

JENS RICHARD GIERSDORF

A táncstudomány a nemzetközi felsőoktatásban

Egy tudományág kialakulásának genealógiája¹

ELŐSZÓ

Az elmúlt tizenhárom évben szülőhazámból, Németországból rendszeresen utazom az Egyesült Államokba; eleinte egy kaliforniai egyetem hallgatójaként jártam, egy ideje pedig egyetemi oktatóként járok New Yorkba. Valahányszor az útlelvizsgálathoz érek, kérdések egész sorát kapom az úti céllal és a foglalkozásommal kapcsolatban. Az utóbbi minden alkalommal némi zavart okoz, mivel úgy tűnik, hogy az akcentusom miatt a „tánc történetet” (*dance history*) „fogászatnak” (*dentistry*) értik. A fonetika – szembesülve a vámtisztek kifejezéstelen arcával – inkább a „táncstudomány” (*dance studies*) kifejezés használatára kényszerít, így ilyenkor óhatatlanul tisztáznom kell, mit is jelent a táncstudomány. Amikor aztán végre valahogy elmagyarázom, mi a foglalkozásom, a vámtisztek arca felderül, és azt kérdezik: és ezért mi még fizetünk is magának?

Gyakran kerülök olyan helyzetbe, hogy meg kell magyaráznom a munkámat. Általában azzal bújok ki a hosszas magyarázkodás alól, hogy a táncstudományt az egyik rokon tudományághoz hasonlítom: „Olyan, mint a művészettörténet, csak festmények helyett táncról írunk.” Ez általában megoldja a dolgot, de keserű szájjal hagy maga után, hiszen pontosan tudom, hogy a táncstudomány nem olyan, és biztosan nem is akar olyan lenni, mint a művészettörténet. A tánc eltérő elméleti és gyakorlati eszköztár használatát engedi és követeli meg, mint például egy festmény, egy szobor vagy egy performansz tanulmányozása. Én egy olyan korszakban és országban voltam táncos, amikor és ahol a tánc és más előadó-művészeti formák nagy erővel tudták alakítani a közbeszédet, és a cenzúra elleni eszközként is szolgáltak. Azért is kezdtem el foglalkozni a táncstudománnyal, mert meg szerettem volna érteni annak a művészeti ágának a teremtő erejét, amelyet gyakorló művészként oly sokra tartottam. Ezenkívül szerettem volna átlátni a politika kapcsolódását a tánc esztétikai alapelveihez és technikáihoz.

1 | A tanulmány „Dance Studies in the International Academy: Genealogy of a Disciplinary Formation” címmel a *Dance Research Journal* 41. évfolyamának 1. számában jelent meg 2009-ben. (A szerk.)

Amikor 1990-ben összeomlott és ezzel megszűnt az az ország, ahol születtem, a Német Demokratikus Köztársaság (NDK), és velem együtt a szocialista oktatási rendszer, amelynek keretei közt Lipcsében a tanulmányaimat kezdtem, arra kényszerültem, hogy egy, majd egy másik olyan országba költözzek, ahol a tánctudomány régóta és nagyobb súllyal van jelen a felsőfokú oktatási intézményekben, és ennek köszönhetően meghatározó a nemzetközi diskurzusban. A Kaliforniai Egyetemen (University of California, Riverside: UCR), ahol doktori tanulmányaimat folytattam, amerikai és külföldi táncutatók eklektikus csoportja vett körül: fehérek Észak-Amerikából, ázsiai amerikaiak, mormonok, brazilok, argentinok, mexikóiak, tajvaniak és olaszok. A táncról kialakított eltérő felfogások és a program elméleti fókusza – beleértve az identitáskonstrukciók és a kultúratudományok szempontjait – kiszélesítették tanulmányaim kereteit. Amikor ezt követően a nagy-britanniai Guilfordban működő Surrey-i Egyetemen (University of Surrey) helyezkedtem el, egy nemzeti szinten szabályozott táncanyagtal találkoztam, ami új kérdéseket vetett fel a tánctudománnyal mint egy nemzeti felsőoktatási diskurzuson belül értelmezett diszciplínával kapcsolatban. Nemrégiben átkerültem egy kis, New York-i szabad bölcsészeti főiskolára, amelynek táncszakfakultása a gyakorlatra összpontosít, és ez még nyilvánvalóbbá tette számomra, hogy a szakmai képzés és a táncjal foglalkozó szakokon folytatott tudományos diskurzus között mekkora szakadék tátong.² A tudományos karrierem állomásait illető alábbi észrevételeim párbeszédet kínálnak a tánctudomány szerepéről az egyre nemzetközibbé és üzletiesebbé váló egyetemi és főiskolai oktatásban, a szakterület tudományos és intézményi felépítéséről és státusáról, valamint a más tudományágakhoz fűződő viszonyáról.

