

Bólya Anna Mária

Rítus és idő *A tavaszi áldozatban*

A közvéleményben és a kutatásban is elterjedt egy sajátos Nizsinszkij-kép. A Nizsinszkij-kutatásban megvannak azok a cikkről cikkre öröklődő dezinformációk, amelyek inkább tekinthetők mitológémáknak, mint kutatási adatoknak. Hasonlóan a Puskin és Miloš Forman által is erősített Mozart-legendákhoz, a Nizsinszkij-legendák is erősen élnek a köztudatban.

Hanna Järvinen filozófus könyvében megkísérli ennek az immár több mint százéves képnek a dekonstrukcióját. Nizsinszkij életművének elemzésével arra a következtetésre jut, hogy a populáris, „könnyen eladható” Nizsinszkij-sztárkép sem tudományos, sem emberi szempontból nem helytálló. Úgy látja, hogy skizofréniája is egyfajta romantikus Nizsinszkij-képet erősített, kapcsolódva a leegyszerűsítő és populáris „örült zseni” képhez, melyet a Nizsinszkij-mánia csak felerősített.

Különösen igaz ez a *Tavaszi áldozat* értékét és Nizsinszkij tehetségét övező negatív megnyilvánulásokra. A szerző kiváló meglátása az, hogy Nizsinszkij első koreográfijával, az *Egy faun délutánjával* alapvető változást hoz a tánc történetébe, a tánc önálló művészetté válásának kérdésében.¹

A tények, fennmaradt rajzok, írások azt mutatják, hogy Nizsinszkij több művészeti ágban is tehetséges alkotó: rajzol, könyvet ír, tánclejegyző rendszert alakít ki.² A *Faun*-nal gyakorlatilag teljesen új irányt ad a tánc történetének. Ettől elkülönítve kell kezelnünk egyre elhatalmasodó mentális problémáját. Kétségtelen, hogy a művész sokszor valóban a lélek irracionális mélységeibe is leereszkedik. A művészt azonban a képzelet világába merülő klinikai esetektől megkülönbözteti az, hogy vissza is tér onnan. Pszichotikus állapotok egyáltalán nem segítik elő a művészeti tevékenységet.³

Sztravinszkij a XX. század elején modernizálta a táncművészetet. Hozzá csatlakozott Nizsinszkij, aki Béjart szavával élve a csokoládébonbonos dobozok esztétikáját megvalósító díszletek között zajló klasszikus (cári) balett örökségét dobta félre egy csapásra az *Egy faun délutánjával*. Az 1912-ben bemutatott darab a tánc történet első modernista botránya, csupán erre a műre megalkotott táncnyelvezettel rendelkezik: gyakorlatilag egy 2D-re redukált antik görög mozgásos vázakép, amely a termékenységi erőt szimbolizáló faun jelenvalósága. Bár Debussy zenéje, a *Prelúd egy faun dél-*

¹ JÄRVINEN, Hanna: *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky*. Springer, 2014. MOORE, Julia: *Mozart mythologized or modernized?* = *Journal of Musicological Research*, 1992, 12. évf., 1–2. sz., 83–109.; BÓLYA Anna Mária: *Vaslav Nizsinszkij: a művész és az ember* = *Valóság*, 2020, 8. sz., 91–101.; GAISER Casey, C.: *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky by Hanna Järvinen* (review) = *Dance Research Journal*, 2016, 48. évf., 2. sz., 116–119.

² *Látogatás Nizsinszkijnél* = *Pesti Napló*, 1923. augusztus, 74. évf., 171–195.; Robert Wilson honlapja: *Letter to a Man*, <http://www.robertwilson.com/nijinsky> (utolsó letöltés: 2021. 09. 19.).

³ PIES, Ronald William: *Confusing Psychosis with Imagination* = *Psychiatric Times*, 2017, 34. évf., 12. sz., 6–8.; *Auróra – A magyarországi balett születése. Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon. Az első magyar primabalerina és koreográfusnő – Aranyúdry Emília*. Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2020.

utánjához is új megoldásokat adó zene, mégis Nizsinszkij koreográfiája az, ami egy csapásra modernizálja a táncszínházat művészeti és nem csupán táncnyelvezeti értelemben.

