekint a jövőbe. Ez nyilvánvalóvá vált a ttt dús, nagyon intenzív nyolc napja során szerzett tapasztalatokból, amikor körbejártuk Budapest tánciskoláit és előadóhelyeit. Minden egyes helyen segítségünkre sietett egy ott dolgozó, aki ellátott minket a működésre vonatkozó információkkal – arról, hogy mi miért és hogyan történik a mindennapokban, a célokról, a kihívásokról.

## **Terek és a bennük folyó munka**

Mindannyiunkat mélyen megérintettek az öreg gyárépületek és a használaton kívüli épületek, amelyeket csoportok és önállóan alkotó művészek foglaltak el, illetve az ott dolgozó emberek szívbéli lelkesedése. Angelus Iváné a Budapest Kortárstánc Főiskolán, Berger Gyuláné az LI Táncművekben, Lőrinc Kataliné a Magyar Táncművészeti Főiskolán, Nagy Zoltáné a SÍN Kulturális Központban, Goda Gáboré az Artusban, Máthé Gabié a Gödörben, s mindazoké, akik nagy szenvedéllyel beszéltek a helyekről és a munkáról, amelynek segítették a létrejöttét és életben maradását. Emlékezetesek a helyek egy részét magukénak mondható impresszáriószerű figurák is, akik a művészetet nemcsak a helyszín felajánlásával támogatják, de figyelmük kiterjed az épületek eredeti építészeti jellegzetességeinek megőrzésére is, biztosítva, hogy a művészek és a nézők eljövendő nemzedékei is tudatában legyenek az újonnan renovált épületek történelmi jelentőségének.

## **Előadások**

Bár két megnézni tervezett táncelőadás elmaradt, minden pillanatunk be volt osztva, beleértve a Company ST improvizációs estjén való részvételünket is a SÍN-ben. Láttuk és tapasztaltuk a felfedezés akarását, hogy valamilyen módon a nézők is a történés részévé váljanak (például az előadás utáni beszélgetés az Artusban vagy az előadás előtti a MU Színházban). Úgy tűnik, a magyar táncosok, koreográfusok és szervezők – bár időnként a kiszámíthatatlan alapok, szabályok és előírások megnehezítik a pénzbeli támogatáshoz jutást – készek a felfedezésre, még akkor is, ha meg kell találniuk a módot, hogy a finanszírozás elmaradása ellenére is dolgozhassanak (akárcsak Hód Adriennek, aki egy bemutatóján négy táncossal dolgozott együtt). Szerencse, hogy az alternatív terek egy része képes támogatni őket próbateremmel (gyakran ingyen) és fellépési lehetőséggel.

A munkának ez az akarása a hetvenes évek New Yorkjára emlékeztet engem, amikor az emberek mindenféle alkalmi munkát elvállaltak, hogy képesek legyenek fennmaradni, táncolni és alkotni, és munka folyt bármilyen helyen, amelyet meg tudtak fizetni. Frissítően hat ez abban a korban, ahol mindent a produktum és a siker határoz meg.

## **Az órák**

Látogattuk egymás óráját, így a dialógus és az inspirálódás nem merült ki a verbalításban, hanem az egymással kölcsönhatással lévő testünkön keresztül jelen volt fizikai szinten is. Az órákat szabadon látogathatták az érdeklődők, a táncfőiskolákon tartott órákhoz pedig a helyi diákok is csatlakoztak.

## **Szervezés**

A Műhely Alapítvány kitűnő szervezőnek bizonyult, és vendéglátónk, a Budapest Kortárstánc Főiskola nagylelkűen ellátott minket minden szükséges dologgal, a stúdiótól kezdve az ollón át a ragasztószalagig. A Péter Petrával, Talló Gergellyel, Angelus Ivánnal és a magyar csapattal való találkozás első pillanatától kezdve világos volt, hogy megkapunk minden segítséget, amire csak szükségünk van ahhoz, hogy a kutatás értékes és kielégítő tapasztalatokkal szolgálja a résztvevőket, feltételezve, hogy ha bennünket felfűt



a felfedezés, ennek az izgalomnak a nyomain fennmaradnak és szerteáradnak a budapesti táncos közösségben. Ahogy előrehaladtunk a találkozó struktúrájának a kidolgozásában, Petra felvette a kapcsolatot az összes érdekelt partnerrel, és összeállították a mi inkább renden kívüli órarendünket és a városon belüli utazások menetét. Örömteli volt hallani, hogy terveinket érdeklődve és szívesen fogadták vendéglátóink. Részletes információs listát kaptunk, miként igazodhatunk el a városban (címek, telefonszámok, az utazásra, éttermekre vonatkozó információk, pénz...), amelyet Tamási Dóra állított össze nagy aprólékos-sággal, megkönnyítve azok dolgát, akik közülünk még nem voltak ismerősek a városban. És nagyszerű ellátást kaptunk, odafigyelve az ebédekre és a vacsorákra azokon a napokon, amikor szűkre szabott volt az időnk vagy épp olyan helyen voltunk, ahol nem akadt megfelelő étkezési lehetőség. Egyértelmű, hogy a vendéglátóink tudták, a jó munkához enni is kell.

## Áttekintés

A ttt-vel kapcsolatos személyes érzéseimet három szóban lehetne összefoglalni: támogatás, támogatás és támogatás. Ez számos módon megmutatkozott, beleértve a következőket:

- Támogatás a történelmünkön keresztül, amely a jelenhez vezetett és ugródeszka a jövőnkbe;
- Támogatás a párbeszédén át, ahogy a bepillantást megengedve mindannyian fejlődünk;
- Támogatás a közös gyakorlások révén – bemelegítés a tánchoz, tréning, alkotás, bemutatás; a támogatás, amelyet a reflexiók és a személyes tanulás (személyes reflexiók) révén egymásnak adtunk;
- A csoporton belülről érkező fizikai támogatás és Gill virtuális támogatása (lásd Gill írását: Pillantás a balkonról);
- Támogatás a kapcsolatok megteremtésével.

Számos más művészeti ággal ellentétben a tánc egyre inkább társas tevékenység, de a meglévő verseny gyakran korlátozza az információ áramlását és akadályozza a fejlődést. A ttt Budapest során a legfontosabb szavak és élmények bővelkedtek a testnek és a szellemnek szóló információkban.

■ *Seven individuals, united by a common language. No translation needed. Discussion can proceed quickly into areas of subtlety and precision, where questions are welcomed, thoughts are shared with generosity, and parameters are nudged wider open. Curious, because we are speakers of Hungarian, English and German, but although we do use the spoken and written word, the common language we speak is a particular form of movement, a philosophy of teaching and learning, thinking and creating.*

*We are teachers and performers, and we are here to learn from each other.*

*Our discussions and play are grounded in our practice.*

*This was the set-up of the Budapest ttt: two Hungarians, two Germans, one Swiss, one British, and one multi-national – a further demonstration of the extent of the reach of this “alternative” work we do.*

*We began with history. At our first meeting, on the first day, each of us introduced him/herself, and named connections – some of us knew almost everyone, some of us knew almost no one. But connections began to be drawn as invisible threads that started to crisscross the space around and between us.*

## **History**

*I speak Hungarian, and have my own history in Budapest. From my two periods of study at the State Ballet Academy in the 60s and early 70s; to my meeting with Gyula Berger in the 80s, whose abstract movement choreographies were a breath of fresh air in an otherwise bogged down and out of date dance scene; to teaching at Angelus Iván's school in the early 90s; to teaching and mentoring the many Hungarians, Eszter Gál and Gyula Berger among them at EDDC in Arnhem; to taking part in Kontakt Budapest Festivals, organized by Eszter Gál; to performing in a number of the city's alternative performance spaces – always observing, and noticing how over the decades, the nature of dance in Budapest has changed... is changing.*

*The Budapest dance scene has grown into the present, and is looking eagerly into the future. This was made clear by the many various situations the ttt group visited and experienced in our tightly packed, very intense eight days, as we moved around Budapest dance schools and performance spaces. We were given an introduction to each place by someone who works there, and is intimately involved in the running of the place – a taste of what happens, and how – day-to-day functioning, aims, challenges.*

## **Spaces and the work happening in them**

*We were all impressed by the old factories and disused buildings we were shown, that had been taken over by groups and individual artists, as well as by the wholehearted enthusiasm of the people who work in each place. Iván Angelus at the Budapest Contemporary Dance Academy, Gyula Berger at LI danceLab, Katalin Lőrinc at the Hungarian Dance Academy, Zoltán Nagy at SIN Cultural Center, Gábor Goda at Artus, Gabi Máthé at Gödör, and others, all spoke with passion about the spaces and work they have helped bring into existence and are keeping alive. Also impressive is the way impresario figures who own some of the locations, are supporting the arts, not only by providing spaces where work can be made and performed, but also through the thoughtfulness they place in preserving original architectural elements, thus ensuring that future artists and audiences continue to remain aware of the history of these newly renovated buildings.*

## **Performances**

*Even missing two of the planned performances, we had a full schedule, including taking part in the improvised evening performance of Company ST at SIN. We saw, and experienced, a willingness to experiment, to involve the audience in process (e.g. the post-performance discussion at Artus, the pre-performance task at MU Theatre). It seems that Hungarian dancers, choreographers and organizers, although at times shackled by the vagaries of funding and the rules and regulations tied to any financial support received, are willing to explore, to go out on a limb for a vision, and even, as, for instance, in the case of Adrienn Hód, who is creating and performing work with a group of four committed dancers, find ways to work despite a lack of funding, simply because they must. It is fortunate that enough of the alternative spaces are able to give support through providing (often free) rehearsal studios and performance opportunities.*

*This drive to work reminded me of NY in the 70s, when people did odd jobs in order to be able to survive and be able to dance and create, and work happened in any kind of space that was affordable. This is refreshing in a time that's generally driven by product and success.*

## **Classes**

*We attended each other's classes, so dialog and the opportunity to be inspired, happened not only verbally, but also through the material of our bodies interacting on a physical level. These classes were open to the general public, and the classes at Budapest Contemporary Dance Academy and Hungarian Dance Academy, to the students attending these schools.*

## **Organization**

*The organization of the project through Workshop Foundation was excellent, and our host, the Budapest Contemporary Dance Academy, was generous in providing us with everything from studios to scissors and tape. From our first meetings with Petra Péter, Gergely Talló, Iván Angelus and the Hungarian contingent, it was clear that we would be given whatever support we needed in order for the research to be a valuable and satisfying experience for the participants, with the assumption that if we became excited by what we were discovering, tangible traces of this excitement would remain, to be spread among the Budapest dance community. When we progressed to developing the structure, Petra contacted the many parties concerned, and arranged with them our rather out-of-the-ordinary schedule and journey through the city. It was gratifying to hear that our plan was met with interest and a willingness to welcome us, by all host venues. We received detailed instructions about navigating the city (e.g. addresses, phone numbers, travel, restaurants, money etc.) meticulously compiled by Dóra Tamási, making it easy for those in the group who were unfamiliar with the city. And we were fed well, with thoughtfulness about lunches and dinners on days when time was tight, or we happened to be in spaces far from good eating possibilities. It was clear, (perhaps a consequence of Hungary's reputation for good food and wine), that the organizers knew, that in order to work well, one must eat well too.*

## **Overview**

*My own feelings about the ttt Budapest can be summed up by three words – support, support and support. This was made manifest in a number of ways, including:*

- *Support through our history as a route leading to our present, and as a diving board to our future;*
- *Support through our dialoguing, how sharing insights allows all of us to grow;*
- *Support through our shared practices – warming into dancing, training, creating, performing, the support we give each other when we bring reflection and individual learning (self reflecting) into the studio;*
- *Support of physical presence from within the group, and Gill's virtual support (see Gill's "A View from the Balcony");*
- *Support through sharing networking.*

*Unlike many art forms, dance tends to be a communal activity, but in many situations still has the competitive edge that limits information sharing and can stunt growth. During the ttt Budapest the operative word and experience was generosity of information, of body and of spirit.*



# Susanne Martin

[DE]

Koreográfus, előadóművész és tanár. Érdeklődésének fókuszában az improvizáció és a koreográfia metszéspontjai, a testnarráció, az előadó és a közönség viszonya és a művészi együttműködés módszerei állnak. Jelenlegi produkciói: Rosi tanzt Rosi – The Conference (szólóelőadás), Hoppalappa postfolki tanzi teateri (együttműködő partnerek: Bronja Novak, Katarina Eriksson), JULIO (szóló- és csoportos előadás), Zuhause (együttműködő partner: Theater M21), Die Eigentümlichkeit, der Exhibitionismus und die Damen von Welt (együttműködő partner: Bronja Novak).

## CV

*Susanne Martin works internationally as choreographer, performer and teacher in contemporary dance and theatre. Her interest focuses on the intersection of improvisation and choreography, the narration of the body, the performer – audience relation, and methods of artistic collaboration.*

*Current productions include: "Rosi tanzt Rosi – The Conference" (solo), "Hoppalappa postfolki tanzi teateri" (in collaboration with Bronja Novak and Katarina Eriksson), "JULIO" (solo and group version), "Zuhause" (in collaboration with Theater M21), "Die Eigentümlichkeit, der Exhibitionismus und die Damen von Welt" (in collaboration with Bronja Novak).*

### ■ Mi a munkamódszered, miből merítesz új ötleteket?

Az improvizáció a kiindulópontom, a szerelmem; de azt is szeretem, mikor tudatosan dolgozom ki és (bizonyos mértékben) felügyelem az anyagot. Az improvizáció számomra a gondolkodás eszköze. Az itteni műhelymunka során például a néptáncot vettük elő. Az alapötlet abból az improvizatív jellegű darabból

származik, amit jelenleg Bronja Novakkal (Göteborg) és Katarina Erikssonnal (San Francisco) közösen játszunk. Hármunk metszéspontja az improvizáció, de ez nem jelenti azt, hogy a darab kontakt improvizációk sorozata. Még ha nem is érintjük meg egymást az est folyamán, mégis ez az a mód, ahogy bizunk egymásban, ismerjük egymást, ahogy kapcsolódunk egymáshoz. A néptánc a témánk, erre alapozva tesszük fel a kérdéseinket: mi a kulturális identitás, mit jelentenek a „gyökereink”.

### **Mi alapján választod ki, hogy kikkel dolgozz együtt?**

Találkozol emberekkel, megkedveled őket, kapcsolódsz hozzájuk. A trióban mind táncosok, improvizátorok vagyunk. De van egy német kortárs színházi csoporttal közös munkám is, és én vagyok az egyetlen táncos háttérű előadó a társaságban. Abban a produkcióban színésznőként veszek részt, holott nem tanultam ez irányba. Ez nem konvencionális szindarab, de szövegen alapszik, így hát nekem is tanulnom kellett.

### **Van abban valami különbség, hogyan közelít egy táncos, s hogyan egy színész a szöveghez?**

Egészen máshogy. Én a „test felől” érkezem, memorizálnom kell a sorokat, és ezt meg is teszem, de gyakran átírom a szerepem, vagy megváltoztatom az elhangzó szavak ritmusát, ha azt az adott pillanatban frissebbnek, helyesebbnek érzem. Így aztán a tradicionális színház felől érkező partnereim hiába várják a végszót, mert addigra már átalakítottam a szöveget.

### **Tehát kemény perceket szerzel nekik.**

És magamnak is, merthogy végül mindannyian belebonyolódnak és elkezdünk improvizálni.