BEVEZETÉS

A Kelet-Németországban 1977-ben megrendezett Első Országos Balettkonferencia előadásai között találni egy meglepőt is, Kurt Petermannét, aki az NDK egyetlen Táncarchívumának igazgatója volt. Előadása azzal tűnt ki a többi közül, hogy elmentésben más felszólalásokkal, nála nem került szóba a balett egyetlen gyakorlati aspektusa sem. Petermann ehelyett a tánctudomány mint önálló tudományterület létrehozását szorgalmazta, és kidolgozta a tudományos kutatás céljait és lehetőségeit a felsőoktatásban (49–65). Az a tény, hogy egy ilyen nagy figyelemmel kísért kelet-németországi konferencián Petermann okfejtése a balett fejlődéséről szóló előadások között kapott helyet, nyilvánvalóvá tette a keletnémet kormány

2 | A képzések szintjei és megnevezései országonként meglehetősen eltérők, hiszen mindentűt más-más nemzeti oktatási struktúrák léteznek. A tanulmányban foglaltak megértéséhez az alábbi megkülönböztetéseket alkalmaztuk az összevethetőség kedvéért: egyetemi (*university*), főiskolai (*college*) és szakmai (*vocational*) képzések. (A szerk.)

előtt Petermann törekvésének növekvő jelentőségét. Kilenc évvel később vették fel az első hallgatókat a lipcsei Előadó-művészeti Főiskola tánctudományi (*Tanzwissenschaft*) diplomát adó kurzusára, és ezzel kezdetét vette Németországban a – rövid ideig tartó – tánctudományi képzés. Nagyjából ezzel egy időben hasonló tánctudományi kurzusok indultak az Egyesült Királyságban és az Egyesült Államokban. A tánctudományi tanulmányok felbukkanásának egybeesése a nemzetközi felsőoktatásban felveti a kérdést, vajon miféle társadalmi és tudományos fejlemények keltették fel a tudományos érdeklődést a tánc iránt. Hová pozicionálja magát a tánctudomány a nemzeti intézményi és tudományos igények kezei között? E kérdések megválaszolása segíthet elhelyezni a tánctudományt a felsőoktatás átalakuló világában, és talán a továbbfejlődés lehetséges irányaira is rámutathat.

E kérdések vizsgálata dialektikus megközelítést kíván, amely figyelembe veszi a tudományágakon belüli és a tudományágak közötti kapcsolatokat. Ezért a tánctudományt annak alapján tárgyalom, amit Foucault a tudományághoz tartozó vizsgálati tárgyak és alterületek „diszkurzív formációinak” nevez (*The Archeology*),³ kiegészítve egy adott diszciplínának a nagyobb tudományos és országos struktúrákon belül a kulturális tőke létrehozására és fenntartására irányuló tudományos habitusainak bourdieu-i értelmezésével. Saját transznacionális helyzetem – amint azt a bevezetőben említett anekdota is jelzi – rámutat arra az átmenetre, amely az országhatárok által behatárolt ismeretlétrehozásból a tánctudomány egyre globálisabb látásmódja felé halad. Teljes mértékben tudatában vagyok az egyetemi piacgazdaságban elfoglalt privilegizált helyzetemnek, ugyanakkor fontosnak tartom felülvizsgálni a globális konfigurációkká alakuló korábbi nemzeti szaktudományi struktúrákat. Habár az efféle globalizáció a nyugati, elsősorban az amerikai hegemon gazdasági erő mentén szerveződik – a tánctudomány közvetítőnyelve máig az angol –, tévedés lenne a Jigna Desai-i értelemben vett helyi kultúrákra az efféle dominancia passzív befogadóiaként gondolni (6). A helyi kultúra létrehozása – amely természetesen a kultúrával kapcsolatos tudás létrehozását is magába foglalja – ehelyett „lehetőséget kínál nemcsak a kultúra és az előállítási módok, hanem a globális folyamatok lehetséges kezelésének vizsgálatára is” (7). Desai az ilyen globális folyamatok egyik meghatározásaként értelmezi a transznacionális termékek bomlasztó jellegű helyi befogadását.

E kérdéskör másik fontos eleme az egyetemi oktatás egyre szélesebb körű korporatizációja a nemzeti és humanista önazonosság-teremtés alóli kiszabadulásnak köszönhetően. Bill Readings leírja az egyetemi oktatás funkciójában és fókuszában bekövetkezett különféle változásokat, amelyek a jelenleg uralkodó testületi struktúra kialakulásához vezettek. Meghatározása szerint a modern egyetemnek az ismeret létrehozásán alapuló felfogása Immanuel Kant azon – a puszta ész – kon-

3 | Ahol nem adjuk meg a hivatkozásokhoz az oldalszámokat, ott az eredeti közleményben sem szerepelnek. (A szerk.)

cepcióján nyugszik, amely *A fakultások vitája* című írásának középpontjában áll. Azzal, hogy Kant az empirikus tudás helyett a tudás mint önmaga létrehozása feletti kritikai gondolkodás irányába mozdult el, előkészítette a talajt Friedrich Schiller és Wilhelm von Humboldt oktatási elképzeléseinek, melyek a *Bildung* mint az egyetemi oktatás sarokkövének megszületéséhez vezettek.⁴ A *Bildung* német idealista folyamata azzal a képességgel ruházza fel bölcselő alanyát, hogy értelmezze és befolyásolja a társadalmi struktúrákat. Az efféle *Bildung* fő alkotó-eleme a kultúra – Schiller terminológiájában az esztétikai nevelés – mint az oktatás szabályozó nézőpontja és célja. Szabályozó, mivel a kultúra ellenőrző mechanizmusként működik az emberi fejlődés során, hogy az emberiség elkerülje a fejlődés olyan negatív mellékhatásait, mint amilyen a természet vagy a civilizáció pusztítása.⁵ Ebben a diskurzusban a kultúra nemzeti szinten körülhatárolt, és ennek következményeként az egyetemek (és sok európai országban a színházak is) a fontosabb állami intézmények közé tartoznak, és a nemzeti önazonosság, valamint a polgárság mint nemzetalkotó erő épülését segítik.