A koreográfus művészeti szempontból ilyen kiemelkedő szerepét nem látjuk a tánc történetében eddig a pontig. Hiszen eddig a zeneszerzők domináltak a balettek megalkotásánál az európai tánc történetében. Így történeti szálon elképzelve a rákövetkező 1913-as *Tavaszi áldozat*ot tekinthetjük egy képzeletbeli versengésnek a zeneszerző és a koreográfus között. Tehát először a táncművészet európai történetében két gényusz mérkőzik meg (természetesen nem valóságosan, hanem csak utólag nézve művészi kvalitásban). Ilyenre nem igazán volt példa a romantikus és a klasszikus európai balettművészetben, talán csak Csajkovszkij és Petipa esetében. A harmadik művész, Nicholas Roerich szintén nem csupán egy átlagos díszlettervező, hanem régész és festőművész egyben. A *Sacre* így valódi összművészeti alkotás, melyben a koreográfus sem marad alul.⁴

Miért éppen egy archaikus rítust idéznek fel a *Faunt* követően Gyagilev művészei? Az archaikus kultúrák kutatása, a törzsi kultúráknál végzett empirikus adatfelvételek a századforduló táján kezdtek el nagyobb számban ismertté válni. Ennek kapcsán megindult a rítus-, illetve a mítoszkutatás is, európai archaikus szokáscelemek gyűjtött adataival is alátámasztva. A rítuskutatásra reflektálva a filozófia és viszonylag fiatal tudományként a pszichológia is megalkotja a maga elméleteit. A *Tavaszi áldozat* évében születik meg például Sigmund Freud *Totem és tabu* című írása.

Nicholas Roerich szándéka a szlávok kereszténység előtti vallására és kultúrájára utalva saját kutatásai alapján a kereszténység előtti archaikus szláv kultúra megidézése. A régészeti eredmények művészeti ábrázolásában nagy gyakorlata volt, melynek eredményeit ismerjük.⁵

Első látásra Sztravinszkij műve is ezt az utat követi. Az utolsó *Áldozati tánc* kivételével ósláv és óorosz rituális énekeket vesz át, bár kétségtelenül megváltozott formában.⁶ Ebből a nézőpontból a *Sacre* egy konzervatív mű, egy hagyományos rítus megidézése, amely Oroszország mitikus és pogány idejébe nyúlik vissza.

A szövegkönyv valóban olyan elemekből áll össze, amelyek az európai hagyományban feltűnnek a tavaszi szokáskörökben. Saját kutatásaimban elsősorban a magyar húsvéti karikázó és körjátékok, valamint a Balkán-félszigeten belül is reliktumnak számító macedón terepen gyűjtött húsvéti körjátékok XX. század 70-es éveig élő szokások tematikájában leltem fel párhuzamokat. Ezekben a tavaszi szokáskörökben megtalálhatóak különféle kiesős, elkergetős, helycserés körjátékok, menyasszony elragadása, férfiak vetélkedése, incselkedő vagy explicit agresszió, állatáldozat, állatutánzás, ősökre való utalás, az archaikusabb macedón példában még nyershús-evésre utaló énekszöveget is találunk. A szokáselemek archaikus termékenység kultuszra

⁴ Vö.: FARKAS Attila: *A tánc filozófiája* = BÖLYA Anna Mária - WINDHAGER Károly Ákos (szerk.): *Az idő kűszöbén. A magyar balett története*. Bp., MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2021.

⁵ MCCANNON, John: *Apocalypse And Tranquility: The World War I Paintings Of Nicholas Roerich* = *Russian History*, 2003, 30. évf., 3. sz., 301-321.

⁶ TARUSKIN, Richard: *Russian Folk Melodies in "The Rite of Spring"* = *Journal of the American Musicological Society*, 1980, 33. évf., 3. sz., 501-543.

utalnak. A szokásanyagban az antik Dionüsziai szertartásainak egyes elemeit is azonosítani vélték.⁷ A macedón példa azért is lehet releváns esetünkben, mert a macedón folklóranyag nagy részben ósszláv elemek keresztény ünnepekre való diffúziójában van jelen a terepen a XX., sőt a XXI. századig.⁸

A *Fiatal lányok misztikus körei* ezekre a tavaszi körjátékokra utal. Ami ezekben a tavaszi játékokban nem található, az a halállal végződő extázis. Ugyanakkor nem kizárt, hogy Roerich vagy Sztravinszkij ilyen információkhoz is jutott annak idején, legalábbis mitikus eredetű történetekben. Az ősök megidézése és szertartása is a szláv kultúra igen kifejezett halottkultuszára utal.⁹ Archaikus párhuzamként értelmezhető az is, hogy Sztravinszkij – az európai zene történetében elsőként – a teljes zenekart gyakorlatilag ütős együttesként használja a mű több pontján: az extatikus rítusok gyakori kísérője a dob, például a sámándob. Mindezek nyomán tehát tekinthetnénk a *Tavaszi áldozatra* mint egy rítus megidézésére tett kísérletre.¹⁰

Martin Zenck értelmezésében azonban a mű mégsem csupán egy archaikus rítus megidézése. Vegyük számba az erre utaló jeleket!