### **Hogy él együtt szöveg és tánc a te előadói gyakorlatodban?**

Van néhány szólóm, melyekben fiktív karaktereket teremtettem. Úgy mutatom be magam, mint Susanne Martin, aztán átváltozom valaki mássá, játszom a személyiségekkel, a valósággal, a fikcióval, a nyelvvel. Mindez döntően a színházban szerzett tapasztalataimnak köszönhető.

### **Mik, kik ezek a karakterek?**

Többségében idős emberek. Játsszom idős férfit, idős asszonyt, idős tánc-dívát...

### **Mondtad, hogy a néptánc segítségére van az identitásod kifejezésében. De tanultál valaha néptáncot?**

Keveset, és akkoriban nem is igazán érdekelt. Messze állt tőlem. Ma már egészen más szemszögből tekintek rá. Hagyom, hogy élvezzem a romantikus kliséket, mint „óh, milyen szép, hogy mindenki ugyanazt táncolja, milyen jól értik egymást, micsoda nagyszerű ez a közösség!” És csodálom az energiájukat. Kiváló terep, hogy arról gondolkodjam, mit is személyesíthetek meg mindezzel. Hogy mit jelent németnek lenni? Táncosnak lenni? Vagy előadóművésznek? Izgalmas mindezt összekeverni, felpróbálni és meghamisítani az identitást. Ez valójában politikai állásfoglalás. Sok szó esik a kulturális örökségről – itt, most, Magyarországon is! Mindenki azon igyekszik, hogy megmondja, ki van „bent” és ki van „kívül”. Hogy a kulturális háttere tekintetében ki tartozik hozzánk, és ki nem. Mi pedig felmegyünk a színpadra és beszélünk, orosz, olasz akcentussal. A kollégáim ebben igazán profik. Beszélünk egy országról, Cranio Sacriáról, melynek neve a testrészek latin elnevezéséből származik: Cranium (fejtető), Sacrum (kereszt-tájék). És a végére nagyon-nagyon nacionalisták leszünk a „mi országunkban”.

## **Milyen előadásokat szeretsz?**

Utatnak az olyan darabok, amelyekben a táncosok gyönyörűek, a mozdulatok gyönyörűek. Miért kellene nézmem őket? Nekem valami olyan kell, ami azt mondja, hogy „azért mutatom meg ezt neked, mert...”; ami nézőként képes bevonni engem. Azzal is kísérletezem, hogyan bánjak a közönséggel. Van, hogy megrázom a kezüket, s azt mondom „helló”, vagy kérem, hogy adják ide a kezüket. Akarok valami személyeset, akárcsak az életben.

### **■ When you work on a piece, what inspires you?**

*Improvisation is my base, or my love, but I also like to consciously develop and to some extent control very specific contents. I use improvisation as the way of thinking about something. For example in this class here, we touched upon the phenomena of folk-dancing. This comes from the improvisational piece I currently perform with Bronja Novak from Göteborg and Katarina Eriksson from San Francisco. The base shared by the trio is contact improvisation, but that doesn't mean that we do a lot of contact improvisation on stage. Even if we do not touch each other during the course of an evening, it is still the way through which we trust each other, relate and know each other. Folk dancing is our theme and the underlying question is how to think about cultural identity, how to think "roots".*

### **How do you choose your partners?**

*You meet people, like them, connect with them. In this trio we are all dancers, improvisers. But I also work with a German contemporary theatre group, and I am the only person with a dance background there. In that production I am a performer, an actress although that is not what I learnt. This is not a conventional theatre piece, but it is text based, so I had to study.*

### **Is there a difference between how a dancer and how an actor approaches text?**

*It can be very different. I am coming "from the body" and from improvisation, I have to memorize lines and I do it, but sometimes I change my lines, or want to change the rhythm to feel it more fresh, more right in the moment. If my partner comes from traditional theatre, she keeps waiting for the last word of my line (but I've already reformulated it).*

### **So it is a hard time for them.**

*And for me as well, because then we have got into a mess and everybody starts to improvise.*

### **How does text and dance live together in your praxis?**

*I did a couple of solos where I created fictional characters. I present myself as Susanne Martin, then I switch into somebody else, I play with identities, with reality and fiction and also use language. A lot of this comes from my theatre experience.*

### **Who are your characters?**

*Mainly older people. So I play an old man, an old woman, or an old dance-diva...*

### **We were talking about folk dance. But have you ever studied folk dance?**

*Very little and I wasn't interested at that time. It was very far away from me. Now I look at it from a very different angle. I allow myself to enjoy romantic clichés like "oh, how beautiful, how they all do the same and understand each other and are such a community". And I can admire the energy. And it is a beautiful*

hook to think about what I can identify with. Being a German? Being a dancer? Being an improviser? It is exciting to mix it all up, try on or fake identities. Somehow this is also a political statement. There is a lot going on about cultural heritage – here, now, also in Hungary! Everyone is trying to determine who is in and who is out, who belongs and who doesn't belong to this cultural background. We go on stage and speak with an accent... Russian, Italian... My colleagues can do this very well. We talk about the country of Cranio Sacria, which comes from the Latin: Cranium (Head), Sacrum (at the end of the spine). And we become very nationalistic in our country.

**What kind of productions do you like?**

I get easily bored of productions in which dancers are beautiful and the moves are beautiful. Why should I watch this? I need something that tells me "I am showing you this because... ", something that engages me as a watcher. I also experiment on how to treat my audience. If I want the audience to love me, I also have to love them... I might shake their hands, say "hello", explain stuff, or ask them to give a hand with something. I want something personal, just like in life.

# Kapcsolatokat és hidakat építve

## Building nets and bridges

■ Ez az írás megkísérli áthidalni – időben, térben – a múltbéli és jövőbeli, valamint a mi jelenlegi budapesti ttt-projektünket, hogy alkalmat teremtsen a kapcsolódásra és a párbeszédre mindazokkal, akiket érint a tánc és a nevelés kérdése. Azonban nem mutathatja meg híven az információ, a tudás, a tapasztalat, a kérdések és a barátságok napról napra kiépített többdimenziós hálózatát. Mit szeretnék hát megosztani itt, erről a felfokozott, izgalmas, multidimenziós hétről?

Annyi anyagot produkáltunk! Személyes szövegek tucatját, közösen írt oldalakat, óriási térképeket durva papíron, videón rögzített táncórákat, egy nyilvános bemutatót a helyi táncművészekkel, a ttt-hét közönségnek szánt installációját.

Rengeteg kérdés merült fel és merül fel még utólag is:

- a tanítás céljairól;
- a tanulás útjairól;
- az intézmények, a személyiségek, a kritika, a megerősítés, a támogatás, a kontroll, a jövőbeni kilátások oktatásban betöltött szerepéről;
- a tananyagról, a hierarchiáról, a szomatikus megközelítésről a tánctanításban;
- a történelemről, az örökségről, a nemzedékekről;
- a felhatalmazásról, az alázatról, a felismerésről és a széleken nyíló perspektíváról;
- a szavak szerepéről, a válaszok szavakba foglalásáról, a tapasztalásról, a kommunikációról, a tudás felépítéséről, az információ továbbadásáról;
- különböző szubjektív tényezőkről, mint például lenni / úgy érezni / tettetni, hogy valaki táncos / előadó-művész / művész / tanár;
- a budapesti táncos közösségben betöltött szerepünkről és funkcionkról.

### **Az együttműködés pozitív modellje a tánctanítás fényében**

Minden tettünk és kérdésünk inspiráló tapasztalattá válhatna abból a szempontból, hogy HOGYAN formáljuk építő jellegű együttműködéssé a találkozásunkat. A táncoktatásban felmerülő kérdések tisztázására alkalmas értékes modellként ajánlom mindenki figyelmébe az itt kialakított stratégiákat.



## **A csoportfelállítás**

A három helyi vagy félig helyi „mag” ajánlott négy külső résztvevőt. Tehát a kiválasztás feltehetőleg a szakmai érdeklődésen és a háromszoros személyes bizalmon alapult. Különbözők voltunk, de a háttérünket tekintve nem álltunk túl messze egymástól. Az első órában azzal kezdtük, hogy elmondtuk, ki honnan ismeri a másikat. Így a köztünk lévő és rajtunk keresztül a vendéglátó város irányába mutató szakmai, személyes és földrajzi kapcsolatok kezdtek kirajzolódni, lelepleződni, ezáltal megerősödni.

A gondolkodás és a figyelem a munkacsoporttá alakulás irányába mutatott, a vágyott támogató csoportszellemnek és a találkozó feltételezett tárgyának megfelelően. Figyelembe véve a „mi támogat mit”, a csoportfelállásra jellemző közösségiséget és különbségeket, épp az együttműködési stratégiák közepébe találunk, amelyek erős művészi és politikai hatását tovább lehetne vizsgálni az egyetemeken és bármely oktatási szituációban.

## **A mozgó test**

Megosztottuk egymással táncosi és tanári tudásunkat, mindannyian látogattuk egymás nyitott óráit. Minden nap együtt mozgottunk. Az érzékszervi szint megjelenik az összes ilyen fizikai találkozásban, a testünk különbözőségének megtapasztalása, a kor, a határok, az energiák a sebezhetőség érzését és az intimitást hozzák ezekbe a kapcsolatokba, messze túlnőve a tanítási modellek és vélemények egyszerű cseréjén. Ez a földre kényszerített, összezavart minket. Jelen idejű tapasztalásban kötötte össze a kérdéseinket és a véleményeinket, és megerősítette az egymás iránti bizalmunkat.

A mozgásgyakorlásban való jelen idejű testi részvétel egészen más természetű dolgokat generál, mint a tisztán reflektív közreműködés. Különböző testgyakorlások különböző eredményre vezetnek. Ha a mozgó test a táncoktatásról folyó viták központi motivuma, akkor a testnek fizikailag is jelen kell lennie. A test megmozdítja (megváltoztatja) a diskurzust.

## **A csoport célkitűzése, a kutatás tárgya**

A Karczag Éva ötletéből kiinduló heti időbeosztás a Budapest kortánc helyszíneit célozta meg. A terv inspirációs forrása Jennifer Lacey-nek a bukaresti ttt-programhoz fűzött mondata volt: „A tánc alapja – de valójában minden előadói formáé – a jelen-lét. A művészet és a gondolat a megmutatkozás »miként«-jének és »hol«-jának relációjában nyer értelmet.” A mi megjelenésünk a budapesti helyszínek (a nyitott órák, az általunk előadott performansz, a meglátogatott előadás) felől érkező kívánságokból és meghívásokból formálta ki saját magát. A cél és a jelentés megtalálása, megfontolása és újragondolása nyitva maradt a csoport – de főként az egyének – számára.

A találkozásaink tárgya sosem fogalmazódott meg egyértelműen, de útközben vagy utólag visszatekintve mégiscsak megközelíthetővé, felismerhetővé, vizsgálhatóvá vált. Magától fejlődött – s még mindig fejlődik – a gyakorlatok során megteremtett térben, a reflexiókban és a továbbterjedő tudásban. Ebben az értelemben a mi együttműködésünk támogató jellegű módszert rajzol fel és egyben alakít ki a tánc „gyakorlati alapú kutatásának” birodalmában.

## Táncot előadni

A csoportban mindenki gyakorló művész.

Egyetértettünk annak szükségességében, hogy az előadóként, tanárként, kurátorként, mentorként betöltött szerepünk talaját a mi jelenlegi művészi kérdéseink és érdeklődésünk adja. Az ötödik napon rajtam volt a sor, hogy vezessem az osztályt s hogy az előadásra koncentráljak. A jelenlegi művészeti érdeklődésem központjában álló témák – „úgy csinálni, mintha...” – néptánc jellegű bemutatása egészen új kérdéseket és érzelmeket hozott elő.

A beilleszkedésre való képesség hiánya, a távolságtartás, a nem azonosulás és a nézés vagy a megfigyelés új, izgalmas gondolatokat provokált az egyéni művészi értékekre és a szubjektivitásra vonatkozóan. Lehetséges új súrlódási felületek jelentkeztek a nevelési és művészi értékek között, mikor a gyakorlatban is kipróbáltuk az előadásra tett javaslatomat.

Ugyancsak az ötödik napon még a korábbinál is jobban belemélyedtünk a munkába. Gál Eszter meghívott minket egy közös improvizációra nyolc budapesti és nemzetközi táncossal, zenészekkel és egy világosítóval. Hogy mi mindannyian belementünk ebbe, és hogy senki egója, művészi értékrendje vagy önmaga kifejezése semmilyen tekintetben nem sérült, különleges tény; ez az addigi együttműködésünk eredménye és a munkafolyamatunkban tett hatalmas továbblépés volt.

A tanítás céljai, a támogatás és a megerősítés stratégiái, a különbözőségekre való nyitottság, a hierarchiamentes együttműködés, a szubjektivitás, a szomatikus megközelítés a tánc teljességének megragadásáért és egy extrém módon személyes intenzitás megtalálása – mindez az előadás égő üvege alatt.

## Írás a munkafolyamat során

Az együttlét mindezen tevékenységei és formái mellett minden nap sor került az egyéni reflexiók és dokumentációk elkészítésére is (a napi programon belül, nem pedig este otthon...). Miközben írtunk és elküldtük egymásnak a napi feljegyzéseinket, hogy megosszuk és inspiráljuk egymást és tanuljunk, kezdtünk kialakítani egy csoportnyelvet és beléptünk a közösségi írás birodalmába.

Az egyéni írás, szavakba öntés támogatja az egyéni reflexiókat és az átélt tapasztalatok integrációját, és utat nyit a diskurzusnak. Az intenzív együttléték nyomasztó folyásában az írás megőrzi a kérdéseket, hogy nyomon követhetők legyenek a találkozót követően is.

Az írások megosztása segíti a csoporton belüli megértést, hangot kaphatnak azok a kérdések és személyek is, amelyek/akik a csoportban nem tudtak megnyilatkozni egyéb formában. Az írás lehetőséget ad egy közös terminológia, egy közös nyelv létrehozására, tisztázza a homályos gondolatokat és az elképzelés megszületését. Ez az írás különös sajátága.

A jelen idejű reflektív írás a táncoktatás közben más jellegű dolgokat generál, mint a tisztán fizikai részvétel. Különböző reflektáló módszerek különböző eredményekhez vezetnek.

Ha a reflektív művész a táncnevelésről szóló párbeszéd központi motívuma, akkor annak jelenlétévé kellene válnia. A párbeszéd elmozdítja (megváltoztatja) a testet.