Reading úgy látja, hogy a nemzetállamok globalizáció okozta gyengülésével ez a szerep egyre inkább háttérbe szorul, és azt állítja, hogy az egyetemek fokozatosan a globális korporatizáció részévé válnak. Nézetét alátámasztják azok a friss elemzések, amelyek szerint egyre nagyobb számban vonnak be részmunkaidős oktatókat és diákokat az oktatási tevékenységbe (Berry; Bousquet; Aronowitz), s erre utal a hallgatókat a Kaliforniai Egyetem rendszerének alkalmazottaként elfogadtatni igyekvő, 1998-as munkaügyi vita is, valamint a 2006-os angliai országos sztrájkok, amelyek az egyetemi oktatói kar fizetésének az országos inflációhoz mért kiigazítását követelték.⁶ Mind az elemzések, mind pedig ezek a törekvések arra utalnak, hogy a kinevezett egyetemi oktatók – akik az egyetemi kultúra megteremtői – pozíciója gyengül, a menedzsment befolyása viszont erősödik. Ez a változás számos tudományágot érintett részben a forrásmegvonások révén, részben pedig annak a szemléletnek a kialakulásával, amely termékként tekint a ki-

4 | A *Bildung* fogalma (melynek kiterjedt dimenzióit a magyarban a képzés, alakítás, formálás, ki-művelés fedi le – *a szerk.*) a középkori teológiából ered. A *Bildung* azt a folyamatot – és állapotot – írja le, amelynek révén alanya arra törekszik, hogy megvalósítsa a benne rejlő lehetőségeket, és így közelebb jusson az isteni képmáshoz. E szellemi gyarapodás mindig önreflexív, ugyanakkor kritikus viszonyulás is az emberi kapcsolatokhoz, a természeti és társadalmi struktúrákhoz. A *Bildung* fogalmát a filozófiai és pedagógiai diskurzusokban arra használták, hogy hangsúlyozzák a képességek kibontakozását az oktatás révén, politikai terminusként pedig a német nemzeti identitás megteremtéséhez.

5 | Hihetetlen, mennyire időszerűnek tűnik ez az érv napjainkban, amikor sokkal jobban odafigyelünk az ökológiai problémákra. Érdeemes a jelenlegi viták fényében újraolvasni Schiller esztétikai írásait (*Levelek az ember esztétikai neveléséről*). A tánctudósok valószínűleg jobban ismerik Heinrich von Kleist esszéjét a marionettszínházról, amely ugyanezt az érvet fejti ki a „keccsességről” folytatott eszmeváltásban. A „keccsesség” itt ellenőrző mechanizmusként szolgál, és arra a fejlődés általi veszteségre utal, amelyet kizárólag a művelődés és egy magasabb szintre jutás teljes ciklusának révén pótolhatunk, s amelyben a tökéletes tudás összhangban van a természettel.

6 | Hallgatóként és oktatóként részt vettem mindkét sztrájkban, így minden szinten tisztában vagyok azzal, milyen hatással van a korporatizáció az egyetemi kultúrára.

válóságra és a tanulmányi eredményekre, s ennek következtében az oktatás egyre inkább a karrierépítés szolgálatában áll ahelyett, hogy a tanulás folyamatára és élményére koncentrálna. A három tánctudományi képzési programot ezért annak a folyamatnak az összefüggésében mutatom be, ahogyan az egyetemek mint a *Bildung*ra törekvő nemzeti intézmények az elszámoltathatóságot szem előtt tartó globális korporatív szervezetekké alakultak át.

Ahhoz, hogy a különböző nemzeti és akadémiai struktúrákra vonatkoztatva megértsük a fenti átalakulás hatását és az új képzési programok létrejöttét, a lipcsei tánctudományi szak programját a Surrey-i Egyetem tánctudományi tantervével és a kaliforniai Riverside tánc történeti és -elméleti kurzusának tantervével fogom összevetni. Áttekintem mindhárom képzés dokumentumait, beleértve a felsőoktatási – ahogy én nevezem: akadémiai – programok alapítóinak irányadó publikációit is.⁷ Mindhárom képzés úttörőnek számít az önálló tánctudomány – mint döntően elméleti diszciplína – elfogadtatásában. Elsődlegesen arra összpontosítok, hogy a tudományterületek genealógiájára a foucault-i értelemben vett létező diskurzusok közötti feszültségként utaljak („Nietzsche”). Noha foglalkozom a kialakulásukkal és fejlődésükkel, kevésbé érdekel a maszkulinista eredetmítoszok rekonstrukciója és azoknak a szakmai diskurzusoknak a története, amelyek hatottak a tánctudományra, vagy amelyre a tánctudomány gyakorolt hatást. Más-képp fogalmazva, nem az érdekel, hogy meghatározzam, valamely program mikor kezdett el behatóan foglalkozni egy-egy adott témával, a céloom inkább az egyes programok nemzeti és tudományos kontextusának felvázolása, és annak megálapítása, hogy a programok miként épülnek fel vizsgálatuk tárgyának – a tánc, a koreográfia és a testiség – viszonylatában. Mindhárom program a táncra, valamint arra a törekvésre összpontosít, hogy az adott program önmagát más tudományos diskurzusokhoz és a tánc korábbi tanulmányozásának módszereihez képest meghatározza. A tánctudományt illető eltérő nézeteiknek köszönhetően pedig tanulságos példaként szolgálhatnak a tánctudományi diszciplínán belüli és diszciplínák közötti kérdések vizsgálatához.