1. A tény, hogy maga a bemutató is tavaszra esett, még nem feltétlenül szembe-tűnő. Ugyanakkor az 1913. május 29-i bemutatóhoz kapcsolódó közismert botrány nem csupán egy színházi nemtetszés-nyilvánítás. A közönség itt egy színháztörténeti határt lép át: cselekvően vesz részt az előadásban.¹¹

A mű a közönségre olyan hatással van, hogy gyakorlatilag extázisba esik: bekiabálnak, pofon csattan el, még rendőrt is hívnak. Gyagilev fel-le kapcsoltatja a villanyt, és kiadja az utasítást a zenekarnak: játsszák végig a művet. Carl van Vechten írótt annyira elragadja az izgalom, hogy egy ideig észre sem veszi, hogy a mögötte ülő öklével ütemesen veri a fejét. Még kalaptűvel való támadásról is van híradás. A közönség egyértelműen extázisba esett. A mű szándéka szerint megfordul: nem a színpadon idéz meg egy extatikus rítust, hanem a rítus készletét extázisra a nézőközönséget.¹²

2. Sztravinszkij műve valójában a metrikai aszimmetria apoteózisa. Ezzel olyan jellegzetességet hoz vissza a zenébe, amely az archaikus folklóranyagok sajátja, illetve ilyen folklóranyagokban fellelhető. A saját kutatási területemet képező balkáni kör- és lánctáncok kultúra egyik legszembetűnőbb strukturális jelensége az aszimmetria. Ez kétfajta módon is megnyilvánul: metrikai és koreológiai aszimmetriában. Vagyis

⁷ Vö.: BÓLYA Anna Mária: *Veligdenski igri vo Poreče – Vrski so tvoreštvo na Kosovo = Macedón Tudományos és Kulturális Közlemények*, 2. évf., 1. sz., 3–14.

⁸ Vö.: BÓLYA Anna Mária: *Dionüszosz utazásai. Kereszténység előtti elemek a macedón és szlovák hagyomány téli alakoskodó ünnepeiben = Acta Ethnologica Danubiana: Az Etnológiai Központ Évkönyve*. Szerk. LISZKA József, Somorja, Fórum Kisebbségkutató Intézet, 2017, 55–72.

⁹ Vö.: BÓLYA: i. m. (2017).

¹⁰ HOPPÁL Mihály: *A sámánság újjáélesztése*. Bp., Balassi, 2013, 119.; vö.: TARUSKIN, Richard: *Stravinsky and the Russian traditions: a biography of the works through Mavra*. Berkeley, University of California Press, 1996. HODSON, Millicent: *Nijinsky's Choreographic Method: Visual Sources from Roerich for "Le Sacre Du Printemps"* = *Dance Research Journal*, 1986, 18. évf., 2. sz., 7–15.

¹¹ Vö.: FRESHWATER, Helen: *Theatre and Audience*. New York, Palgrave MacMillan, 2009.

¹² BÓLYA: i. m. (2020), 8.; ANGI István: *Ünnepélyes, pogány szertartás... = Korunk*, 2013, 7. sz., 22–28.

a zenei metrumok aszimmetriája mellé a tánc lépésanyagának aszimmetriája is járul.¹³ A metrikai aszimmetria egy nem könnyen megfejthető példáját a lábjegyzetben található linken meghallgathatjuk.¹⁴

Ezek a jellegzetességek a régi európai tánc- és zenei hagyományban is megvoltak, de ma már inkább csak reliktumterületeken, például a Balkánon lelhetőek fel. Sztravinszkij egyik fő jellegzetessége a súlyok gyakori váltakozása, ami miatt a mű betanulása a zenekar és a táncos szimmetriához szokott művészeinek nagy nehézséget okozott. Az aszimmetria mellett az említett reliktumterületek kör- és láncdánchagyományának további érdekes jellegzetessége a szimultaneitás, a tánc és a zene periódusainak, akár ütemmutatójának eltérése. A szakirodalomban a zene és a tánc viszonyának heterometriájaként, diszkonruenciájaként, aritmiaként és polimetriaként említett jelenség feltehetően antik eredetű rituális gyökerekkel rendelkezik.¹⁵