■ *This text hopes to bridge the gap of time and space between our Budapest ttt project and past and future ttt's as well as to contribute to connectivity and discussion with anybody engaged in questions of dance and education.*

*The multidimensional net of information, knowledge, experience, questions and friendship that we built from day to day will not be adequately represented by the production of this text.*

*So what from this overfull, exciting, multidimensional week do I want to share here?*

*So much material we produced: pages and pages of individual writing, of combined writing, big mappings on rough paper, classes that are documented on video, the public performance in which we danced together with local artists, the installation we created for the public presentation of our ttt week.*

*So many questions were raised and keep coming up for me afterwards:*

- *About aims of teaching;*
- *About ways of learning;*
- *About the role of institutions, personalities, critique, affirmation, support, control, perspective in education;*
- *About curricula, hierarchies, the role of somatic approaches in dance education*
- *About history and legacy and genealogy;*
- *About empowerment and humbleness, recognition and the perspective from the margin;*
- *About the role of words / wordings in reflecting, experiencing, communicating, building knowledge, transmitting information;*
- *About different subjectivities as in being – feeling like – or pretending to be – a dancer / performer / artist / teacher;*
- *About our role and function for the Budapest contemporary dance scene.*

### ***A positive model of collaboration to be considered in the context of dance education***

*All of our activities and questions could become an inspiring experience by HOW we shaped our meeting into a constructive collaboration. And I suggest these ingredients / strategies as a valuable model for dealing with many of our questions in dance education.*

### ***The group constellation***

*The nucleus of three local/half local participants nominated four participants from the outside. So the choice was probably based on a mix of professional interest and personal trust x3.*

*We were different but not too far from each other in background. We started in the first hour from what we share by simply naming who knows whom from where. In that way professional, personal, and geographical connections between us and also towards our hosting city were initially traced, revealed and therefore reinforced.*

*Thought and consideration went into the constellation of the work group in relation to an aspired supportive team spirit and possible content of this meeting.*

*The complex consideration of "what supports what?" and weighing difference and commonality in a group*

constellation reaches right into core questions of collaborative strategies. They have a strong artistic and political impact and should be raised and further examined in universities and any educational situation.

### **The moving body**

*We shared our dancing and teaching practices very matter of factly, everybody attended each of our open classes. We moved with each other every day. The sensorial level present in each of these physical meetings, the experience of our different bodies, ages, limits, and energies brought a vulnerability and intimacy into our relationship that went far beyond an exchange of teaching models and opinions. It grounded us or unsettled us as people. It bound our questions and opinions to present tense experiencing and strengthened our abilities to trust each other.*

*Present tense bodily involvement in movement practice generates things other than a purely reflective involvement. Different body practices generate different things.*

*If the moving body is a central motive in the discourses of dance education, it should be given a physical presence. The body moves (changes) the discourse.*

### **The group's aim / the research subject**

*The main schedule of the week developed from Éva Karczag's idea to move through different venues of and for contemporary dance in Budapest. This plan was inspired by a sentence from Jennifer Lacey's text about the Bucharest ttt: "the basis of dance, of any performance form really, is someone showing up somewhere. The art and the thinking is in the choices of the how showing up in relation to the where." How we showed up also shaped itself by wishes and invitations from the Budapest scene (open classes, the performance we did, the performances we saw). Goals and meaning stayed open to be found out, considered and reconsidered in the group but mainly individually.*

*The subject of our meeting was never clearly defined but approached, recognized, examined on the way and in retrospect. It developed and keeps developing itself in the spaces created by practice, reflection and dissemination of knowledge. In this sense our collaboration draws on as well as develops supportive methods in the realm of "practice based research" in dance.*

### **Performing dance**

*Everybody in the group is an active performing artist.*

*We agreed on the need to have our role as facilitators, teachers, curators, mentors be grounded in our current artistic questions and interests. On day 5 it was my turn to facilitate the class and I focussed on performance. The introduction of two of my current artistic interests "pretence" and "folk dancing" stirred very new questions and emotions. Disintegration, distance, dis-identification plus the practice of watching and being watched offered new exciting thoughts about our individual artistic values and subjectivities. New possible frictions between educational and artistic values appeared when practically trying out my performance propositions.*

*Also on day 5 we went on to throwing even more of ourselves into the work. Eszter Gál invited us to publicly*

*improvise together with eight Budapest and international dancers, a musician and a lighting designer. That we all did it and nobody's egos, artistic values, or other representations of self got hurt is special, and was a result of our collaboration up till then as well as a big further step in our process.*

*Issues like aims of teaching, strategies of supporting and affirming, openness to diversity, non-hierarchical collaboration, subjectivity, somatic approaches to dance grow in complexity and get to an extreme personal intensity under the burning glass of performance.*

### **Writing during the process**

*Next to all these activities and formats of "being together" we had daily sessions of individual writing for documentation and reflection (inside our daily structure not at night at home). In writing and sending our daily writings to each other, to share and inspire, to learn from each other, we started to build a language as a group and moved into the realm of collaborative writing.*

*Individual writing / wording supports individual reflection and integration of the experiences made and the discourses opened. In the overwhelming course of events of intensive gatherings, the writing also keeps track of questions to be followed up after the meeting has ended.*

*Sharing writing supports an understanding inside a group; it can give voice to themes as well as to individuals in the group that didn't come forward in the other forms of exchange. It's also a way to build common terms/ a common language, clarify vague thoughts and finally develop concepts. This is a specific quality of writing.*

*Present tense reflective writing in dance education generates things other than a purely physical involvement. Different reflective practices generate different things.*

*If the reflective artist is a central motive in the discourses of dance education, it should be given a presence. The discourse moves (changes) the body.*

# Peter Pleyer

[D]



Néhány év színészi gyakorlatot követően táncot tanult az arnhemi European Dance Development Centerben. Táncosként és asszisztensként dolgozott Yoshiko Chumával (New York) és Mark Tompkinsszal (Párizs). Gyakran dolgozik együtt Gál Eszterrel „Tedd, amit prédikálsz” című duettjük kettejük munkájára/kapcsolatára fókuszál, és Európa számos országában bemutatták, többek közt Oroszországban és Lengyelországban is. Jelenleg Berlinben él, érdeklődése a tánc és a tánckészítés elméletének tanulmányozása felé fordult. Rendszeres felkéréseket kap a tánctréning és a kompozíció új módszereivel foglalkozó, az improvizációt előtérbe helyező performanszprojektek felügyeletére és lebonyolítására Németországban és Svájcban. „Choreographing books” című előadás/installációjában saját szemszögéből látatja az amerikai és az európai tánc fejlődését. Szerepet vállalt a kortárs koreográfiára irányuló táncoktatási program kifejlesztésében Berlinben, és tagja a Veronika Blumstein Csoportnak, amely egy képzeletbeli lengyel koreográfus munkásságát kutatja.

## CV

*After some years as actor in German theater, studied dance at the “European Dance Development Centre” in Arnhem. He worked as dancer and choreographic assistant with Yoshiko Chuma, New York and Mark Tompkins, Paris. Since his studies he is a long-time collaborator with Eszter Gál. The duet “practice what you preach” focuses on the foundation of their work/relationship and was performed in many countries in Europe including Russia and Poland. Recently he has moved to Berlin, with a big interest in the theoretical studies of dance and dance making. He is frequently asked to supervise and coach performance projects in Germany and Sweden, with a focus on new methods in dance training and composition – where improvisation plays an essential role. Here he developed “choreographing books” a lecture/installation, with his*

*view on the development of dance studies in the US and Europe. He helped to create a dance education for contemporary choreography in Berlin and is member of "Veronika Blumstein Group" an artist and science collective that researches the work of an invented polish choreographer.*

### ■ **Az órádon könyvekkel – többségében tánc történelmi könyvekkel – dolgoztunk. Mitől olyan különlegesek a számodra?**

Egy barátom, egy lány, akivel együtt tanultam Hollandiában, 2002-ben belekezdett egy doktori programba az Egyesült Államokban. És, csak úgy, elküldte nekem a kötelező olvasmányainak a listáját. Ekkor azt mondtam magamnak, de hát ez fantasztikus!, tudni akarom, miről írnak mostanság a gondolkodók. Tehát valósággal vadászni kezdtem könyvekre, cikkekre, úgy gondoltam, ez előbbre visz engem mind a tánc, mind a gondolkodás terén. Aztán előadásokba is bevontam őket. Először akkor, amikor két másik táncossal dolgoztam Berlinben. Könyveket vittem a próbákra, s azok végül a közös munka támaszává váltak. A visszajelzések olyan pozitívak voltak, hogy eldöntöttem, muszáj készítenem egy szótót – könyvekkel.

### **Az órádon nem egyszerűen mint tárgyakat használtuk a könyveket, sokkal inkább mint a szövegek „testét”. Hogyan segíthet a szöveg a test megértésében, illetve a test hogyan tud rávilágítani egy szöveg új aspektusaira?**

Általában már a munka legelején tisztázom, hogy nem tartozom a teoretikusok közé. Én nem vagyok akadémista, nem olvasok könyvet akadémikus módjára. Intuitíven választom ki az olvasmányaimat. Ez nagyon fontos a számomra. A szöveg közvetíthet történetet, érzéseket. Bemelegíteni a könyvekkel, tartani a kezünkben... mindez új kapukat nyit, elvezet a „csak olvasás”, „csak mozgás” felől valahova más-hová. Persze a „szokott” módon is használom őket, hisz színészetet is tanultam. Létezik ma egy áramlat, mely koncepciózus módon használja a szövegeket. A fent leírt „módszer” voltaképp az én válaszom erre a divathullámra.

Azt mondod, „konceptuális művészet”. Hallottam, hogy részese vagy egy igazi koncept-munkának. Te és barátaid kutatásokat folytattok egy bizonyos lengyel koreográfussal és táncossal, Veronika Blumsteinnel kapcsolatban. Aki sosem létezett.

Egyszer, német és lengyel koreográfusok társaságában, részt vettem egy csereprogramon. Az első két napon egyszerűen képtelenek voltunk megtalálni a közös hangot. Közel voltunk a ponthoz, hogy a program egyszerűen behal. De aztán felmerült egy ötlet, hogy mi lenne, ha adott egy koreográfus, aki Lengyelországban született, majd kivándorolt az Egyesült Államokba. Tehát, megalkottunk egy fiktív személyt, és hozzá az ő fiktív életútját, s ettől a pillanattól kezdve valami beindult, mindenki azonosulni tudott a fantáziavilággal, így a találkozó végül gyümölcsöző véget ért. Veronika Blumstein valóban „lett valaki”, része lett a tánc történetnek – legalábbis számunkra. És még mindig az.

### **Hogy dolgoztok vele?**

Vannak elméleti szakemberek, akik a munkásságát kutatják, igyekeznek megérteni, feltárni, ki volt ő és mit alkotott. Mások, én is, azon vagyunk, hogy rekonstruáljuk az egyik 78-as darabját.

## Tehát, ki is ő valójában?

Egy művész, aki 68-ban New Yorkba emigrált. Sokat dolgozott képzőművészekkel. Foglalkozott Mary Overlie „viewpoint” elméletével. Csak a nyolcvanas években látogatott Európába, hogy támogassa a Szolidarnosztzy mozgalmat. De aztán visszatért az Államokba, és nem is jött újra egészen 2004-ig, azaz a mi német-lengyel koreográfusi találkozónkig.

## Mi inspirál téged?

Általában az emberek, a bemelegítések, és az, amivel a körülöttem lévőek épp foglalkoznak. Minden a próbateremben dől el.

## Mit tanítasz a diákjaidnak?

A stílusom eklektikus, a tudásom sokféle. Mindig annak a függvénye, hogy mit, hol és kinek tanítok, mire van szükség. Lényegében azt tanítom, hogyan őrizzük meg a testet nyitottnak, étellel telinek, hogy közvetíteni tudja, amit közvetítenie kell.

## ■ *In your workshop you worked together with books, mainly with dance history books. Why are they so special to you?*

*A friend of mine, who I was studying with in Holland, started a PhD program in the United States in 2002 and she sent me a list of what she had to read. I said to myself, this is fantastic; I want to be familiar with what people are writing nowadays. I was really hunting for articles to support my dancing and thinking. Then I also involved them in performances. It started with a trio that I made with two other dancers in Berlin. I brought books to the rehearsal room and they became the founding part of the process. The feedback was so positive that I decided to make a solo with books.*

## ***In the workshop you used books not just as objects, but more as a "body" of texts. How can text help us understand the body, and how does the body let us discover different aspects of the text?***

*What I usually make very clear in the beginning of my work is that I'm not a theoretician, I'm not an academic and I don't read books in an academic way. I am an intuitive reader and an intuitive picker. This aspect is very important to me. Text can transverse history, can transverse feeling. Curling up with books holding them in our hands gives us the possibility that the door could be open for something else other than simply reading and simply moving. Of course I used text in a normal way too, when I studied acting. Now there is a conceptual wave of using text, and this method described above is my way of answering this wave, this fashion. You say conceptual. I read that you have a really conceptual project, that you and your friends are researching a non-existing polish choreographer and dancer, Veronika Blumstein.*

*When I was in an exchange programme together with German and Polish choreographers, we had difficulty communicating for the first two days. It was almost to the point that the meeting would be cancelled. Then an idea came up. What if there is a choreographer who was born in Poland, immigrated to the States? So we created a fictitious person with a fictitious biography, and from this moment everybody was engaged in this fantasy and it became a very fruitful meeting. Veronika Blumstein really became somebody, a part of dance history – at least for us. And she still is.*



**How do you work with her?**

*There are theoreticians who research her work and try to understand how and what she created. And we are reconstructing a piece she made in '78.*

**So, who is she?**

*She is an artist, who migrated to New York in '68. She worked a lot with visual artists. She was interested in "viewpoint" theory of Mary Overlie. She only came back to Europe in the '80s to help the Solidarnost movement. Then she went back to the States, and didn't come back until 2004, when this meeting with the German and Polish choreographers happened.*

**What gives you new inspiration?**

*Usually people, and warm-ups, and what is happening around me. Everything happens in the rehearsal room.*

**What do you teach to your students?**

*My style is eclectic, my knowledge is very diverse. It is always a question of where I am teaching, what is the institution, who are the students, what do they need. Basically I teach how to keep the body open and alive, and to be able to transmit what needs to be transmitted.*

# Háromszorosan: előtte/közben/utána

## Threefold: before/during/after

### ■ 1. előtte

Miért hívtak engem Budapestre tanárokat tanítani? A budapesti táncosok közösségéhez fűződő kapcsolatom egészen 1993-ig nyúlik vissza, amikor egy diáktársammal, Gál Eszterrel az arnhemi European Dance Development Centerből Budapestre utaztam, hogy bemutassunk egy általunk készített duót. A Műszaki Egyetem szinte sebtében összekapott apró színházterében, a Szkénében volt a bemutatónk. Az elektromos hálózat fűzéreken lógott, tehát az egész világítás folyamatosan mozgott. Ezt követően sűrűn visszatértünk, minden évben tanítottunk vagy bemutatót tartottunk a városban. Előadtunk a MU Színházban, az Artusban és a Merlinben, improvizáltunk a Hősök terén és a galériákban, a munkánkat érdeklődve figyelő zenészek egyre növekvő számú csapatával. Egyik duettünkkel koreográfusi díjat nyertünk Lübeckben; párizsi fesztiválokra, New Yorkba, Szentpétervárra, az oroszországi Jaroszlavba, a lengyel Lublinba és Európa más helyeire utaztunk. Mikor 2002-ben mindketten elhagytuk Arnhemet és Hollandiát, hogy „hazamenjünk”, én Berlinbe költöztem, Eszter Budapestre. Ezt követően is évente találkoztunk azon az improvizáció- és performanszfesztiválon, amelynek Eszter volt a kurátora és a szervezője. A „Kontakt Budapest” elhozta ide a külföldi kollégákat, s velük együtt új információk is érkeztek a tánctréning során használt különböző testtudati technikákról, amelyek az improvizációk és az előadások anyagai lettek. Azt terveztük, hogy együtt növekszünk tovább, felépítjük a saját alapítványunkat, de közben a táncosokat, a művészeket és a közönséget is neveljük Budapesten, Magyarországon. Az elmúlt tíz évben a fesztivál az LI-ben, az Artusban, a MU Színházban és a SÍN-ben talált otthonra. A 2010-es ttt program új színeket hozott a közös múltba, új háló szövődött a város, a részt vevő tanárok, a diákok és a programszervezők közt.