Noha úgy tűnhet, hogy a felsőoktatásban szerzett személyes tapasztalataim miatt összpontosítok erre a három képzési programra, döntésemet valójában a három program eltérő felfogása befolyásolta, emellett az a háromféle, sajátos nemzeti kultúra, amelyekben ezeknek a programoknak el kellett helyezniük ön-

7 | Ezek az iránymutató kiadványok három különböző szaktudományi módszer intellektuális és kontextuális keretét adják. Lehetővé teszik, hogy megértsük a programokat megalapozó elveket és a javasolt struktúrákat. Ennél is fontosabb azonban, hogy teoretizálják a tánctudomány olyan kulcskérdéseit, amelyek szükségesnek bizonyultak a diszciplína létrejöttéhez. Tökéletesen tisztában vagyok azzal, hogy erősen leszűkítő eljárás a tánctudomány intézményessé tételét kísérő szövegekre fókuszálni, és nem feltételezem, hogy egyetlen kutatási terület anyaga helyettesíthetné valamely szaktudományi diskurzus egészét. Én mégis azokat a konkrét alapítói elképzeléseket vizsgálom, amelyeket nem csupán a más szaktudományi diskurzusokból merítő szubjektív megközelítések befolyásolhattak, hanem amelyek végül egységes elképzeléssé fogták össze a tánctudományi munkákat (Jackson 34).

magukat. A lipcsei, surrey-i és riverside-i képzési programok az archiválásra, az elemzésre, illetve a koreográfiára helyezték a fő hangsúlyt. A képzések fókuszát a szakok alapítói határozták meg, ugyanakkor nagyban befolyásolta őket a nemzeti identitásért folytatott küzdelem, egyáltalán a nemzeti fogalmának újraértelmezése a posztkoloniális világban, valamint a nemzeti és más identitásmodellek megváltozott felfogása a globalizált gazdaságban. Időzítésük és tudományos célkitűzéseik érdekes esettanulmánnyá teszik e képzési programokat, mivel a kifejezetten a tánctudományt illető problémák megértésén túl sokat elárulnak a felsőoktatásban és a társadalomban folyó tudományos diskurzusról. Természetesen számos más képzési program, elképzelés és egyéni kezdeményezés próbálta már meghatározni a tánctudomány mibenlétét nemcsak ebben a három országban, hanem másutt is. Azzal, hogy én erre a három képzési programra összpontosítok, nem próbálok érvényteleníteni más értékes vitákat, és ezekkel ellentétesként sem akarom beállítani őket. Értekezésemet inkább más elemzések viszonylatában érdemes olvasni, mintegy a vita kitérítésaként.

Az általam választott három képzési program a nyolcvanas és kilencvenes évek kontextusába helyezi a vizsgálódás fókuszát, és ez módot ad arra, hogy a felsőoktatási intézmények átalakulásához képest értelmezzük a tánctudományban lezajlott változásokat. A tánctudomány jelenkori történetét a felsőoktatásban folyó táncoktatás és az előadó-művészeti kultúra korábbi fejleményeinek fényében vizsgálhatjuk. Mindhárom országban számos kiváló tanulmány született a táncoktatás nemzeti keretek közötti megszületéséről (Adshead, *The Study*; Barthel és Arthus; Gitelman; Hagood; McFee, *Understanding; Dance*; Ross; Tomko; Winkler és Jarchow). A testnevelés, a modern tánc, a nőmozgalmak és az egészségmozgalom története nagy hatással volt mindhárom tánctudományi programra. Ezek alapozták meg ugyanis a táncoktatás egyik központi aspektusaként a szellemi és fizikai munka már létező kettősségére épülő megosztottságot. A munka efféle megkülönböztetésének vizsgálatát ki kell terjeszteni egyrészt a szakmai vagy konzervatóriumi jellegű képzések, másrészt a *Bildung* értelmében vett bölcsészettudományi alapú tudományos kutatások újraértelmezésére. A fenti megosztottságból következő bonyodalmak és utalások gyakran tetten érhetők az elmélet és gyakorlat közötti viszony tárgyalásakor, amely viszony sokszor az előadás/produkció, illetve az azzal szembeállított intellektuális vizsgálódás dichotómiájaként jelenik meg. Ez a szétválasztás, a „gyakorlat” és „elmélet” közötti különbségtétel, amely más-más módon jelent meg mindhárom országban, részben a 19–20. századi oktatásból, és különösen abból az egyetemi átrendeződésből ered, amely egyes felsőoktatási intézményeket a hivatásos táncosok képzésének irányába mozdított el.