Ez az inkongruencia megjelenik a *Sacré*-ban már Sztravinszkij szándéka szerint. Sztravinszkij a négy kézre szóló zongora kottájában szereplő vázlatok alapján elsősorban az *Áldozati tánc*-ban. A tradícióban meglevő, a végtelenre utaló mintázatok tehát tudatosan jelen vannak a műben.¹⁶

3. A harmadik jellegzetességre Martin Zenck zenekutató hívja fel a figyelmet. Ehhez a két utolsó részt vizsgáljuk, ami valójában a mű lényegét adja. Valójában a legfontosabb az utolsó *Áldozati tánc*-tétel, az egész mű erre a tételre irányul. Az áldozatot előkészítő *Ősök szertartása* egy egyenletes 4/4-es előrehaladást mutat, ahol a vesnjanka dallamai is mágikusan ismétlődnek. Az *Áldozati tánc* éppen ellenkezőleg: az eddigiekkel ellentétben mindenféle rituális énekanyag nélkül, a zenekart szinte teljesen üttöhangszerként használva, három ritmikai modulból felépített módon halad.¹⁷

Hogyan nyer teret a *Tavaszi áldozat* eme utolsó két tételében az aszimmetria? Már az egyenletes, 4/4-es ütemű *Ősök szertartása* részben is megjelenik bizonyos zavar a szimmetriában. Az *Áldozati tánc* ezt az aszimmetriát azután alapelve szintjére emeli.

Az idő fogalmát tekintve két folyamat figyelhető meg. Az egyik folyamatot a szigorúan szabályos pulzációk jelentik. A másik folyamat az utolsó tételben tör fel halatlan energiával: ebben rövid, ritmikus modulok rétegződnek egymásra, rendkívül összetett és időben eltolt módon. Mindezt olyan formában, hogy az észszerűen értelmezhető időfolyamatot felfüggeszti. Az időszervezés felfüggesztését a rondóformaként értelmezhető *Áldozati tánc* rondótémái képviselik, ezeket nevezhetjük Zenck terminológiájával élve „A-szekcióknak” is.

¹³ A metrikai aszimmetriát tekintve néhány példa: 5/16 (2+3), 7/16 (3+2+2 vagy 2+2+3), 8/16 (3+2+3), 9/16 (2+2, 2+3 vagy 2+3+2+2 vagy 2+2+3+2), 11/16 (2+2+3+2+2 vagy 3+2+2+2+2), 12/16 (3, 2, 2, 2, 3), 13/16 (3, 2, 3, 2, 3), 18/16 (2, 2, 3, 2, 2, 2, 2, 3 vagy 2, 2, 3, 2, 2, 3, 2, 2) és 22/16 (2, 2, 3, 2, 2, 3, 2, 2, 2, 2) ütemek a legelterjedtebbek. Ezek mellett hosszabb és összetettebb ütemfajták is előfordulnak. BÖLYA: i. m. (2020).

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=f1GXV2Nml84> (utolsó letöltés: 2022. 07. 25.).

¹⁵ IVANČAN, Ivan: *Geografska podjela narodnih plesova u Jugoslaviji*. Narodna Umjetnost. 1964, 17–38.; EMMA-NUEL, Maurice: *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Paris, Hachette, 1896, 279–281.; HARASZTI Emil: *A tánc története*. Bp., Magyar Szemle Társaság, 1937, 12.; OESTERLEY, William: *The Sacred Dance. A Study in Comparative Folklore*. Cambridge, Cambridge University Press, 1923, 65.

¹⁶ SCHERLISS, Volke: *Igor Strawinsky und seine Zeit*. Laaber-Verlag, 1983.

¹⁷ ZENCK, Martin: *Ritual or Imaginary Ethnography in Stravinsky's "Le Sacre Du Printemps?"* = *The World of Music*, 1998, 40. évf., 1. sz., 61–78.; BOULEZ, Pierre: *Werkstatt-Texte*. Propyläen-Verlag, 1972.

Az *Áldozati táncban* tehát kétféle rész ütközik egymással: az A-szekciók képviselik az értelmezhető időfolyamat megszűnését, a B-részeket a ritmikai/metrikai formák szabálytalansága és a zene hangerejének növekedése mellett a szervezethez és a pulzációk reminiscenciája jellemzi.