### 2. közben

Tehát itt vagyunk a Budapest KortársTánc Főiskola termében. Bár a ttt-találkozó alatt megismert táncstudiók egy kicsit különböznek egymástól, mégis hasonló érzést keltenek, és többször is kijelenttem a munka során, milyen nagyon otthon érzem magam a termekben. A bármely irányba való mozgás lehetősége, gondolatokkal és mozdulatokkal betölteni a teret, kellően megtisztítani a padlót az üléssel és a hempergőzéssel...

Körünkben van az egyik legfontosabb tanárom, Karczag Éva. Szinte mindazt, amit a testemről, ezzel az általam ismert testtel való érzékelésről és a táncról elsajátítottam, az ő vezetésével tettem. Itt van Susanne

Martin, barátom és kollégám Berlinből, akivel rengeteg jamet táncoltam végig Európa-szerte és egy svéd társulatban. Bakó Tamás, a finom, sokoldalú, tiszta mozgású táncos, akivel a Kontakt Budapest óráin és jamjein találkoztam. És két, számomra ismeretlen résztvevő: Varga Viktória és Dorothea Rust, mindketőjüket növekvő kíváncsisággal fogadom. Kicsit csalódottnak éreztem magam, hogy Gill Clark csak a távolból, levélben és skype-on van velünk, de aztán nagyra értékeltem az ily módon befektetett energiáját és figyelmét. A csalódottság oka inkább a hiábavaló várakozás, mivel a táncsal, táncitanítással foglalkozó találkozókon és az ő berlini, egyetemek közötti kutatóprogramja alkalmával is rendre elszalasztottam a vele való találkozást. A leghasznosabbak a nevelésről szóló tudományos helyzetértékelésekhez, a művészethez és a politikához fűzött megjegyzései voltak, mely szerint mi a táncos képzéskor többé nem adott piacra szánt táncosokat „termelünk”, hanem ideális esetben a legkülönbözőbb, egyedi tudással bíró művészeket képzünk, akik a későbbi professzionális életben képesek a rugalmas és kitartó fejlődésre a munka és a lehetőségek terén.

A felvetések, gondolatok, ideák kibontakoztatása már az első perctől valamiféle hierarchia mentes, horizontális jelleggel öltött, folyamatosan arra készítve minket, hogy szabadon váltsunk beszéd, mozgás és írás, vagy akár egy közös előadás közt.

Mivel én tartottam először workshopot a többi tanárnak és a meghívott diákoknak, úgy formáltam meg az órát, hogy ne csak a tanítási módszeremmel ismertessem meg a jelenlévőket, de bele is vonjam őket a saját érdeklődési körömbe, az elmúlt harminc-negyven év tánc történeti és gyakorlati kérdéseit érintő kutatásaimba, elsősorban nyomtatott anyagok, magazinok és könyvek, valamint az új média és dvd-k segítségével, amelyeket azért vittem a stúdióba, hogy velük melegítsünk be, hogy bevonjuk őket a mozgásba.

Boldog voltam, hogy Marie Overlie-nek a nézőpont teóriáról szóló cikke (a könyv címe: Training the american actor) inspirációként és hivatkozási alapként szolgált a további munkafolyamat során.

Abból kiindulva, hogy a leghatásosabb tanítás a tárgyunk iránti szereteten, a körülöttünk lévő embereken, a történelmen és az egyén személyes érintettségén keresztül valósulhat meg, számos új keletű művészi kutatás artikulálódott az órák többségét követően.

A térképek, amelyek a ttt-n belüli munka összefoglalásaiként születtek, vagyis az egy hét „termése”, fontos manifesztációja annak a hálózatnak, annak az anyagnak, amelyet a Budapesten töltött hét alatt szőttünk. Hogy megértsük a struktúrákat, infrastruktúrákat, hogy lássuk mindazokat, akik kapcsolódnak a budapesti kortárs tánc-élethez, Susanne és Dorothea egy térképet készítettek, amely a meglátogatott helyek és a megismert emberek megnevezésével jelzi a város gazdagságát és sokszínűségét. Éva és az én személyes történelmi térképem úgy marad majd fenn, mint a kortárs tánc elmúlt századbeli fejlődéséről szóló tudásunk és tapasztalatunk fontos csontlelete, amely kommentár-ra, további útvonalakra, emberekre és helyekre vár.

Az egyes órák egyéni térképei, úgy gondoltuk, segítségünkre vannak abban, hogy gondolatainkat itélkezés nélkül osszuk meg egymással. Kulcsszerepet játszottak a kutatómunkánk reprezentálásában is, végigvezetve az érdeklődőket az egész ttt-találkozón.

### 3. utána

A ttt-találkozó olyan tökéletesen illeszkedik azoknak a tanári szerepvállalásoknak a sorába, amelyekre lehetőségem volt/van 2010-ben, mint gyöngy a nyakláncba. Az európai táncművészek oktatásának fejlesztésére vonatkozóan alaposan fogalmazó, a személyes utakat mindenkivel megosztó intenzív napok hatása megmutatkozik majd a közeljövőben. A 2010-es Kontakt Budapestre visszatérek, hogy Gál Eszterrel közösen tartsak órákat a SÍN-ben, júliusban.

Az elérendő célom továbbra is az órák, a kurzusok, a tananyag olyan irányú fejlesztése, mely számol a tánccsinálás gyakorlatának újabb keletű történetével. A budapesti ttt-találkozó minden egyes résztvevője személy szerint külön-külön is megerősített engem ebben és bizalmat szavazott a további munkához. Hogy az általam nagyra becsült kollégáktól, a legkülönbélebb diákoktól és a szervezőktől őszinte visszajelzést kaphatok, az sokat jelent. A valamihez tartozás érzésével tölt el, és továbbra is ezen a nyomvonalon tart.

Bármiféle folytatás – ugyanezzel vagy egy hasonló csoporttal – fontos és hálás munka lenne. Különösen az előadásaink helyszínéül szolgáló terek, különböző találkozóhelyek belakásával.

#### ■ 1. before:

*Why am I invited to teach the teachers in Budapest? My history with the dance-community in Budapest dates back to 1993 when I was travelling with my fellow student at the "European Dance Development Centre" in Arnhem, Eszter Gál, to Budapest to perform a duet that we choreographed. It was performed at "Szkéné" a small, almost improvised theatre-space at the university. The light-grid was on ropes, so the whole light-design was constantly moving. After this we came back frequently, every year to teach or perform in this city. Performing at MU-theatre, Artus Theatre and Merlin Theatre and improvising at Heroes' Square and galleries with the growing number of musicians that got interested in our way of working. As a duet we won a choreography prize in Lübek/Germany, and travelled to perform in festivals in Paris, New York, St. Petersburg, Jaroslavl/Russia, Lublin/Poland and other places in Europe. When we both left Arnhem and the Netherlands in 2000 to go back "home", me to Berlin, Eszter to Budapest, we met yearly at the improvisation-performance-festival she was curating and organizing: "Kontakt Budapest", bringing her international colleagues from that scene to Budapest and to Hungary, bringing new information about working with a different body/mind in training a dancer, making material for improvisation/performance and about composing/choreographing. Our interest was to grow further together, building on our foundations but also to educate other dancers, artists and audiences in Budapest and Hungary. In the last ten years this festival took place at LI danceLab, Artus Studio and Theatre, MU Theater and SIN Art Centre. Teaching the Teachers 2010 in Budapest brings different threads of this past together, weaving a new net for the city and for the participating teachers, students, programmers and organizers.*

## **2. during:**

So here we are in a dance studio in the Budapest Dance School. Although the many dance studios we worked in during our ttt-meeting are all slightly different, they have a similar feel and I stated often in the process, how much at home I do feel in a dance studio. The openness to move in any direction, filling the empty space with ideas and movements, clean enough floors to sit and roll and slide on. In the group is one of my major teachers, Éva Karczag, much of what I know about my body, about sensing and dancing with that body I know through her guidance. Susanne Martin, a friend and colleague from Berlin with whom I shared dancing in jams around Europe, and in a company in Sweden. Tamás Bakó, a gentle, versatile and clear mover and dancer that I met in classes and jams during "Kontakt Budapest". And two to me unknown participants, Viktória Varga and Dorothea Rust, both I met with growing curiosity. Slightly disappointed, at first, that Gill Clarke is only with us from a distance via mail and skype, I did appreciate her input and considerations very much during the process.

The disappointment lay more in my expected meeting with her after missing her in previous meetings that dealt with the development of dance/education and during her research period at the "HZT" (Hochschulübergreifende Zentrum Tanz / Inter-University Center for Dance) in Berlin. most helpful was her commenting on some scientific readings on education and art as well as some political doorways, that we in dance-education are no longer "producing" dancers for a specific market, but in the best case artists with diverse and individual knowledge, that are flexible and strong in developing jobs and opportunities for further professional work.

Already from the first circle the method of articulating thoughts, ideas and proposals followed a non-hierarchical, horizontal pattern which continued to inspire us to change fluidly between talking, moving and writing, even performing together.

As I was the first one to propose my "class" to the group and the invited students I chose to design it in such a way that I could not only share my way of teaching but also my latest interest and research into the history and practice of dance in the last 30-40 years. Especially with the help of bringing printed matter, magazines and books, but also new media and dvds into the dance-studio to be warmed up with and being incorporated into moving.

I was very happy that the article of Mary Overlie on her viewpoint theory in the book "training the American actor" became a source for more inspiration and clarifying quotes during the process.

The idea that the most effective teaching is through passion for the subject, the love for the people in the lineage, the history, and through a personal involvement of the individual, most recent artistic research was articulated after most of the classes.

The maps we generated towards the conclusion of the ttt-meeting, the harvest of the process, were important manifestations of the net, the fabric we manufactured during our days in Budapest. To understand structures and infrastructures, to see those who participate in the Budapest contemporary dance scene Susanne and Dorothea made map of all the places and people visited by us. This map is a visible reminder of richness and diversity in the city. The personalized history map of Éva and me will stay as an important skeleton of our knowledge and experience of the development of contemporary dance in the last century

*that needs and asks for commentary, additional routes, people and places, but is a valuable visualization of yet another important thread work, network and tissue.*

*The individual maps of the classes we taught were a helpful tool in sharing with each other in a nonjudgmental way our thoughts, and played a key-role in the representation of the research during the conference, helping to guide the audience through the process of the ttt-meeting.*

### **3. after:**

*As the ttt Budapest meeting fits perfectly into a string of teaching opportunities I had and will have in 2010, like pearls on a necklace. The impact of these days of intensive articulation and sharing of personal ways of navigating through the developments in the education of dance-artists in Europe will show itself in the near future. For "Kontakt Budapest" 2010 I will return to Budapest to co-teach with Eszter Gál at SIN Art Centre in July.*

*Developing a class, a course, a curriculum that deals with the recent history of practices in dance-making is a goal that I want to continue to follow, and all participants of the ttt-meeting in Budapest gave me personally the strength, permission and trust to do so. To be able to get honest feedback of colleagues that I much respect and from different students and organizers is of great importance. It gave me a sense of belonging, so necessary to keep investing in that track.*

*A future continuation in any possible way with the same or similar group would be important and greatly appreciated. Especially in the direction of inhabiting the diverse venues that we visited in a performative setting.*

# Dorothea Rust

[CH]



Táncos és vizuális művész. Kulturális- és gendertanulmányokat folytatott a zürichi Képző- és Iparművészeti Főiskolán. Alkotóként a következő területeken működik: tánc, improvizáció, performanszművészet, élő akció és installációk. Művészek és zenészek csoportjaival együttműködve kurátora különböző performansz-eseményeknek („Der längste Tag”, GNOM – Gruppe für Neue Musik – Baden, Stromereien Performance Festival – Zürich). A nyolcvanas években táncosokkal, koreográfusokkal és zenészekkel dolgozott együtt New Yorkban, ahol akkor még jelen volt a kísérletező szellem és a hatvanas évekbeli Judson Dance Theatre alkotóinak és munkásságának szellemisége. Mindez máig inspirálóan hat rá. 1986 óta szólóelőadásokat készít, együttműködik különböző koreográfusokkal, zenészekkel és vizuális művészekkel. Fellép és tanít az USA-ban, Dél-Amerikában és Európában, rezidenciaprogramokon vesz részt.

## CV

*Dorothea Rust is a dancer, visual artist and MAs cultural & gender studies University of Applied Sciences Zurich ZHdK. She works in/with dance, improvisation, performance art, live actions and installations. She is curator of diverse performance events in collaboration with other artists and music groups (“Der längste Tag”, GNOM gruppe für neue musik baden, stromereien Performance Festival Zürich)*

*Back in the 80s she collaborated in New York with dancers, choreographers and musicians where the experimental spirit and the protagonists and works of the Judson Dance Group of the 60s were still around. It has influenced her work up to today. Since 1986 she is involved with solo performances and collaboration with various choreographers, musicians and visual artists: performances and teaching activities in USA, South America and Europe. Awards, grants and residencies include: award of the canton Zug and Zürich Switzerland, grant and prize for performance art of Kunstcredit Basel Switzerland.*

## ■ A láb anatómiájával kezdted az órád...

Az első perctől fogva, hogy elkezdtem táncolni, különösen érdekelt a láb. Emberek vagyunk, két lábon járunk, az alvás kivételével egész nap azon állunk, rajta keresztül érintkezünk a talajjal. Persze a táncban mind a négy végtagunkat használjuk, mikor leereszkedünk a talajra. Azt gondolom, a láb és a talaj és a többi testrész közti kapcsolat rengeteg információt továbbít a test egészébe. Két lábon állva, mozogva a láb az egyetlen konkrét és állandó kapcsolat valamihez, ami rajtunk kívül van. Ha ülünk – s ez manapság rengeteg embert érint –, akkor ez a kapcsolat az ülőcsontokon keresztül jön létre. Tudatában lenni ennek a kapcsolatnak, ez adja az alapot. El kell kezdeni valahol – én a lábbal kezdtem –, mert a test komplex, és rengeteg része van. Talán mindnyájunknak van olyan testrésze, ami öhozzá sokkal „közelebb áll”, mint másokhoz. Talán nekem a láb jelenti ezt.

## És miként hozod be ezt a különös megközelítésmódot az előadásaidba?

A tánc arról szól, hogyan játszunk, dolgozunk a gravitációval, hogyan győzzük le, s legyünk vele jó barátok. Ki vagyunk szolgáltatva neki, mivel a Földön élünk – ez fontos felismerés. A gravitáció valóban teherként nehezedik a testünkre, s idővel a nyomait is rajtunk hagyja. Számolnunk kell vele, s emellett táncosként tudatában kell lennünk a testünkben végbemenő apró változásoknak/mozgásoknak, és annak, ahogy a testünk a térben mozog. Ez segít, hogy megértsük: a gravitáció testünkre, életünkre gyakorolt hatása nem csak destruktív lehet. Magának a gravitációnak számos aspektusa van. Lehetővé teszi a levegőbe ugrást, az elrugaszkodást, a földet érést, az érintkezést a talajjal, a vele való munkát, illetve a szembeszegülést. A művészi munkám a gravitáció sokrétű felhasználására épül. A súly, valamit teherként cipelni metaforikusan is értendő. A munkáim élő képek. Különböző anyagokat – gyümölcsöt (például almát), ágakat, köveket – használok, cipelek, és mozgok velük. Néha a „súlyom” színes, tarka, máskor nem. Mindennek sokféle jelentése van.