Németország megőrizte a *Bildungot* kínáló – és egyben a tudományos karrier felé vezető – egyetemek és a szakmai-gyakorlati képzést nyújtó főiskolák (*Fachhochschulen*) közötti megkülönböztetést. A hivatásos táncosok oktatása jelenleg konzervatórium jellegű intézményekben zajlik. A brit rendszer szintén megkülönböztette az egyetemeket a politechnikumoktól/konzervatóriumoktól, ám e

főiskolai jellegű intézmények egyetemmé alakítása során a különbségek egy része megszűnt. Az adott szak fókuszától függően a brit tánctanszékeken gyakran kiemeltőbb a gyakorlati és az elméleti oktatás aránya, mégis akadnak olyan szakképző intézmények és konzervatóriumok, amelyek kizárólag a szakmai oktatásra összpontosítanak, mint például a Royal Ballet School (Adshead, B.A.). E konzervatóriumok partneri kapcsolatokat létesítettek egyetemi programokkal, hogy diplomát adó képzést nyújthassanak.⁸ Az Egyesült Államokban, ahol a brit oktatási struktúra és a német tudományos irányultság modelljét vették át, a tánc tanárképzés és a testnevelés révén került be a felsőoktatásba (Hagood, *A History* 19–101). Ennek ellenére az Egyesült Államok legtöbb mai egyetemének azon tanszékein, amelyek kizárólagosan „tánctanszékként” határozzák meg magukat, főként táncosok, koreográfusok, pedagógusok és/vagy táncmenedzserek képzésére törekszenek.⁹ Ezek az említett tanszékeken a táncudomány csupán az elsődlegesnek tartott gyakorlati képzés szolgálatába állítva kap helyet.

A felsőfokú táncképzésben részt vevők mindannyian tudják, hogy az a hierarchia, amely a képzés gyakorlati és egyben fizikai munkája, valamint az elmélet és a történet szellemi munkája között fennáll, jóval összetettebb annál, mint ahogyan azt a látszat mutatja. Azt is tudjuk, hogy a gyakorlás valójában szellemi munka, az elméletalkotás fizikalitására irányuló megnövekedett figyelem pedig kétségbe vonta a gondolat mulandó jellegét (Foster, *Choreographing History*). Miként Mark Franko emlékeztet minket erre *The Work of Dance* című írásában, a munka értelmezése a tánc viszonylatában ludikus és esztétikai szempontokat is tartalmaz (2). Egy ilyen felfogás szembehelyezkedik a marxista kategorizálással is, amely a társadalmi „alap” létrehozásában a munkának tulajdonít főszerepet, a tánc pedig mint művészi produktum, és így egyben ideológiai intézmény is, a felépítményhez tartozik.¹⁰ Ennek ellenére amikor a táncosok képzése egyetemi vagy főiskolai keretek között folyik, az oktatás gyakran csupán bizonyos szintig használ szakmai és tudományos terminusokat, inkább olyan leíró kategóriákban fejezi ki magát, mint a kiválóság és a versenyképesség. Ez különösen figyelemre méltó, hiszen az egyetemek egyre átfogóbb korporatizációja ugyancsak a „kiválóság” és „versenyképesség” fogalmait részesíti előnyben a saját diskurzusában,

8 | A Royal Academy of Dance (Királyi Táncakadémia) például többféle egyetemi diplomát tud kiadni a Surrey-i Egyetemen való együttműködésnek köszönhetően, a Kenti Egyetem pedig a The Placeben működő London Contemporary Dance School (Londoni Kortárcsánca Iskola) diplomáit hitelesíti.

9 | Konzervatóriumi jellegű intézmények is működnek az Egyesült Államokban, például a The Ailey School (az Alvin Ailey Amerikai Táncszínház Iskolája) és a School of American Ballet (Amerikai Balett Iskola). Az ezekhez hasonló intézetek mindhárom országban meghatározó szerepet játszanak a táncpedagógiai kánon kialakításában. A mód, ahogyan ezek az iskolák meghatározzák oktatási céljaikat, sajátos pedagógiai kérdésekhez köthető. Egy majdani publikációban érdekes lenne megvizsgálni, hogy az efféle pedagógiai diskurzusok miként pozicionálják magukat a táncudományi diskurzusok viszonylatában.

10 | A tánc vizsgálata munkaként elsősorban a munkásmozgalmak, valamint a nemzeti-politikai viszonyok elméleti felvetései között jelent meg (Franko, *Dancing Modernism; The Work*; Martin).

mivel e fogalmak lehetővé teszik a rangsorolást, és így a hallgatót fogyasztóként szólítják meg (Readings, *The University* 27).¹¹ A diákok felkészítése a művészi pályára ugyanakkor meggátolja a tánctanszékeket abban, hogy sikeresen alkalmazkodjanak ehhez az átfogóbb diskurzushoz. A gyakorlati képzésre összpontosító tánctanszékeknek így mindenáron azt kell bizonyítaniuk, hogy a gyakorlati (mindegy alkalmazott tudományos) ismeretek gazdaságilag is előnyösek a hivatásos táncművészi pályán, miközben azt is igazolniuk kell, hogy ezeknek helyük van abban a tudományegyetemi rendszerben, amely a *Bildung*ra összpontosít. Másként fogalmazva, a tánctanszékek ugyan többnyire úgy tekintenek magukra, mint amelyek a táncosi, koreográfusi vagy táncmenedzseri pályára készítik fel a hallgatóikat, eközben szüntelenül az egyetemi diskurzusoknak megfelelően kell bizonyítaniuk piaci értéküket az egyetemi képzés rendszerén belül.