Hogyan értelmezhetjük tehát az időhöz való eme kétféle viszonyulást az utolsó tételben? Modern gondolkodási struktúráink mögött Mircea Eliade szerint felsejlik a tradicionális kultúrák emberét jellemző *homo religiosus* magatartása. A vallásos ember egyik fő jellemzője az ünnepek időfogalma: a rituálé idején a vallásos ember, közösség nem valamely mitikus (és ezáltal vallásos) esemény *emlékét üli meg*, hanem az eseményt *újból megjeleníti*. Ezeknek az ünnepeknek a felidéző cselekményei *in illo tempore* valaha volt mitikus időben zajlanak, amely idő más, mint a profán idő. Értelmezhető egyfajta öröklétként vagy időnkívüliségként, de az újabb kutatásokban az eliadei *illud tempus*, a mitológikus idő többféle jellemzése van jelen.¹⁸ Van Gennep az átmeneti rítusok strukturális vizsgálata alapján azt találta, hogy egy rituálé során a mitikus időbe való átmenet, vagyis a *profán és szent idő közötti váltás* akkor hatékony, ha periodikusan ismétlődő szakaszok futnak bele a profán időt felfüggesztő szakaszokba. Ezekhez kapcsolódóan Zenck úgy véli, hogy nem az egyenletes vagy szimmetrikus ütemek és nem az álarchaikus és földbe döngölő ritmusok azok, amik a rítust jelentik, hanem a hosszú, kihúzott, nem szabályos, mégis egyenletesen haladó, szervezett periódusok, valamint a rövid, aszimmetrikus részek *váltakozása*, amelyekben semmiféle törvény nincs, csupán csak normától való eltérés. E kettő szembenállása az, ami a rítusra utal. Az időszervezés eszközeivel valódi rítust hoz létre a színpadon. Tehát nem csupán egy összsláv rítust másol le és idéz meg. A rítus valódi. A *Sacre egyszerre rítus és műtárgy. A Sacre egyenlő egy rítussal*.

Nizsinszkij az egész mű során tavaszi szokásokra és táncokra utaló, leggyakrabban körben formálódó táncallúziókat szerepeltet a műben. Ezzel megtartja a tavaszi körtáncok és körjátékok hagyományát, vagyis annak folklorista megjelenítését.

Az áldozat kiválasztása a régmúltban gyökerező tavaszi játékok egy lehetséges jellegzetességére mutat rá. Jelesül arra, hogy a kiesős körjátékok eredeti funkciója valamilyen áldozatra való kiválasztás lehetett. A téma néprajzi szakirodalma szerint ez nagyon is lehetséges. Hogy Nizsinszkij egyfajta atavisztikus ösztönrel felismerte ezt a lehetőséget, vagy néprajzi adatai voltak erről, az kérdéses. De biztos, hogy a téma gazdag néprajzi szakirodalma által alátámasztott rituális eredet kontextusába ez nagyon is beleillik.¹⁹ Az utolsó *Áldozati táncban* azonban egészen eltérő módon dolgozik: ennek teljes táncanyaga absztrakt, vagyis konkrétan nem utal a tradícióra.

¹⁸ ELIADE, Mircea: *The myth of the eternal return, or, Cosmos and history*. Arkana, 1989; CHLUP, Radek: *Illud tempus in Greek myth and ritual = Religion*, 2008, 38. évf., 4. sz., 355–365.; A modern ember – egyfajta vallásos gondolkodás szurrogátumként – egy regénybe vagy filmbe való elmerüléskor is átélheti az *illud tempus* élményét.

¹⁹ UJVÁRY Zoltán: *Agrárkultusz*. Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem Néprajzi Tanszék, 1991, 113–114.; RATKÓ Lujza: *A nagybójtó játék- és táncagyomány. A magyar nyelvterület nagybójtó játék- és táncanyagának értelmezése*. Kandidátusi értekezés. Bp., MTA, 1997; ПЕТРОВСКА-КУЗМАНОВА, Катерина: *Велигденски игри – етнотеатролошки осврт = Спектар*. 2012, 60. sz., 111–118.; RIDGEWAY, William: *The Origin of The Tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1910, 22–23.; DAWKINS, Richard MacGillivray: *The Modern Carnival in Thrace and the Cult of Dionysus. The Journal of Hellenic Studies*. 1906, 191–206.