## Azt mondhatjuk, hogy ez konceptuális gondolkodás. Vagy vannak olyan munkáid is, aminek van „koreográfiai” alapja?

Képzőművészetet is tanultam, és mint táncos és előadó mélyen beleástam magam a művészet világába. A munkáimban a mozgó testemből indulok ki, de nem mondanám, hogy ezek koreográfiai. Van szerkezetük, készül egy forgatókönyv, anyagot választok, látom, hogy az miként befolyásolja a mozgásomat, hogy az anyag mit jelez vissza a „mozgó magamnak”. Gyakran dolgozom szabadtéren és nyilvános helyeken, nem pedig színházban, színpadon. Számos térspecifikus darabot készítek. A helyszín egy fontos összetevő, befolyással bír a performanszra, ezért igyekszem a térrel, a térben tölteni annyi időt, amennyit csak lehet. Dolgozom magával a situációval is. Szavakat és mondatokat használok, mert a kimondott szónak különös ereje van – ez egy újabb súly! Ha elhangzik egy mondat a színen, s közben teszel valamit, bizonyos módon mozogsz, akkor az egész megtelik jelentéssel, és a szöveg többé nem „csak” egy szöveg.

## Mit jelent neked a test?

Mindenkinek van teste. Ez a legnyilvánvalóbb dolog, amiben hasonlítunk más élőlényekhez (emberhez és állathoz egyaránt), sőt, a mindennapi eszközökhöz és a természetben található anyagokhoz. A színész ugyancsak használja a testét, de a fókusz inkább az érzésekre, érzelmekre kerül. De a táncosnak csak a test adott. Az a mi hangszerünk, csodálatra méltó, sérülékeny, és fájó. Ebben a mi technológiákra tá-



maszkodó társadalmunkban a test valahogy kezd eltűnni, virtuálissá válni. Nem tudom, hogy ez mit jelent. **Valaki megkérdezte tőled az órán, miben különbözne, ha ezután nem almát meg krumplit cipelnél, hanem mondjuk laptopokat.**

A gép egy másik, egy virtuális világba vezet téged. Tehát átalakítja a cipelés aktusát, ha a dolog mechanikus tárgy. Nincs ellenemre...

**Ez igaz, de hol a test a virtualitásban? Mit tehet egyáltalán a táncos egy csak virtuálisan „létező” testtel?**

Nagy kérdés. Foglalkoztat, hogy mi milyen formában „létező”. Kell ennünk, szükségünk van élelemre (gyümölcsre, zöldségekre), és kell innunk, aludnunk stb. Ezeknek a természetes anyagoknak és ösztönöknek köszönhetően működünk. Hogy a test eltűnik, vagy csak átalakul valami mássá? Nem tudom.

**Mit tanítasz a diákoknak?**

Hogy izgassa őket a mozgás, a mozdulat, hogy akarják megérezni a testük erejét. Hogy ismerjék meg a testüket, de tudva, hogyan lehet (á)talakítani. Megváltoztatható a képét és a róla alkotott gondolataidat is. Röviden, azt tanítom, hogyan maradjunk kapcsolatban a testünkkel és hogyan szerezzük vissza azt a tudást, ami a miénk volt és még mindig a miénk (talán néha kicsit rejtetten), és hogy ne ragaszkodjunk azokhoz a kijelentésekhez, amiket mások mondanak rólunk és a mi testünkről. Te vagy az, akinek dolgoznia kell vele, nem valaki más. Neked kell megtanulnod bízni benne. S annyi mindenre van lehetőség! Alkotatsz vele és általa. Azt hiszem, elvesztettük az átalakulásba vetett hitet. Az alkotáshoz kell a szenvedély.

■ **You started your workshop with the anatomy of the feet...**

*Right from the beginning, when I started with dancing, back in those times I was already interested in the feet. We are human beings who walk on two feet, unless we are sleeping we spend all day standing on them, we are touching the floor through them. And sure, in dancing you move also on all fours. I think the contact between the floor and the feet and other body parts transfers lots of information into the body. Standing and moving on two legs, the feet are the only direct contact to something else outside of us we always have. When we sit, which is what most people do a lot nowadays, we have this contact also through the sitting bones. To become aware of this contact gives a foundation. You have to start somewhere – I start with the feet – because the body is complex and there are so many parts. Maybe each of us has one body part that is "closer" to oneself than to others. Maybe for me the feet are such a part.*

**And how can you integrate this special approach in your performing practice?**

*Dancing is all about playing, working, overcoming, becoming friends with gravity. We are exposed to gravity because we live on the earth – this is a huge issue. Gravity really can put weight on our body and over time it can also damage the body. We have to deal with it, thereby as a dancer it is important to become aware of the small shifts/movements in our body and the way our body moves through space. It helps us to understand that the impact of gravity on our body and life it is not only destructive. Gravity itself has many aspects; it also allows you to spring up in the air, to bounce off the floor and then let yourself back into the floor, get in touch with the floor, working with gravity, out of gravity. My artistic work is about*

a many layered dealing with gravity. Weight is also metaphoric, to carry something is metaphoric. My works are living images. I use, I carry different materials like fruit (apples), branches, stones and I move with it. Sometimes my "weight" is very colorful, sometimes not. It has many different meanings.

**So your way of thinking is conceptual? Or there are also performances based on choreography?**

I had studied visual art, too, and as a dancer and a performer I went deep into the field of art. I work from my moving body in my pieces but I wouldn't say it is choreography. It has a structure, it has a scenario, I choose material, I see how it affects my movement, how dealing with the material feeds back onto the "moving self". Very often I work in outside and public spaces, not on a theatre stage. I do a lot of site specific work. Space is an important agent, it has an impact on my performance, I spend as much time as I can in and with the space. Then I deal with the situation as it is. I also work with voice words and sentences. Spoken text is very powerful – that is another weight. If you put a sentence on the scene and you do something, you move in a certain quality, it can really become "meaningful", and text will not be just a "text".

**What does the body mean to you?**

Everybody has a body, it's the single most common thing we share with other beings (human and animal) and even everyday commodities and natural material. An actress works with the body, too, but the focus is more on feelings, emotions on narration. But for a dancer there is only the body. It is your instrument, it is honorable because it can be injured, hurt. In our society of technology body is disappearing, it is becoming more and more a virtual one, I don't know what this means.

**Someone asked you at the workshop, "What is the difference if you carry an apple, a potato – or if you carry a laptop?"**

With this machine you get to another, a virtual world. So it transforms the act when you carry something mechanical. I am not opposed to it.

**It is true, but where is the body in the virtual world? What can a dancer do with a virtual, non-existing body?**

That is a big question. I keep working with these existential matters. We have to eat, we need food (e.g. fruit, vegetables), and we need to drink, we need to sleep etc. We function through these natural materials and desires. Is the body disappearing or is the body just transforming into something else? I don't know.

**What do you teach to students?**

To be excited about movement and moving, to feel the power through their body. To acknowledge the body they have and to know that you can (trans-)form it. You can change the image and your thoughts about it. Basically I teach how to get in touch with it and how to go back to the knowledge – you once had and still have (sometimes a little bit hidden) and not to stay with what others tell you about yourself and your body. You are the one who has to work with it, not someone else. You have to find trust in it. And you can do so many things! You can create with and through it. I think we lost a little bit the belief in the possibility of transformation. We need passion to create!

# A budapesti ttt- napok tanulsága

## Impact of Budapest-ttt-days

■ Tele energiával tértem haza a benyomásokban és tapasztalatokban gazdag tíz nap után. Azt hiszem, ez annak az ODAFIGYELÉSNEK köszönhető, amelyet Budapesten számtalan módon tapasztaltam: észrevettem magunkon, abban, ahogy együtt dolgoztunk; a helyeken, amelyeket meglátogattunk; és érzékelhető volt a szervezők, azaz a Műhely Alapítvány és a Budapest KortársTánc Főiskola részéről is. És még mindig velem van... Máshogy figyelek a mindennapi életben, messzemenő hatással van a tanári és az előadóművészi munkámra, az általános állapotomra, a kommunikációmra, s arra, ahogyan a dolgokat megszervezem.

A ttt-ben tett közös lépések más-más módon gyarapították a tapasztalatainkat, ezért az elkövetkező ttt-konferenciák és a táncsal való munka fontos összetevőiként kell rájuk tekintenünk:

### **Összegyűlni és formálni az emberi testet, osztozni az érdeklődésben**

Meg kell teremteni az együtt töltött idő, a mozgás és az alkotás körülményeit, hogy annak kontextusában tapasztalhassuk meg egymást és reflektálhassunk egymás munkájára.

### **Keret és támogatás**

A ttt a sikerét és a minőségét a jól működő kereteknek és a Műhely Alapítvány támogatásának köszönheti, valamint annak, hogy nem adtak a kezünkbe határozott, követhető vezérfonalat (helyette azt az instrukciót kaptuk, hogy magunkért dolgozzunk). Messze előrelátó engedmény ez a szervezők részéről, hogy teljesen átadhassuk magunkat a munkafolyamatnak.

### **Mozgás, improvizáció és beszélgetés együtt**

Az együtt mozgás különleges tereket teremt. Lehetővé teszi a verbalitás összekötését a testtudati munkával. Azt tapasztalom, hogy a verbális és a nonverbális nem különül el, a mozgás és a nyelv összefonódik. Fontos, hogy megfelelő kereteket teremtsünk e kettő egyesítéséhez.

Különböző megközelítések és személyiségek megtapasztalása

Megközelítéseink sokfélék. Ami közös bennük: hogy felismerjük a sajátos jegyeket, elfogadva a tapasztásnak és a tanulásnak (mozgásnak) ezeket a külön útjait – időben és térben egyaránt. Budapest különböző helyszínein nyílt órákat tartunk egymásnak és a táncosoknak. A „tanítás” megengedi a vitákat, minden egyes megközelítés mibenlétének felismerését és megnevezését. Ez szolgál a munkamegbeszélés va-

lóságalapjául. A közös reflektálás az óráinkra, a megközelítéseket erősítő tapasztalás új nézőpontokat eredményez:

Peter Pleyer: dvd-t és gyakorlati jellegű, illetve tánc történeti és anatómiakönyveket hoz a terembe. Az olvasás és a mozgás, a szöveganyag élő megtapasztalással oldása az írott szöveg borzongatóan új megközelítését eredményezi.

Dorothea Rust: Egy megközelítés egyszerűségének a megtapasztalása; „minden nap újra felfedezed, hogy van lábad” (Tamás). „Tegyük a lábat a vizsgálat tárgyává!” (Éva, Mary Overlie nyomán: „Tegyük az anyagot a vizsgálat tárgyává!”)

Karczag Éva: érzelmes pillanatok; a Táncművészeti Főiskolán – azon a helyen, amely telis-tele van történelemmel – táncosok találkoznak a kör középpontjában és megérintenek egy kezét: egy másik emberi lény kezét. A konferenciákon és a kutatásokban szerzett tapasztalataival Éva valamiféle csatorna vagy hid szerepét tölti be a ttt résztvevői között, az eredmények megnevezése nélkül is elősegítve az összpontosítást. Gill Clarke: a távolból (Londonból) figyelmesen követ minket e-mailen és skype-on. Átnézi a napi beszámolóinkat és hozzáfűzi észrevételeit.

Susanne Martin: „hagyja”, hogy előadóművészeknek és táncosoknak érezzük magunkat, hogy eljártsszuk, magunkra öltük a néptánc elemeit, és aztán bemutatassuk azokat, majd ugyanezt ismételjük a kortárs táncsal is. A nagy kérdés: „hogyan játszható el a hitelesség (autentikusság)?” Firtatni kezdjük az úgynevezett kortárs táncot.

Bakó Tamás: az alvásból a jelenlét és a készenlét különböző állapotaiba vezérel bennünket egy lágy folyamat során, amely egy félig aktív állapot kibontakozásán keresztül a kontakt improvizációig és a partnerrel folytatott munkáig tart.

Varga Viktória: a tánc iránti szenvedélyét adja át a tinédzsereknek, felkelti bennük a saját energia és erő átélésének vágyát, és rámutat a mozgásban mint alkotói folyamatban rejlő lehetőségekre, egyensúlyozva a nagyfokú figyelmet követelő tudatosság és a kész mozgásszótár, valamint a helyszínen létrehozott, a világitással valóságos bemutatót szimuláló és az improvizált elemek közt.

## **Személyes információk cseréje, interjú és konferencia**

Az első napot a „ki kit ismer, ki kicsoda” kérdésekkel kezdtük, megteremtve az alaphangot. Megállapodunk, hogy nem kell egyetlen kérdést kiválasztanunk, elég, ha megosztjuk a tapasztalatainkat. Mind a kurzuson, mind Annamária interjújában a tanári, alkotói munkánkkal és a nem lineáris megközelítésekkel kapcsolatos gondolatok merültek fel, és hogy miként tesszük kontextusba mindezt, hogyan bánunk az örökségünkkel:

- Miért épp úgy tanítunk, ahogy tanítunk?
- Milyen forrásból származnak az információink?
- Mit akarunk átadni a diákoknak?
- Hogyan készülünk fel (az ismertre és az ismeretlenre)?
- Hogyan érinti tanári megközelítésmódunk az előadóművészi munkánkat és fordítva?
- Milyen (gondolkodási és test)elképzeléseket hordozunk magunkban?
- Hogyan dokumentálunk?

Megegyeztünk egy közös, ideiglenes stratégiában: egy órán át beszélgetünk, majd leírjuk a gondolatainkat, ezt újra megvitatjuk, végül az aznapi riportot elküldjük Gillnek. A tanítás és tanulás, a történelem, a hierarchia és a hatalom tárgyához kapcsolódó gondolataink a következők:

- a csoport egy aktív tanuló élőlény
- fontos a szenvedély
- a tanulók együttműködő partnerekké válhatnak
- döntő, hogy az oktatás során milyen módon használjuk a nyelvet
- önrányító csoport és kapcsolatépítés
- Mary Overlie-től idézve: „Tegyük az anyagot a vizsgálatok tárgyává”; „inkább érezkelj, minthogy előírd dolgokat”; „nemtudás”
- a hangsúly az emberen, nem pedig az intézményen: a táncosok (el)ismertségének kiszélesítésével a táncos, az egyén kerül a figyelem középpontjába, nem pedig a tánc!

### **A hely és az örökség összefüggésének megvitatása**

Térképen jelöltük meg azokat a helyeket és tereket, amelyeket a Budapesten töltött hét során meglátogattunk – a történelem, az emberek, a funkciók és az önszerveződés rejtett kapcsolatainak rajzolata: a budapesti „táncműhely”. Elámultunk az energia, az emberi kezdeményezőkézség és a terek dimenziói látván. Éva, Tamás és Viki magyarul és angolul is beszélnek, rajtuk keresztül kapcsolódunk Budapesthez és a Kortárs Tánc Főiskolához (vendéglátó intézményünkhöz) és a helyi táncos közösséghez. Külön térképen ábrázoljuk saját tánc történelmi forrásaink továbbörökítődsét és a különböző tanítási megközelítéseket.