Ugyanakkor az elsősorban gyakorlati képzést kínáló tanszékeknek gyakran épp a tánctudományi tantervek elméleti értékeivel vagy az antropológiai kutatásokkal szemben kell meghatározniuk önmagukat, hacsak programjukat nem a táncképzést kiszolgáló módon építik fel – ami a legtöbb esetben hagyományos tánc történeti vagy néprajzi kurzust jelent.¹² Susan Manning éppen erre a problémára utalt, amikor javasolta a tánc tudomány felosztását történeti és kulturális kutatásokra (1–2). A legfigyelemreméltóbb ebben az, ahogyan a történeti és a kulturális képzés a tánc gyakorlatához képest pozicionálja magát. A hagyományos tánc történet produktumként tárgyiasítja a táncot, a kulturális vizsgálatok viszont – a nyugati értelemben vett kánonok hiánya miatt a nem nyugati táncpraxisban – képesek gyakorlatként tekinteni a koreográfiára és a táncra. A tánc kulturális vizsgálata során így a koreográfiai struktúrák önreflexív módon beépülhetnek a módszerbe. Az ilyen pedagógiai gyakorlat megkérdőjelezhetné a táncoktatás mint *Bildung*, illetve mint táncos szakképzés közötti különbségtételt, amire a számos tánc tanszéken jelenleg oktatott tánc történet nem képes.

A tánc elméleti és gyakorlati felosztását tovább bonyolítják a tánc társadalmi nemekhez kapcsolható konnotációi, az pedig, hogy a tánc tanszékeken döntően nők dolgoznak, még inkább erősíti a feminizálódás képzetét (Daly; Desmond; Foster; *Reading*). Ugyanakkor ezt a mostanra kialakult hierarchiát érdekes a társadalmi osztályok politikájával kiegészíteni, mivel az egyetemi struktúrák viszonylatában ezzel nem foglalkoztak behatóan. A táncoktatás produkciós aspektusa, valamint a gyakorlati-technikai képzésre fektetett hangsúly a fizikai munkához közelebb pozicionálja a táncosképzést, s ugyanez az egyetemi hierarchiában alacsonyabbra helyezi. A táncban megjelenő vagy a táncról kialakított elméleti szempontok viszont magasabb rangra emelik. És fontos kiemelni, hogy a társadalmi nem és osztályhie-

11 | Readings a „kiválóságot” egyértelműen olyan kifejezésként tárgyalja, amely piacot teremt, és érvényteleníti a „vonatkoztatás és funkció kérdéseit”.

12 | A számtalan munkaköri leírás, amely azt várja el az oktatótól, hogy képes legyen moderntánc-technikát vagy klasszikus balettet tanítani, valamint tánc történeti vagy néprajzi kurzusokat is tartani, éppen ehhez a kérdéshez kapcsolódik.

rarchia alapján kialakult megítélésbeli különbségek a rokon diszciplínák, például a zene-, a képzőművészet- és a színháztudomány, valamint tágabban a társadalomtudományok és a bölcsészettudományok területén is felfedik az ott működő gender- és osztálypolitikát. A tánc és a táncstudomány emellett különböző szinteken sokkal inkább megidézi a „testet”, mint akár a szépművészetek és a művészettörténet, a zene- vagy a színház- és a performanszelmélet (Jackson 37–38), ennek eredményeképp a táncot a testiesült tudásra vagy egyszerűen a testre (így, egyes számban) redukálja. A tágabb egyetemi képzésrendszeren belül ez természetesen még inkább feminizálja a tudományágot. A táncstudományi képzési programoknak mindig is a feminizáció viszonylatában kellett elhelyezniük magukat; ehhez a lipcsei, surrey-i és riverside-i tanszékek mindegyike más és más megoldást választott.

A háromféle megközelítés – az archiválás, az elemzés és a koreográfia –, amelyek mellett Lipcse, Surrey, illetve Riverside döntött, egyben különböző táncstudományi módszertan is. Én itt azonban nem a táncstudományi metodológiákat és módszereket vizsgálom. Ezt a munkát már mindhárom országban elvégezték (Dils és Albright; Foster, *Reading*; Adshead, *The Study*; *Dance*; Carter; Buckland; Brandstetter és Klein). Engem főként a három képzés azon programadó víziói érdekelnek, amelyek meghatározzák az intézmények módszertanát és konkrét módszereit. Az ezeket az elképzeléseket megfogalmazó „diskurzuszformációk” közel sem teljesek, logikusak és kronologikusak, helyett egy olyan „területet” határoznak meg, ahol Foucault szerint alkalmazhatók a formai identitások, tematikus folyamatosságok, a fogalmak fordításai és a polemizáló eszmecserek (*The Archeology* 126–127). Ahhoz, hogy elképzelhessük diszciplínánk jövőjének lehetséges irányait és stratégiáit, meg kell értenünk a különböző felfogások és az intézményi/nemzeti struktúrák közötti feszültséget.