Nizsinszkijt kilenc előadás után tulajdonképpen elfelejtették. Ma Millicent Hodson kutatásain alapul és a Joffrey Ballet Company által realizált rekonstrukciót ismerjük. Ez nyilván nem teljesen hű másolata az eredetinek, de Marie Rambert szóbeli elmondása, jegyzetei, képek és rajzok alapján néhány dolgot biztosan kijelenthetünk. Az első, hogy Nizsinszkij koreográfiája mentes volt a klasszikus balett esztétikai ideáljától. Különösen igaz ez az utolsó tételre, az áldozati táncra. A *Kiválasztott* testének tengelye aszimmetrikusan eltolt. Eleve jellegzetes *en deans* lábtartásban látjuk, amely a darab kezdetén is feltűnik. Ez a lábtartás bezárja a teret, a körben táncolók terét, és magának a *Kiválasztottnak* a terét is. Ezzel a táncosok elzárják magukat a közönségtől, önálló teret hozva létre. A zene és tánc közötti inkongruenciáról már esett szó az imént.²⁰

Geoffrey Witworth írónak, Nizsinszkij kortársának fantasztikus meglátása, hogy a *Sacre* mozdulati világa, látványvilága olyan, mint egy lassan forgatott kaleidoszkóp, amely a táncot visszarántja a földre, sőt tovább is megy annál. Úgy véli, az egész előadás a föld vonzerejének tanulmánya. Mindezt Whitworth a Jupiteren való sétához hasonlítja. A föld itt olyan magnetikus erővel bír, amely szinte magába vonzza a szereplőket.²¹ Miért mérőföldkő ez 1913-ban? Az európai balettművészet első igazi színpadi hagyományától, a romantikától kezdve a balettformanyelv szinte másra sem törekszik, mint a gravitáció feletti diadalra, a föld elhagyására. Ezért is voltak a romantikus balerinák szinte „súlytalanok”. A XX. század restaurálja a tánc talajhoz való viszonyát, és ebben, úgy látszik, Nizsinszkij volt az első: Witworth leírásában a tánc olyan, mintha a *gravitáció apoteózisa* lenne.²²

Az *Áldozati tánc* a koreográfiának is csúcса. Nizsinszkij koreográfiája itt egyértelműen jelzi az absztrakciót. A mozdulatok – ahogy nála megszoktuk – szinte teljesen történeti előzmény nélküliek. Vagyis nem teljesen. Felsejlenek antik időkhöz is köthető mozdulatok, amelyben a minőszi civilizáció óta detektált invokációs gesztus aszimmetrikus változata archaikus allúziójú, meg nem határozható mozdulatelemekkel keveredik, teljes aszimmetriában mind a mozdulatokat, mind azok összefűzését tekintve. Négy formulából áll: egy-egy nyitó-záró invokációs gesztusból, egy ökölbe szorított felfelé mutató karmozgatásból és egy szembefordított tenyerű, a korban példa nélkül álló kitárt ujjú karváltásos mozdulattól; ezeket szakítja meg egy-egy aszimmetrikus invokatív jellegű önfelajánló mozdulat. Az invokációkon gesztusok szemantikailag értelmezhetőek, míg a másik kettő egészen archaikus tartalmakra utalhat, melyek értelmezése nehezebb. A B-szekciókban csak remegés van, nincs mozdulati aktivitás. Nizsinszkij ilyen értelemben csak az *illud tempus*ra utaló részekkel, az A-szekciókkal törődik. Ebben viszont egy olyan mozdulatsor van, amit azóta sem nagyon látunk koreográfusoknál, talán Maurice Béjart-nál és Alvin Ailey-nél tűnnek fel hasonló elemek.

²⁰ HODSON, Millicent: *Nijinsky's Crime Against Grace: reconstruction score of the original choreography for Le Sacre du Printemps*. 8. rész. Pendragon Press, 1996.

²¹ WHITWORTH, Geoffrey Arundel: *The art of Nijinsky*. McBride, Nast, 1914.

²² Uo.; BÓLYA: i. m. (2020).