### **Konferencia mint sokdimenziós installáció**

Az egyhetes munkát lezáró konferencián lefektetjük és fellógatjuk a térképeket és a szöveges anyagokat (a napi beszámolókat és Gill megjegyzéseit). A moderátor, Gál Eszter egy rögtönzött sétát és beszélgetést javasol, váratlan sorrendben kapcsolva össze a ttt-tagok készítette térképeket és dokumentációkat.

### **Előadás, együtt**

Gál Eszter kezdeményezésére helyi táncosokkal és vendégekkel mintegy egy órán keresztül ülünk, megosztjuk a szükségszerűségekről, a testtudati állapotról alkotott gondolatainkat, vágyainkat, s végül a zenészekkel együtt megegyezünk az esti performansz struktúrájában. Aztán egy csodálatos tapasztalat következik. Tánc idegenekkel. Ez valamiféle új néptánc, ahol formák és képek egymásba kapcsolódnak-alakulnak, de ahol a nemzetiségek, a hitek, a félelmek és minden hasonló kizáratik egy rövid időre?

### **Összegzés és jövőkép**

Ez a ttt-forma, amely talán véletlenül alakult ki, nagyon értékes. „Külsősök” találkoznak „belsősekkel”, utóbbiak a tánc iránti érdeklődésük révén közvetítők lesznek. Az ő segítségével (Éva, Tamás, Viktória és Gál Eszter) derítjük fel a kapcsolatokat, a helyszínek jellegzetességeit. A külsősök szemével pedig ki lehet tekinteni a helyszínek sokaságára és kapcsolódásaira, s az új nézőpont új lehetőségeket és választáso-

kat hozhat, amennyiben a mindennapi életterünk és a vele való kapcsolatunk észlelésének új útjait „teszi vizsgálat tárgyává”. Például Varga Viktória lehetőséget kap, hogy „nehéz” gyerekeket tanítson a Táncművészeti Főiskolán?

Ezt a ttt-formát más helyeken is alkalmazni lehetne: egy külsős szemével látni azt, ahogy dolgozol, ahogy élsz, mindig esélyt ad az újnak.

Remélem, hogy ismét találkozunk, hogy előadóművészi gyakorlatunkból kiindulva egyre tudatosabban dolgozunk tanárként is; és hogy megértjük, miért tanítunk és miért úgy tanítunk. A tanítást nem szabad elválasztani az alkotástól (az alkotás valós eredményeitől), mint ahogy a beszédet sem a mozgástól.

■ *I returned home full of energy from these ten days rich in impressions and experiences. I would say it's because of the ATTENTIVENESS I experienced in many ways in Budapest – I saw it in us working together, in the places we visited, in the organizing of Workshop Foundation and the Budapest Contemporary Dance Academy. It's still with me, I am attentive in a different way to everyday life, it has a far-reaching effect on my teaching, performing, organizing, general condition and communicating. Each aspect of the following steps we took in ttt may be responsible for my experience and could be seen as important ingredients for further ttt conferences and for dance formation:*

### ***Coming together and forming a body of people with a common interest***

*Sharing time together, moving and creating an environment of experiencing oneself in relation to a context and reflecting on it.*

### ***Framework and Support***

*Responsibility for the richness/quality of this ttt event came from the well functioning framework and the support we got from Workshop Foundation and the fact that we didn't get much in the way of guidelines from them – they told us that we were to do it mostly for ourselves – this was a far sighted permission. We could commit ourselves completely to our process.*

### ***Moving, improvising and verbalizing together***

*Moving together creates distinct spaces. It allows us to bridge verbalizing/talking with the body-mind. I experience verbal and nonverbal as not separated, movement and language intertwined. It is important to create frames to allow the two to merge. We did that on and off.*

### ***Experiencing distinct approaches and personalities***

*Our approaches are diverse, but have in common that we recognize the individual, affirming its own ways of experiencing and learning (movement) in time and space. We gave open classes to each other and to the dance community in different venues of Budapest. The teaching frame allowed contesting, recognizing and naming the qualities and subtleties of each approach. It grounded the discussion about our practice*

in something real. Reflecting together on our classes and approaches reinforced the experience, bringing about new aspects:

Peter Pleyer brings books about historical practice, history of dance and experiential anatomy and DVDs into the studio. Reading and moving, releases text-material into an enlivening experience, a defreezing approach to text.

Dorothea Rust: Experiencing the simplicity of an approach, e.g. "by recognizing every day anew that you have a foot" (Tamás). "Releasing of the feet into a state of examination" (Éva) refers to Mary Overlies "Releasing material into a state of examination".

Éva Karczag: Emotional moments when dancers at the Hungarian Dance Academy – a place with a lot of history – meet and touch in the centre of a circle a hand which is a human being. With her former conference and research experience Éva has a channelling and bridging factor for the ttt-group, which helps focusing without naming "outcomes".

Gill Clarke participates from a distant place (London) in a mindful way by email and skype, scanning through our daily texts and compiling them.

Susanne Martin "allows" us to feel like a performer and like a dancer; we pretend and embody elements of folk dance and perform it, the same procedure with contemporary dance. Big question arises "how can we pretend to be authentic". We start to question the so called contemporary dance.

Tamás Bakó talks us into different states of presence and alertness, a mellow process from sleeping into half active state evolving into contact improvising and partner work.

Viktória Varga communicates the passion for dance to teenagers, meets their desire to feel their energy, power and possibilities for creation with movement while balancing awareness demanding attention and set movement vocabulary, as well as creating, "on the spot" a real performance situation with lights for set and improvised movements.

### **Exchanging personal data, interview and conferencing**

We engage on the first day in "who knows who and who is who", which sets a tone. Then we decide that we don't need to have a specific question, that it's enough to share our experiences. In the course of the week, as well through the interview with Annamária, questions open up about our ways of teaching, creating and non-linear approaches and how we place it in a context, how we perceive our legacy:

- Why do we teach the way we teach?
- Where do we take our information and our sources from?
- What do we want to teach to students?
- How do we prepare (for a known or unknown frame)?
- How does our teaching approach affect our performance work and vice versa?
- What kind of (thinking- and body-) concepts do we carry with us?
- How do we document?

We agree on a common temporary strategy: talking, writing for an hour, discussing again, and sending report to Gill. Some of the topics of learning and teaching, of history, hierarchy and power talked about:

*a group is an active learning organism / passion is important / students can become apprentices / the way language is being used in teaching seems crucial / self-organisation of groups and networking / expressions from a text by Mary Overlie: "Releasing material into a state of examination", "Discern rather than impose", "Hierarchically subdued mind", "Not knowing" / Emphasis on people and not on institutions: To broaden recognition of dancers implies an emphasis on dancers, on the individual and not on dance!*

### **Contesting the context of a place and legacy**

*We map places and spaces we visited this week in Budapest and the manifold connections amongst them through history, people, functions and self-organisation, creating the Budapest "dance-net". We are impressed by the energy and initiative of people and by the dimensions of the spaces. Éva, Tamás and Viki are bilingual Hungarian-English and a link to Budapest with its Contemporary Dance Academy, our host-school, and dance community. We create separate maps of the legacy of our dance history sources and our teaching approaches.*

### **Representation as multidimensional installation**

*For the final representation we lay out and hang up all our maps and text-material (daily reports and compilations by Gill). Eszter Gál the moderator proposes an improvisational walking and talking through by ttt-group-members, linking the material in unexpected ways.*

### **Performing together**

*Thanks to Eszter Gál's initiative, together with local movers and guests we sit for an hour and exchange ideas, wishes, necessities, states of body-mind, thereafter agreeing on a loose performance structure together with musicians. Later an amazing experience, dancing/performing with strangers. Is this some kind of new folk dancing, where forms and images merge, transform, but where nationalities, beliefs, anxieties and such things dissolve for a time?*

### **Conclusion and vision**

*This ttt-format, which was perhaps found by chance, is very valuable: "Outsiders" meeting "insiders", who are agents in a place of interest e.g. for dance. Mapping the net, the situations of this place, with the help of these agents (Éva, Tamás, Viktória and Eszter Gál). A new view onto a set of venues and their connections with the help of the "outsiders" might bring about new options and possibilities, new ways of perceiving the everyday place we live in and our relationship to it, "releasing it into a state of examination". E.g. Could Viktória Varga get a chance to teach "difficult" teenagers at the Hungarian Dance Academy?*

*This ttt-format should be applied to other places, because throwing an outside eye onto the context you are working and living in is an opportunity.*

*I hope that we meet again, that we work from our performance practice more consciously into teaching in order to understand why we are teaching the way we are teaching. Teaching should not be separate from (real issues of) creation, like talking not from moving.*



# Párhuzamos interjúk

## Parallel Interviews

Angelus Iván,  
a Budapesti Kortárs Tánc Főiskola rektora  
és Lőrinc Katalin,  
a Magyar Táncművészeti Főiskola tanára

*Iván Angelus,  
rector of Budapest Contemporary Dance Academy  
and Katalin Lőrinc,  
teacher of Hungarian Dance Academy*

## A kamarazenész útja

### The way of the chamber-musician

■ 1990-ben nyitotta meg kapuit a Budapest Tánciskola, 1998-ban vált államilag támogatottá az itt folyó alap- és középszintű képzés. 2005-ben pedig elindult az első főiskolás évfolyam, három szakirányon. Az Új Tánc Klub (1979) és a Kreatív Mozgás Stúdió (1983) felől tehát láthatóan az intézményesülés irányába mutatnak a törekvések. A Budapest Tánciskola vezetőjeként miért tartotta fontosnak az akkreditációt?

Ha valaki beírja a keresőbe a „kortárstánc” szót, a mi iskolánkat találja meg először, mivel ennek a műfajnak Magyarországon mi voltunk talán a legelső úttörői. Fontos látni, hogy ez egy kutató, kereső, „avant-garde” vállalkozás. Mikor a nyolcvanas években együttest próbáltam csinálni, kiderült, hogy az alapításhoz (tánc)kultúra kell: képzett táncosok és közönség, s e kettő között színház, pénz, kritika. Ezek, akkor, nem álltak rendelkezésünkre.

Mehettem volna külföldre, de nekem máig meghatározó a magyar nyelv. Ez nem azt jelenti, hogy nem járnak hozzánk külföldiek, de nekem nagyon fontos, hogy minél nagyobb százalékban ÉRTSÜK egymást. A kommunikáció – azon belül is a metakommunikáció – kezdettől fogva a kutatásaink, a problémamegoldó-kultúrafejlesztő törekvéseink célja. Nem a hétköznapi értelemben vett metakommunikációról, hanem a már említett kereső-kutató alapállást megkövetelő, kulturálisan kódolt metakommunikációs nyelvről beszélek. Egyszerűbben: a táncról.

Nincs olyan tánc(nyelv) manapság, amelyet világszerte – vagy legalábbis bizonyos kultúrkörökben, akár csak a budapesti kultúrafogyasztók körében – egyformán értenének. A kísérletezés és a kommunikáció mellett, harmadik fontos összetevője a munkánknak: a közösségi tevékenység. Miért?

Művészeket próbálunk pályára segíteni, akik számára a sztár és a „nagyzenekari tag” útja nem megoldás. Sztár akár a legkevésbé intelligens ember is lehet, hiszen az alkalmazkodó képesség ezen a területen nem nélkülözhetetlen: „Alkalmazkodjanak mások.” A „kórista” talán rabszolga, viszont intelligens, hiszen aki nincs kezdeményező pozícióban, az kénytelen a rendszerbe illeszkedni, és ez maga az intelligencia. Megint csak a zenéből kölcsönözve a kifejezést, mi a „kamarazenész” útjára készítjük fel tanítványainkat, a táncost. Aki megélheti egyéni kreativitását a közösségben. Mi az egyén és a közösség harmóniájára törekszünk. Az ilyen közösséget nem úgy kell elképzelni, mint politikai közösséget, mint pl. az „emberiség”, a „világ proletárjai”, az „európaiak”... Ezek esztétikai szempontból megragadhatatlanok. Szerintem a közösségek beláthatóak, a tagjaik ismerik egymást. Persze ezek a párszáz fős, tényleges – nem virtuális! – közösségek nem zártak, kommunikálnak egymással. Fontos, hogy a művész efféle közösség tagja legyen.

## **Tehát, ha nem lettek volna pénzügyi okok, te nem ragaszkodnál volna az akkreditációhoz...**

Semmiképp, hiszen sok nehézségünk, hátrányunk is származik belőle. Minden, ami intézményessé teszi a szabad, személyes művészi munkát, rontja a hatásfokot. Előny persze, hogy a kiadások egy részét az állam alanyi jogon biztosítja a diákoknak, illetve az iskolának. A diákok kulturális integrációját szintén elősegíti, amennyiben a szülő azt érzi, hogy ők majd a társadalom papíron is elismert tagjai lesznek. Ma már a kultúrát is megpróbálja befogni az állam, az oktatásügy drámaian bürokratizálódott, az iskolában való tanítás fő feltétele a papír, nem pedig a tudás. Reméljük, hogy ez a felsőoktatásban némiképp lazulni fog, s hogy az ismeretátadásról a nevelésre terelődik a hangsúly.

### **Milyen nevelési célokat határoztok meg magatoknak?**

Szakkolgozatomban egy négyrétegű tojáshoz hasonló ábra illusztrálja a célt. Ennek külső rétege, mint egy kerete egy korrekt – ha tetszik etikus – általános emberi tartás kialakítása. Ezen belül képzelhető el egy „értelmiségi” attitűd, mely alatt a társainkért aktív, tudatos, felelősséget vállaló magatartást értek. E létforma egyik alternatívája a speciális személyiség-típust igénylő művészeket. Csak ezen belül érdekel bennünket a táncos felvételezése a lehető legteljesebb szakmai tudással – a voltaképpen szakmai képzés. Ez utóbbi meg talán a legjobban. Az első sokszor nehéz, hiszen már nagyrészt kialakult ifjak vagy felnőttek érkeznek hozzánk, nem nagy a mozgásterünk, igaz, épp ez a belső „harc” sokszor rengeteg energiát szabadít fel. A művész-típus kiválasztása tulajdonképpen a felvételi feladata. Bár sokszor sikerül előrelépünk, máskor váratlan akadályok lépnek fel. Persze nem tudjuk előre, kinél. Az értelmiségi felelősségvállalással a legnehezebb foglalkozni, mert kissé zártan élünk és a politikát is igyekszünk kizárni.

Támogatjuk a diákok önálló művészi kezdeményezéseit, sőt, elvárás is velük szemben, hogy évadonként legalább öt produkciót mutassanak be/vegyenek részt benne. Ezt nagyjából teljesítik is. Az elmúlt időszakban kialakult az a gyakorlat, hogy évente két önálló esttel jelentkezünk a Trafóban, egyet a MU Színházban, performanszokat mutatunk be a Pécsi Országos Színházi Találkozóon és másutt. Egy együttesnek is becsületére válna.

Hogy mit tanítunk a diákoknak? A keresésre bátorítjuk őket, arra, hogy legyenek nyitottak. Nem „ultima vez”-es és „jazz”-es vagy akár „kontakt táncos” technikák tanításával foglalkozunk, hanem azzal, hogy a legkülönbözőbb táncnyelveket hogyan lehet kortáncstánc szemlélettel megközelíteni, tetszőleges helyzetben használható – transzferábilis – „átvihető” tudássá érlelni.