LIPCSE

A lipcsei táncarchívumot Kurt Petermann alapította 1957-ben, alapvetően a néptáncokhoz kapcsolódó anyagok gyűjteményeként.¹³ Ez az elsődleges érdeklődés a népi iránt a szocialista kormány abbéli törekvéséhez igazodott, hogy a népi fogalmának használatával teremtsen meg a sajátos keletnémet nemzeti identitást. Az 1949-ben megalapított NDK határozottan szocialista, mégis egyértelműen „német” nemzetként igyekezett megkülönböztetni önmagát. A keletnémet területen található földrajzi régiók népművészeti anyagaihoz fordulás megadta a szocializmus számára elengedhetetlenül szükséges helyi konnotációt. A népművészet

13 | Eltérő súlyozással mutatom be a három táncstudományi módszer vizsgálatát. Tudatosan részletesebben tárgyalom a keletnémet fejleményeket, de nem azért, mert fontosabbnak ítélem őket, hanem mert ezekről nincsenek sem német, sem más nyelvű beszámolók. A surrey-i és riverside-i programok legfontosabb kérdéseit csupán összegezni fogom, mivel az ezekkel a programokkal kapcsolatos dokumentumok jóval könnyebben hozzáférhetők.

– és ebből következően a néptánc is – azzal, hogy a népet jelölte meg legfontosabb alkotóerőként bármely művészi megnyilvánulás mögött, a kulturális alkotás marxista–leninista meghatározását helyezte előtérbe.¹⁴

A népművészet efféle kihasználása a 20. század elejének német és francia antropológiai és archiválási programjaiig nyúlt vissza. Amint azt Inge Baxmann ki-mutatta a Franciaországban 1931-ben alapított Nemzetközi Táncarchívum elnevezésű egyesülettel és folyóirattal (Archives Internationales de la Danse) kapcsolatos kutatásában, a helyi és külföldi mozgásformákra irányuló figyelem együtt járt a koreográfia különféle kulturális struktúrákra gyakorolt társadalmi hatásának és azok visszatükrözésének átfogó elméleti keretekbe helyezésével (Baxmann és Cramer 17). Marcel Mauss kutatásairól például, a köznapi mozdulatok szótáráról, azt feltételezték, hogy a testtechnikák egyfajta archívumát hozza létre, ami a testi tudás jövőbeli elemzéséhez vezethet, s ezzel lehetővé válik az emberi társadalmak feltérképezése (Baxmann és Cramer 18). Az archiválást eleven tudásnak tekintő felfogás és a nemzeti identitást hangsúlyozó elméletalkotás Európa-szerte meghatározta az archiválási programokat.

A lipcsei táncarchívum például a néptáncok mellett más táncformákkal is bővítette gyűjteményét, hogy átfogó képet adjon az egész, önmagát meghatározni igyekvő szocialista társadalomról. Az archívum dokumentálta a nagyobb balett-társulatok tevékenységét, az amatőr táncelőadásokat, valamint az országos és nemzetközi táncversenyeket. Az archívumot olyan híres táncosok gyűjteményei és hagyatécai gyarapították, mint Mary Wigman, Lábán Rudolf, Gret Palucca, az ellentmondásos megítélésű tánckritikus és tudós, Fritz Böhme, valamint Erich Janietz néptánckutató. Az archívum publikációi közül két kiadvány emelkedik ki: a Petermann szerkesztői irányításával készült *Documenta Choreologica* – a történeti táncirodalom reprintjei – és az átfogó *Tanzbibliographie*. Utóbbi az összes német nyelvű tánckiadvány adatait tartalmazza a 15. századtól 1963-ig, a bibliográfia hivatalos elkészültének évéig. A bibliográfia szerkezete, a maga tizenhét kategóriájával, sokat elmond a mindent felölelni igyekvő vállalkozásról. Ugyanakkor hangsúlyozza a dokumentarista felfogást is, amennyiben a kiadvány fajtája (folyóirat, szakkönyv, programfüzet), a tánc jellege (színpadi tánc, néptánc, gyerek-tánc, társastánc, versenytánc, amatőr tánc, pantomim), a tánc kontextusa (tánc a szépművészetekben vagy fotográfiában, a tudományos és társadalmi kontextusokban, a filmekben), valamint a táncelőadások alkotóelemei (a jazz-, nép-, verseny- és színpadi táncokhoz komponált zene, díszlet és jelmez) alapján felállított kategóriákat szabadon elegyíti a tánc történettel.

Petermann elképzelése, amelyet 1977-ben dolgozott ki a keletnémet tánctudományi stúdiókhöz, ugyancsak kiemelte a forrásmegőrzési törekvések jelen-

14 | A népi eszmének a keletnémet nemzeti identitás kialakításában játszott szerepéről részletesebben írok a „Dancing, Marching, Fighting: Folk, the Dance Ensemble of the East German Armed Forces, and Other Choreographies of Nationhood” című tanulmányomban.

tőségét, ugyanakkor mindezt más diszciplínákhoz igazította, követve az Archives Internationales de la Danse-ban lefektetett irányelveket.¹⁵ Schiller híres kijelentésére hivatkozva a történetiség fontosságáról az oktatásban, Petermann a társadalmi struktúrák „tárgyilagosságát” egyik fő eszközeként értelmezte a táncudományt (*Tanzwissenschaft* 50). Sajnálatosnak tartotta, hogy a táncudomány mindeddig kimaradt a társadalomtudományok köréből, és mellőzését azzal a történeti okkal magyarázta, hogy a tánc – az ő szavával élve –, az „orális” kultúra része (49).¹⁶ Mégis síkraszállt amellett, hogy a *Tanzwissenschaft* terjedjen túl a mozgás egyszerű történeti és esztétikai szemléletű megközelítésén.