E négy formulát Nizsinszkij olyan struktúrába rendezi, amelyek a körülbelül ötven évvel későbbi amerikai minimalista összművészeti produkciókat előlegezik meg.²³ Hozzátehetjük, hogy Sztravinszkij zenéje is nagy részben pulzáció uralt és nem te-leologikus, ezzel szintén a későbbi repetitív zene jellegzetességeit vetíti előre.²⁴

Nizsinszkij igazodik Sztravinszkij zenéjéhez, az A- és B-szekciók váltakozási struktúrá-jával. Koreográfiai anyag szempontjából igazán az A-szekciók jelentősek: *a koreog-ráfus itt a mozdulatokkal olyan archaikus rétegeket idéz meg, amelyek az illud tempus magában való mitikus tartalmaira utalnak.*

Az *Áldozati táncban* Nizsinszkij koreográfiája még a zenénél is élesebb különbség-tételt tesz a szigorúan hagyományos rituálék anyagától. A feláldozandó lány, ellen-tétben a tradíció mágius rituáléival, például azokkal, amelyekre Mircea Eliade sámán rítusokról szóló könyve képvisel,²⁵ nem rendelkezik tradicionális párhuzammal. Inkább az elemi félelem és döbbenet megjelenítését fedezzük fel benne. A minden irányba való menekülés mozdulatait a minimalista részek szakítják meg, amelyekkel együtt a *Kiválasztott* tánc nemcsak a haláltól való félelmet, hanem a numinózumtól való rettenetet (*mysterium tremendum et fascinans* = retentő és vonzó misztérium) is megtestesítik, ahogyan egyre közelebb kerül a halálhoz.²⁶

A rítuscselekvésre és a mitikus idő megidézésére elsősorban a zene és a tánc alkal-mas. E művészetek megidézhetnek egy rítuscselekvést. Jelen írásban vizsgált rítusunk azonban nem archaikus kultúráké, hanem egy 1913-as rítus. Mi lehetett a célja? Vajon Freud *Totem und Tabu* című könyvével azonos évben született mű hasonlóan reflektál az archaikus tartalmakra: a szürke, őstörténeti terror távoli visszhangjaként fenn-maradt *félelmek feloldására* Sztravinszkij pogány és őskori rítust varázsol elénk, hogy megtörje az archaikus készletek veleszületett erejét?²⁷

Mi a célja ezzel Sztravinszkijnek? Szembesítés? A XX. századi ember allúziója? A bemutató körülményeiből úgy tűnhet, fájdalmas dologgal szembesítette a nézőket, hiszen a darab kilenc előadás után eltűnt a színpadokról. Talán egy látomás volt az elkövetkezőkről 1913-ban?

²³ FORSTER, Lou: *Towards an Embodied Abstraction: An Historical Perspective on Lucinda Childs' 'Calico Ming-ling' (1973)* = *Arts*, 2021, 10. évf., 1. sz., 7.

²⁴ LEE, SunHwa: *Aesthetics of Objectivism in Igor Stravinsky's Neoclassical Works*. Electronic Thesis, University of Oregon, 2012; TOORN, Pieter C. van den: *The Rite of Spring Briefly Revisited: Thoughts on Stravinsky's Stratifications, the Psychology of Meter, and African Polyrythm* = *Music Theory Spectrum*, 2017, 39. évf., 2. sz., 158–181.

²⁵ ELIADE, Mircea: *A samanizmus – Az extázis ősi technikái*. Bp., Osiris, 2005.

²⁶ OTTO, Rudolf: *A szent. Az isteni eszméjében rejlik irracionális és viszonya a racionálishoz*. Ford. Bendli Júlia. Bp., 1997.

²⁷ ZENCK: *i. m.* (1998), 61–78.