### **Mi ennek a szemléletnek a lényege?**

Egészséges, (egészleges) azaz nem árt a testnek és a léleknek; a kommunikáció szolgálatába állítható; továbbfejleszhető. Ezek a fogalmak ott vannak a levegőben, csak a táncra való alkalmazásuk egyáltalán nem jellemző. Nem mondom, hogy ennek tudatosságában előrébb vagyunk, mint mások, merthogy nemzetközi szinten viszonylag kevés lehetőségünk nyílik az elmélyült tapasztalatcserére. Személyesen mindig, de intézményként ritkán tekintenek bennünket partnernek. Pedig a nyolcvanas évek elején csak öt-tíz évvel voltunk lemaradva az akkori Nyugathoz képest. A bécsiek csupán egy évvel kezdték korábban a tánckurzusait, és hol tart ma az ImpulsTanz? Igaz, lehet, hogy senki mást sem tekintenek partnernek a „vezető” szervezetek, iskolák. Zártak, de mi is zártak vagyunk valamelyest, mert a laboratóriumi körülmények ezt megkövetelik. Van nemzetközi mozgás, de nem sok. A ttt jó példa erre. Együttműködő,

segítő partnerként vettünk részt a workshopon, mégsem ismerem a kutatás eredményeit. Igaz, látom kollégáimon, hogy nagyon fontos és nagyon inspiráló volt számukra a közös egy hét.

### **Mi mondható el a nemzetközi kapcsolataitokról?**

Szívesen barátkozom a kortárstánc-iskolákkal, ellenben mi nekik vagy konkurencia, vagy felvevőpiac vagyunk. Mentek tőlünk diákok a P.A.R.T.S.-ba, a londoni, az esseni, a barcelonai, a rotterdami, az amszterdami iskolákba. Korábban ezt szép eredménynek tartottuk volt, de ma az a tapasztalat, hogy a diákjaink sokat tudnak, nem kell a tanulmányaikat újra a legeslegelejen kezdni, máskülönben könnyen elunják magukat, s idővel parkoló-pályára kerülhetnek. A külföldön töltött idő legfőbb hozadéka a kialakult kapcsolatrendszer, a piacba való bekapcsolódás lehetősége, mely itthonról még nehéz – de nem lehetetlen.

Ilyen szempontból a P.A.R.T.S.-cal a legjobb a viszony. Ők állnak hozzánk legközelebb szellemiség, nevelési koncepció tekintetében. Nagyon erős szakmai bázison álló tradíció és újszerűség jellemzi a képzésüket, s jó szemmel válogatnak a diákok és tanárok között.

### **A ttt-t végigkövetve az derült ki számomra, hogy különösen nagy erővel jelenik meg nálatok a pedagógiai célzat, gondolok itt a TáncÉletmódProgramra is, mely a „nagyközönség” felé nyit...**

Láttuk/látjuk, hogy az ember-nevelésben, a testi és lelki egészséggel, az énnel való foglalkozásban sikeresek vagyunk, így arra gondoltunk, adni tudunk az embereknek az iskolán kívül is. Ez a TáncÉletmódProgram. De, mint kiderült: az életben többnyire gyors és olcsó megoldásokra van igény. Mi pedig azt mondjuk, hogy nincs gyors és olcsó megoldás, sőt, a tanulás drága, lassú, mert különleges szakemberekre van szükség, akikkel személyesen kell beszélgetni, és akik szintén meg akarnak élni (nem meggazdagodni). De ha egy tanár egyvalakivel foglalkozik, az ötezer forint is kevés, míg, ha ötszáz fővel, ott az ezer forint is sok.

### **Milyen jövőbeli terveitek vannak?**

Szerettünk volna profi együttest alapítani egy nagy, táncnépszerűsítő programhoz. Színházakba, iskolába, utcára, diszkóba utaztattuk volna a produkciót, de a mi progresszív kuratóriumunk ezt nem találta támogatásra méltónak.\* Annak pedig ugye megvannak a határai, hogy egy iskola mennyi produkciót vállalhat egy évben úgy, hogy az alaptevékenysége se sérüljön...

Továbbra is keresem, hogyan tudnék még elmélyültebb, a másikhöz odafordulóbb helyzeteket teremteni... Lehet, hogy ez vidéken van, erdőben van, ahova nem csak egy-két órára megy ki az ember...

---

\* Utalás a független együttesek működési támogatására kiírt pályázatra.

■ **Budapest Dance School was established in 1990, the basic and the middle level course began receiving support from the government in 1998. The first year college course started with three possible specializations in 2005. So, the direction after the New Dance Club (1979) and the Creative Movement Studio (1983) was towards institutionalizing. As director of the Budapest Contemporary Dance Academy, why do you consider accreditation is a necessary step?**

*If you search on the net for the word "kortárs tánc" ("contemporary dance" in Hungarian), the first hit you find is our school, for in Hungary we were its first pioneers. It's important to see that it is an experimental, innovative, "avant-garde" initiative. When I tried to found a company in the 80's, I realized that we need a (dance)culture for it: professional dancers and a public; and between them we also need a theatre, money, critical commentary. That time this wasn't available.*

*I could have chosen to go abroad, but for me, to this day, the Hungarian language is determinative. It doesn't mean we don't accept students from other countries, but for me it's extremely important that we UNDERSTAND each other on a very high level. Communication – and inside that, meta-communication – is the main object of our intention in researching, problem-solving and cultural development. I don't speak about meta-communication in an ordinary sense. As I said earlier, I speak about culturally coded meta-communication as a language, which requires a researching-discovering attitude. Simply said, I speak about: dance.*

*There is no dance (language) that is understood alike all around the world – or even just in a tighter cultural circle, for example the one in Budapest. That is why beside **experimentation** and **communication** the third most important part of our work is: **community-activity**. Why?*

*We try to help young artists get started in their carrier, those for whom to be a "star" or to be "in a chorus" is not a solution. Even a less intelligent man can be a star, because adaptability is not necessary in that field: "Let others conform!" The "chorus member" is maybe a slave, but intelligent, because the one who is not in the leader's position has to fit into the structure, and this itself shows intelligence. Borrowing an expression from music again, we prepare our dance-students for a role in a "chamber music ensemble", someone who can experience his/her own creativity within a group of people. We wish to develop harmony of the individual within the community. Such a community shouldn't be imagined in political terms, for example "humanity", "world proletariat", or "Europeans"... Aesthetically these are nonexistent categories. I believe communities are transparent, its members know each other. Of course these small, few hundred member, real (not virtual!) communities are not closed, they communicate with each other. For an artist it is important to be a member of communities like these.*

*To answer the original question, we need accreditation because in our society, where we live, government takes money from citizens, and gives back very little, while government is too big and works ineffectively. Just like a steam locomotive, with its 18 percent efficiency...*

**So, if there is no financial pressure, you don't insist upon accreditation...**

*Absolutely not, since it goes together with many disadvantages and difficulties. Everything that institutionalizes free, personal artistic work worsens its effectiveness. It is beneficial of course, that the government provides money for the students and the school. It's also helpful for the students' cultural integration if their parents can sense that they will be accepted members of society, on paper. Nowadays government tries*

to regulate culture, too, education has become dramatically bureaucratic, and teaching in schools is about getting a piece of paper at the end – not about experience. We hope that this will change in higher education, and that the emphasis will shift from knowledge-handover to true education.

### **What are your pedagogical goals?**

In my thesis a four-strata, egg-like image illustrates our goal. The outermost stratum shows a correct – let say, ethical – general human attitude. Inside of this we can imagine an "intellectual" attitude; I mean by this, active, conscious and responsible behaviour towards our fellow human beings. One of the alternatives of this lifestyle is the artist with his special type of personality. Only inside of this stratum are we interested in giving to the dancer the possible highest knowledge, the professional education. We do the last one pretty well. The first one is often difficult because usually the students who come to us are young adults; so our possibilities are narrowed, but this inner "fight" can also free up a lot of energy. The entrance examination's main role is basically to find this artist-type. Though we often reach success, sometimes we have to face unexpected difficulties. But of course, you never know beforehand, with whom. The most complicated thing is to deal with intellectual responsibility, because we live a little bit closed and we try to keep politics away. We support the students' self-sufficient initiatives, moreover, it is expected of them that they will create or take part in a minimum of five productions per season. Usually they fulfill this. In the recent past, we have established a structure of two separate nights in Trafó, one in MU Theater, and we perform at Pécs National Theatre Festival and at other events... Even a company could be proud of it.

What we teach our students is to have the courage to explore, to be open. We don't teach "ultima vez-kind", or "jazz-kind" or even "contact dance-kind" of techniques. We teach them how to understand different dance-languages with a contemporary-dance approach, and how to let their understanding ripen into transferable knowledge.

### **What is the essence of this approach?**

Healthy (wholesome), so it doesn't hurt the body and the soul; serves communication; can be developed. These concepts are in the air, but they're not points of reference in dance yet. I don't say that we're ahead of others in our awareness of these issues, since internationally we have only a few opportunities to share deeply considered experiences. Personally always, but as an institution we are rarely dealt with by others as partners, even though at the beginning of the 80's we were only 5-10 years behind the West. Vienna started its dance-courses only a year before us, and where is ImpulsTanz today! Although maybe these "leading" institutions, schools don't consider anyone else to be their partners either. They are closed, but we are also somewhat closed, because a "laboratory" context requires it. There is some international activity, communication, but not that much. TTT is a good example. We participated in the program as cooperative partners, organizers, but I still don't know the conclusion of the research. However, I can see in my colleagues that this one week of working together was very important and inspiring for them.

### **What about the international relationships of the Academy?**

I gladly associate with contemporary dance schools, but for them, we are either competition or a market-place. We have students in P.A.R.T.S., in London, in Essen, in Barcelona, in Rotterdam, in Amsterdam. Earlier we thought of this as success, but today we see that our students know a lot, they don't have to start their

*studies from the very beginning, because they will be bored. The most fruitful results of being abroad are: the new relationships and connections they form, to be part of an international market – this is difficult to achieve from home, but not impossible.*

*In this aspect we are on best terms with P.A.R.T.S. They are the closest to us in their approach to education. Their education can be characterized as having a strong professional base that is both traditional and innovative. They have a good eye for choosing both teachers and students.*

***Having followed the whole ttt process, it became clear for me, how the pedagogical approach is emphasized at Budapest Contemporary Dance Academy, I'm thinking of DanceLifestyleProgramme for example, which is open to the "public"...***

*We have seen/are seeing how successful we are in human-education, in taking care of the health of body and soul, in dealing with the ego. So we decided to give something to society, to individuals outside of the school. This is the DanceLifestyleProgramme. But, we realized: in life there is demand mostly for fast, cheap solutions. But we're saying, there is not a cheap solution, moreover learning is expensive and slow because we need specialists, people you can talk to personally, and who also want to live (not to become rich). If someone works with someone individually, 5000 Ft (18 euro) is too little, while if someone works with five hundred people even 1000 Ft (3.60 eur) is too much.*

***What is your plan for the future?***

*We wanted to establish a professional company for a big, dance-popularizing programme. We wanted to perform in theatres, in schools, on the street, in bars... but our progressive board of (curatorial) trustees thought that this didn't merit support.\* And we know a dance school can't undertake too many performances without impairing its original function...*

*I am still looking for situations, deeper, more liberal, more sympathetic ones... Maybe one can find this in the countryside, in a forest, where you go not just for an hour or two...*

---

\* Reference to the application procedure of the independent companies.

## A modern széle

### The edge of modern

■ A kulturális befogadó-helyek (Bakelit, SÍN, Gödör), a színházak (MU, Trafó, Artus) és a Budapest KortársTánc Főiskola mellett a Magyar Táncművészeti Főiskola (MTF) is helyszínéül szolgált a ttt kutató-felfedező workshopjának. Bár a tánc közös nevező, a konzervatív szemléletű MTF esetében mégis elgondolkodtató, hogy a „helyszínadáson” túl szellemileg is „vevőképes”-e a belsőre koncentrááló, testtudati technikákra. Az MTF-en három főbb alapszak létezik: táncművész, táncos és próba-vezető, valamint koreográfus. S bár a pedagógusképzésen túl 2007 óta a művészképzés keretein belül is lehet moderntánc-szakirányt választani, az első végzős évfolyam tavaszi vizsgája sok kérdést felvet a „modern”-nel kapcsolatban...

A kilencvenes években a művészképzésen már tartottam modern órákat. Miután külföldről hazatértem, a vezetőség felkért, hogy tanítsak, mondván, „ha már mindenhol van modern iskola, akkor nálunk is legyen”. A szemléleti támogatottság azonban hiányzott, ezért el is mentem a művészképzésről. Fodor Antalnak, majd Zsámboki Marcellnek köszönhetően azonban a pedagógusképzésen belül megélhetett a modern tánc. Tavaly, amikor felkértek a művészképzés igazgatására, annak a terepnek lettem a vezetője, ahonnan annak idején megfutamodtam. Egy éves szerződést irtam alá. Az egy év eltelt, a végzősök munkájába csak az utolsó pillanatban volt módom belenézni. A történelem tulajdonképpen majdnem megismételte magát, vagyis az én személyemet illetően mindenképp. Igaz, 2007-ben ifj. Nagy Zoltán és Fodor Antal indítványozására a modern létjogosultságot kapott a művészképzésen belül, de ettől még nem alakult moderntánc-tanszék! Hanem integrálódott a klasszikus balett tanszék kereteibe, és „elneveződött” klasszikus balett és moderntánc tanszéknek. A moderntánc oktatással kapcsolatban bármilyen javaslatom lehetett, de döntési joggal nem bírtam. Ilyen ellenszélben nehéz kiharcolni, hogy a moderntáncos ugyanolyan megbecsülésben részesüljön, mint az, aki majdan az Operába kerül. Rendre kifogások érték a moderntánc-hallgatókat, példának egyet említek, mert igen szemléletes a probléma megértésének a szempontjából: a balett-osztály egyforma ruhában-dresszben dolgozik, míg a modern osztály bő nadrágban és laza pólóban. A balettmesterek berzenkedtek ez ellen. Pedig a modern irányzatok esztétikája és filozófiája pontosan a klasszikus balett ellenében alakult ki, és ha mi ennek megfelelő modern táncosokat szeretnénk képezni, akkor fontos, hogy az ember kényelmesen érezze magát, és ne azzal foglalkozzék, hogy néz ki. Szeretném, hogy legyen önálló moderntánc tanszék, mintahogyan van néptánc tanszék is. **Hogyan lehet ebből a helyzetből tovább lépni?**

Azt gondolom, a mostani nem egy rossz szituáció, de tisztázni kell az alapkérdést: mi a célja egy tánc-



művészeti főiskolán egy modern képzésnek? Egyértelmű, hogy a cél nem ugyanaz, mint a klasszikus balett képzésen, és nem is ugyanaz, mint például a Budapest Kortárs Tánc Főiskolán. Hol fognak elhelyezkedni ezek a diákok? Az eredeti elképzelés az, hogy a klasszikus balett szakról kikerülők az Operába kerülnek, vagy ha nem oda, akkor külföldi nagy balettgyűttesekhez. De a gyakorlat nem ezt mutatja. Egy-két táncosra persze igaz, de a többség kis produkciók gyűttesekhez kerül. Soroljam? Góbi Rita, Baranyai Balázs, Várnagy Kristóf... Nem a táncosi minőségük miatt kénytelenek erre, hanem mert nem a Hattyúk tavában képzelik el az életüket. Mikor az édesapám, Lőrinc György megalapította a balettintézetet, akkor nem is lehetett másképp gondolni, mint hogy ez az Operaház iskolája. Konzervatív szemléletű emberek gyakran órá hivatkoznak, elfelejtve, hogy ő mindig az épp adott relációkban gondolkodott. Ma szemléletváltó nyitottságra lenne szükség. A balettintézetben egy burokból nőünk fel, az Operaházba kerülve újabb burokból várja a táncost. Nincs rákényszerítve, hogy egy problémamegoldó készség kifejlődjék benne. Innen kikerülve pedig hirtelen jön a mélyvíz. Akkor hát mi a célja a klasszikus baletten belüli modern képzésnek? A modern szakon végzetek fognak menni Frenákhoz vagy a Cullberg Balettbe, akiknek ugyan nincs klasszikus repertoárjuk, de erős technikai igényesség jellemzi őket? Ez nehezen elérhető cél. Egészen másra kell felkészíteni ezeket a táncosokat. Sok mindent megbolygattam, bevezettem például az improvizációt, de a mesterek nemigen fogadták el. A Graham, mint „technika”, mint „izmus” viszont nem kelt ilyen ellenérzéseket. Ide kell hát becsempészni az új szemléletet. Azt nem lehet mondani, hogy csinálják, ahogy akarják, mert akkor megint minden megtorpan a jazznél. Sajnos, az igény az, hogy technikailag, fizikálisan, „előadás formájában” láthatóvá váljanak a tanulók. A „befelé fordulás” nem működik...

### **Tehát, mi történik a „modernekkel”?**

„Hatos kategória”\*. Akárcsak a Kortárs Tánc Főiskolások esetében.

### **De ott meg nélkülözhetetlenül fontos az erős személyiség...**

A hivatásos képzést tekintve ebben az országban az Uhrík Dóra vezette pécsi iskolából kerülnek ki a személyiségek – meg a néptánc tagozatról. Mi az oka ennek? Uhrík Dóra kis létszámú iskolát vezet, a személyközi kapcsolatok szintje nagyon segíti a gyereket abban, hogy önmagát megéltse. A néptánc szakon pedig a néptánc közösségi volta. A balett individuális. Jó-jó, hogy ott a balettkar, de a hattyúk mind egy irányba állnak, mint sorminta a színpadon. De akkor a modern irányzatban miért nem megy? Onnan miért nem jönnek a személyiségek? Mert ha a modern osztály tavaszi vizsgájára gondolva fölvetjük ezt a kérdést, joggal felvehető a Kortárs Tánc Főiskolával kapcsolatban is. Született extrovertálnak kell lenni, hogy az a „valami” valakiből már nagyon korán kijöjjön. Aki nem ilyen, annak pedig élnie kell, kellene neki a hatások. Ez fontos kérdés, mert miről, ha nem a személyiségről kellene, hogy szóljon a kortárs tánc-színház?

### **A klasszikus szakos hallgatók hogyan viszonyulnak a modern képzéshez?**

Legalább a felük nagyon nyitott a kortárs táncra, szoktam őket a Trafóban is látni, Gál Eszter is viszi őket. Sőt, a modernesekkel improvizáltat is a Mozdulatművészeti Stúdióban. Ezek a fiatalok ott lógnak a facebookon, a neten, ezeket nem lehet átverni a palánkon. Egy-két álmodozó van csak, aki azt mondja, én akarok lenni Giselle.

---

\* Az előadóművészeti törvényben a független gyűttesek tartoznak a hatos kategóriába.

## Mi a Táncművészeti Főiskola erőssége?

A legfőbb erőssége az elméleti képzés minőségének emelése, hogy világszínvonalú legyen. Korábban az volt a gyakorlat, hogy tanuljon meg az illető táncolni, aztán majd „elkel”. Sok energiát fordítunk arra, hogy színvonalas tudományos munka folyjék, és vitathatatlan, hogy itt lehet a legmagasabb szintű balett-tudást megszerezni az országban.

## Nem lehetne az elméleten át nyitni a gyakorlati szemlélet frissítése felé?

Fontos, hogy a ttt-t a pedagógus szakon belül fogadtuk. Ott teljes a nyitottság. Az a kérdés, hogy a kettő szemléletét hogyan lehet közelíteni... A művészképzésen a szakdolgozat tíz oldalas és többnyire kimerül egy művész életrajzának ismertetésében. A pedagógiai képzésen negyven oldal a követelmény, és komoly hipotézisekkel kell előállni. Míg ezeken a dolgokon nem lehet változtatni, addig nem lesz áttörés.

## Hogyan lehetne pozicionálni az MTF-et az európai főiskolákkal összevetve?

Hagyományosan nagyon elismert, a világ minden nagy társulatban van magyar táncos, aki itt végzett, ez tény. Hogy a mai modern követelményeknek hogyan felel meg... biztosan nincs az első közt. De hallgatóbarát a főiskola. Minden iskolát az mér, hogyan tudnak elhelyezkedni az onnan kikerülők... de magam ennek nem tulajdonítok nagy jelentőséget. Tudjuk, a művészi pályán maradni egyre nehezebb, de nem is az adja meg a képzés minőségét, hogy a szakmában hányan tudnak elhelyezkedni, hanem hogy hány boldog ember kerül ki onnan, hogy felkészíti-e a képzés arra, hogy az életben megállja a helyét. Ez alapján kellene átgondolni, hogy hogyan tanítunk.

■ *Alongside the cultural centres (Bakelit, SÍN, Gödör Club), the theatres (MU, Trafó, Artus) and the Budapest Contemporary Dance Academy, the Hungarian Dance Academy (HDA) also provided a location for the ttt research-discovery process. Though dance is a shared interest, a question that is worth considering, is whether HDA, with its more conservative outlook, could really receive and process information given through body-mind techniques that work with internal focus, or was it only providing the group with a place to work. Three main trainings exist at HDA: for Dance Artist, for Dancer and Dance Pedagogues, and for Choreographers. Since 2007 Modern Dance is a choice of specialization not only for Pedagogues but also for Dance Artists, but the examination-performance of the first class this past spring, raises questions about what "modern" means for them...*

*In the 90's I already taught modern dance for the Dance Artist faculty. After I came home from abroad, the Academy asked me to teach, saying "since there are modern dance schools everywhere, we have to have one, too". But the support for this artistic approach was absent, so I left the Dance Artist training. However, thanks to Antal Fodor and then Marcell Zsámboki, modern dance studies survived, becoming part of the training for Pedagogues. Last year, when I was invited to lead the training for Dance Artist, I became the director of precisely the field from which I had previously escaped. I signed a one-year contract. That year is over. I wasn't even able to take a look at the first class's final examination-performance till the last moment. Strictly speaking history almost repeated itself, in my case it did for sure. Although in 2007, Zoltán Nagy Jr. and Antal Fodor made a proposal, and modern dance was given a reason d'être in Dance Artist training, the*

Modern Dance Institute had still not been established! It was integrated under the classical ballet department, which received a new name: classical ballet and modern dance department! I was allowed to make suggestions in connection with the modern training, but I didn't have the right to follow through with decisions. In such a headwind it was very difficult to fight for modern dancers to be treated with the same respect as those who dance in the Opera. There were/are permanent objections against the modern students, to illustrate and understand the problem I will give one example: the ballet-class works in uniform training clothes, while the modern class is in loose trousers and T-shirt. Ballet teachers were complaining, although the aesthetic and philosophy of modern dance was developed exactly in opposition to classical ballet, so if we want to train modern dancers who fit this approach, comfort is very important, much more important than how they look. I want an independent Modern Dance Department to exist – just like the Folkdance department.

### **What is the next step to change the present situation?**

I think this is not a bad situation, but we have to make one basic question clear: what is the purpose of this modern dance training at the HDA? For sure, the goal is not the same as a classical ballet training, or even the training at the Contemporary Dance Academy. Where will these students go after finishing their studies? The original conception is that classical ballet students will go to the Opera or to other big ballet companies abroad. But the reality is different. For a few of course it can be true, but most of them go to small companies. Shall I list them? Rita Góbi, Balázs Baranyai, Kristóf Várnagy... It has nothing to do with a lack of artistic quality; they just don't visualize their life in Swan Lake. When my father, György Lőrinc established the State Ballet Academy, it was not possible to think of it as other than the school of the Opera House. People with a very conservative approach often cite him, forgetting that he always acted in relation to the given circumstances. Nowadays we need to change our approach to one of openness. In the Ballet Institute we grow up in a shell, then, working in the Opera House another shell awaits the dancer. They are not forced to improve their problem-solving skills. When they leave school they must jump into deepwater. So then what is the aim of a modern dance training within a classical ballet institution? Students who finish the modern training go to Frenák, Cullberg Ballet..., to those companies that, although they don't have a classical repertoire are characterized by strong technique. This is a difficult to reach goal. You have to prepare them for something else. I introduced many things into the program, for example improvisation, but the ballet masters didn't accept it. However, Graham as a "technique", as an "ism" doesn't raise disapproval. We have to smuggle Modern approaches into this context. Not too smart to say, do what you want, because then everything stops at jazz again. It's a pity, but the requirement is to make visible within performance technique and physicality only. "Internal awareness" doesn't work...

### **So what is the future of the „moderns“?**

Their future is "category six", i.e. "alternative or independent companies". Just as in the case of the Budapest Contemporary Dance School.

But there the most important thing is: personality...

With respect to professional education, the school in Pécs (led by Dóra Uhrík) and the Folkdance Depart-

---

\* Reference to the Act on performing arts.

ment produces dance-personalities for this country. Why? Dóra Uhrík runs a small school, so the constant personal interaction helps children discover themselves. The folkdance's communal form is similar. But ballet is individual work. O.K, there is a big group of dancers, but all the swans face the same direction, creating a well-designed pattern on the stage. But why doesn't the modern style give big personalities? If we ask it in relation to the modern class's examination-performance in Spring, we have to raise the issue also in relation to the Contemporary Dance Academy. You have to have a natural extrovert personality to show this "extra something" very early. If you are not like this, you have to live, you need experiences. This is very important, because if it's not about personality, what is contemporary dance theatre about?

#### **How do classical dance students relate to modern?**

At least half of them are very open to contemporary dance, I see them in Trafó, Eszter Gál often takes them there. What is more she lets them improvise in the Art of Movement Studio. This generation hangs on Facebook, on the net, you can't pull the wool over their eyes. There are only a few dreamers who say: I want to be Giselle!

#### **What are the HDA's strengths?**

Its most important strength is developing the quality of the theoretical education. Before, the only requirement was to be a good dancer, and then somehow you will be employed. We put a lot of energy into improving the science of dance, and beyond doubt, HDA is the place where you can gain the highest professional ballet knowledge in this country.

#### **Is it not possible to refresh the practical approach with the help of the theory?**

It was important that the ttt workshop happened through the institute for training teachers. They are absolutely open for that. The question is how to get the two different approaches closer to each other... At the institute for training dance artists the thesis is ten pages, and usually the students simply write a biography of a famous artist. The institute for training teachers requires forty pages and a serious scientific hypothesis. Until we can change this, there will be no break-through.

#### **What is the assessment of HDA compared to other professional European dance-schools?**

HDA is well-recognised; all the big companies around the world have dancers from this school. But whether HDA fits modern dance expectations... I'm sure we are not among the first. But the school really takes care of the students. Schools are generally measured by the students' success in finding employment... but I don't lay much store by that. We all know that it's becoming more and more difficult to be an artist. What demonstrates the quality of a training is not the number who manage to be employed, but the number of happy people who leave the school, whether this training has prepared them enough to be able to stand their ground in life. This is what we need to be aware of when we think about how to teach.



»» Az itt olvasható szövegeken túl a mellékelt DVD tartalmaz egy 6 perces rövid- és egy 24 perces hosszú filmet, fotókat, a csoport által rajzolt „térképeket”, valamint a közös munkáról naponta készített feljegyzéseket (ez utóbbiakat csak angol nyelven). A DVD megtekintéséhez bármilyen böngésző program alkalmas.

»» *Beside the printed texts the enclosed DVD contains a 6 minute short and a 24 minute long film, photos, "maps" drawn by the group, and daily notes on the common work (latest only in English).*

*To watch the DVD any kind of browser is suitable.*

#### A ttt Budapest partnerei | Partners of ttt Budapest

Budapest Kortárstánc Főiskola | *Budapest Contemporary Dance Academy*,

· ANGELUS Iván · [www.tanc.sulinet.hu](http://www.tanc.sulinet.hu)

Gödör Klub | *Gödör Club*, MÁTHÉ Gabriella · [www.godorklub.hu](http://www.godorklub.hu)

LI Táncművek | *LI DanceLab*, BERGER Gyula · [www.LI.hu](http://www.LI.hu)

Magyar Táncművészeti Főiskola | *Hungarian Dance Academy*, LŐRINC Katalin · [www.mtf.hu](http://www.mtf.hu)

LI Táncművek | *LI DanceLab*, BERGER Gyula · [www.LI.hu](http://www.LI.hu)

SÍN Kulturális Központ | *SÍN Cultural Center*, NAGY Zoltán · [www.sinarts.org](http://www.sinarts.org)

Company ST, GÁL Eszter · [www.kontaktbudapest.hu](http://www.kontaktbudapest.hu)

#### Köszönet | Thanks to

BARDA Bea – Trafó, ERŐS Balázs – MU Színház, GODA Gábor – Artus,

Helena RAGYECKAJA, TAMÁSI Dóra

#### A ttt Budapest támogatói | Supporters of ttt Budapest

Jardin d'Europe · [www.jardindeurope.eu](http://www.jardindeurope.eu)

Nemzeti Kulturális Alap | *National Cultural Found, Hungary*

Nemzeti Erőforrás Minisztérium | *Ministry of National Resources, Hungary*

Új Előadóművészeti Alapítvány | *New Performing Arts Foundation, Hungary*

A projekt az Európai Unió Kultúra Programjának támogatásával valósult meg.

*With the support of the Culture Programme of the European Union.*





# Teaching the Teachers

Hét személy, akiket egy közös nyelv köt össze. Fordításra nincs szükség. A párbeszéd könnyen továbbhalad a nehezen megfogható és érzékenyebb területek felé, ahol a kérdések szívesen látott vendégek, ahol nagylelkűen osztjuk meg a gondolatokat, és a határok tágra nyílnak. Furcsa, mert magyarul, angolul és németül beszélünk, és bár beszélt és írott szavakat használunk, de az általunk beszélt közös nyelv a mozgás egy sajátos formája, a tanítás és tanulás, a gondolkodás és alkotás egyfajta filozófiája. Tanárok és előadóművészek vagyunk, és azért jöttünk, hogy tanuljunk egymástól.

*Seven individuals, united by a common language. No translation needed. Discussion can proceed quickly into areas of subtlety and precision, where questions are welcomed, thoughts are shared with generosity, and parameters are nudged wider open. Curious, because we are speakers of Hungarian, English and German, but although we do use the spoken and written word, the common language we speak is a particular form of movement, a philosophy of teaching and learning, thinking and creating. We are teachers and performers, and we are here to learn from each other.*

KARCZAG Éva