Irodalomjegyzék

- ANGI István: *Ünnepélyes, pogány szertartás...* = *Korunk*, 2013, 7. sz., 22–28.
- BOULEZ, Pierre: *Werkstatt-Texte*. Propyläen-Verlag, 1972.
- BÓLYA Anna Mária: *Dionüszosz utazásai. Kereszténység előtti elemek a macedón és szlovák hagyomány téli alakoskodó ünnepeiben* = LISZKA József (szerk.): *Acta Ethnologica Danubiana: Az Etnológiai Központ Évkönyve*. Somorja, Fórum Kisebbségkutató Intézet, 2017, 55–72.
- BÓLYA, Anna Mária: *Veligdenski igri vo Poreče – Vrski so tvoreštvo na Kosovo = Macedón Tudományos és Kulturális Közlemények*, 2019, 2. évf., 1. sz., 3–14.
- BÓLYA Anna Mária (szerk.): *Auróra – A magyarországi balett születése. Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon. Az első magyar prímabalerina és koreográfusnő – Aranyvölgy Emília*. Bp., MMA Művészeti- és Módszertani Kutatóintézet, 2020.
- CHLUP, Radek: *Illud tempus in Greek myth and ritual* = *Religion*, 2008, 38. évf., 4. sz., 355–365.
- DAWKINS, Richard MacGillivray: *The Modern Carnival in Thrace and the Cult of Dionysus* = *The Journal of Hellenic Studies*, 1906.
- ELIADE, Mircea: *The myth of the eternal return, or, Cosmos and history*. Arkana, 1989.
- ELIADE, Mircea: *A szamanizmus – Az extázis ősi technikái*. Bp., Osiris, 2005.
- EMMANUEL, Maurice: *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Paris, Hachette, 1896.
- FARKAS Attila: *A tánc filozófiája* = BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Károly Ákos (szerk.): *Az idő küszöbén. A magyar balett története*. Bp., MMA Művészeti- és Módszertani Kutatóintézet, 2021.
- FORSTER, Lou: *Towards an Embodied Abstraction: An Historical Perspective on Lucinda Childs' Calico Mingling (1973)* = *Arts*, 2021, 10. évf., 1. sz., 7.
- FRESHWATER, Helen: *Theatre and Audience*. New York, Palgrave MacMillan, 2009.
- GAISER Casey, C.: *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky by Hanna Järvinen* (review) = *Dance Research Journal*, 2016, 48. évf., 2. sz., 116–119.
- HODSON, Millicent: *Nijinsky's Choreographic Method: Visual Sources from Roerich for "Le Sacre Du Printemps"* = *Dance Research Journal*, 1986, 18. évf., 2. sz., 7–15.
- HARASZTI Emil: *A tánc története*. Bp., Magyar Szemle Társaság, 1937.
- HOPPÁL Mihály: *A sámánság újjászületése*. Bp., Balassi, 2013.
- IVANČAN, Ivan: *Geografska podjela narodnih plesova u Jugoslaviji. Narodna Umjetnost*. 1964, 17–38.
- JÄRVINEN, Hanna: *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky*. Springer, 2014.
- MOORE, Julia: *Mozart mythologized or modernized?* = *Journal of Musicological Research*, 1992, 12. évf., 1–2. sz., 83–109.
- LEE, SunHwa: *Aesthetics of Objectivism in Igor Stravinsky's Neoclassical Works. Electronic Thesis*. University of Oregon, 2012.
- MCCANNON, John: *Apocalypse And Tranquility: The World War I Paintings Of Nicholas Roerich* = *Russian History*, 2003, 30. évf., 3. sz., 301–321.
- OESTERLEY, William: *The Sacred Dance. A Study in Comparative Folklore*. Cambridge, Cambridge University Press, 1923.
- OTTO, Rudolf: *A szent. Az isteni eszméjében rejlő irracionális és viszonya a racionálishoz*. Ford. BENDL Júlia, Bp., 1997.
- ПЕТРОВСКА-КУЗМАНОВА, Катерина: *Велигденски игри – етнотеатролошки осврт = Спектар*. 2012, 60. sz., 111–118.
- PIES, Ronald William: *Confusing Psychosis with Imagination* = *Psychiatric Times*, 2017, 34. évf., 12. sz., 6–8.
- RATKÓ Lujza: *A nagybőjti játék- és táncgyománny. A magyar nyelvterület nagybőjti játék- és táncgyománny értelmezése. Kandidátusi értekezés*. Bp., MTA, 1997.
- RIDGEWAY, William: *The Origin of The Tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1910.
- SCHERLIESS, Volke: *Igor Stravinsky und seine Zeit*. Laaber-Verlag, 1983.
- TARUSKIN, Richard: *Russian Folk Melodies in "The Rite of Spring"* = *Journal of the American Musicological Society*, 1980, 33. évf., 3. sz., 501–543.
- TOORN, Pieter C. van den: *The Rite of Spring Briefly Revisited: Thoughts on Stravinsky's Stratifications, the Psychology of Meter, and African Polyrhythm* = *Music Theory Spectrum*, 39. évf., 2. sz., 2017, 158–181.
- UJVÁRY Zoltán: *Agrárkultusz*. Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem Néprajzi Tanszék, 1991.
- WILSON, Robert honlapja: *Letter to a Man*, <http://www.robertwilson.com/nijinsky> (utolsó letöltés: 2021. 09. 19.).
- *Látogatás Nizsinszkijnél* = *Pesti Napló*, 1923. augusztus, 74. évf., 171–195.
- WHITWORTH, Geoffrey Arundel: *The art of Nijinsky*. McBride, Nast, 1914.
- ZENCK, Martin: *Ritual or Imaginary Ethnography in Stravinsky's "Le Sacre Du Printemps?"* = *The World of Music*, 1998, 40. évf., 1. sz., 61–78.