Egyetemi stúdiumként Petermann három részterületre osztotta fel a táncudományt: a tánc alapjainak tanulmányozására, történeti tárgyakra és koreológiára. Érdekes módon a tánckritikát is belevette ebbe a táncudományi vázlatba, miközben továbbra is a három fő területen kívülre helyezte azt. A tánckritika szándékos kihagyása miatt a *Tanzwissenschaft* ezen elképzelése különbözik a táncudomány korai amerikai felfogásától, s egyben közelebb is helyezi a táncudományt a vele rokon diszciplínákhoz, a színháztudományhoz és a zenetudományhoz.¹⁷ Petermann számára a legfőbb problémát a tánc nem anyagi jellege jelentette, ezért egy olyan, konkrétan megragadható tárgy megalkotására törekedett, amely aztán már kategorizálható, és elérhető a későbbi elemzés számára.

Petermann három lehetőséget ajánlott a táncudományi munka kialakítására a felsőoktatásban. A maga részéről azt támogatta, hogy a táncudomány speciális tanulmányi terület legyen a lipcsei Előadó-művészeti Főiskola koreográfia tanszékén. Úgy gondolta, hogy ez a kombináció erős kapcsolatot hoz létre a gyakorlati képzés és a kutatás között. Petermann nem élte meg, hogy az első hallgatók 1986-ban felvételt nyerjenek az új kurzusra, mert 1984-ben elhunyt. Az az elképzelése viszont, hogy a táncudomány a német tudományos struktúrák alapján felépülő akadémiai diszciplína legyen, és a tánc megőrzésének szolgálatába álljon, egyértelműen tükröződött a lipcsei táncudományi program tantervében.

A tanmenet elkerülhetetlenül része lett a német modern tánc, az *Ausdruckstanz* kelet-németországi kulturális státusáról, pedagógiájáról és megőrzéséről szóló folyamatos vitáknak. Miként azt Ralf Stabel dokumentálta, a keletnémet ál-

15 | Noha első alkalommal fordult elő, hogy a német felsőoktatásban táncudományi képzési programot dolgoztak ki, a tánc elméleti keretbe foglalására már korábban is voltak kísérletek a szak- és magánintézményekben. Nyugat-Németországban a Kurt Jooss irányításával működő Folkwang Schule Lábán korábbi vizsgálódását folytatta a test lehetőségeinek felderítéséhez. Ám mint minden második világháború előtti modell esetében, ez a kutatás is a koreográfiai és technikai oktatást szolgálta, és nem egy önálló elméleti diszciplína létrehozását tűzte ki célul.

16 | Amikor Petermann „szóbeli kultúraként” határozza meg a táncot, nem annyira a beszélt nyelvel von párhuzamot, inkább arra utal, hogy a táncot a gyakorlat és az előadás útján adják át, nem lejegyzés vagy írás révén. Ennek belátása még hangsúlyosabbá teszi egy archívum fontosságát, amely kézzelfogható tárggyá alakítaná át az orális hagyományt.

17 | A tánckritikának az észak-amerikai táncre gyakorolt strukturális hatását illetően lásd Mark Franko elemzését Fosternél (*Corporealities* 25–52).

lami hivatalnokok – valamint Palucca, az ország egyetlen még élő *Ausdruckstanz*-előadója – ellentmondásos módon viszonyultak az archívumi gyakorlathoz és az elméleti megközelítéshez (Winkler és Jarchow 101–120). A kormány a szocialista realizmus reprezentánsaiként a szovjet hatásokat átvevő balettet és néptáncot részesítette előnyben, az *Ausdruckstanz*ot pedig, mivel túlságosan individualistának ítélte, elnyomta. Palucca nem bízott a létező archiválási módszerekben, mivel sem az életművét nem tudták megőrizni, sem az improvizációt nem voltak képesek dokumentálni, holott ez utóbbiak központi szerepet játszottak tanítási gyakorlatában. Ezenkívül olyan tudóst sem talált, aki elég képzett lett volna ahhoz, hogy megértse pedagógiai módszertanát. Mégis egyre több táncoktató igyekezett nyomást gyakorolni a kormányra, hogy igenis szükség van annak megőrzésére, amivel Palucca – és az *Ausdruckstanz* – hozzájárult a keletnémet táncagyományhoz és általában véve a szocialista társadalomhoz. Így a Lipcsében alapított tánctudományi szak – amelynek tantervéhez tekintélyes mennyiségű anyagot használtak fel a modern táncból – olyan tudósok képzőhelye lett, akik a későbbi nemzedékek számára képesek lejegyezni és archiválni az *Ausdruckstanz* Kelet-Németországban eltűnőben lévő hagyományát, megőrizve azt a nemzeti kultúra részeként.

A keletnémet egyetemi struktúrákat rendkívül erősen szabályozták: a hallgatóknak az egyes tantárgyakat a képzés előre meghatározott időszakában kellett elvégezniük. A tánctechnikák alapos ismeretéhez a tánctudomány szakos diákokat a koreográfia és táncpedagógia szakok hallgatóival vegyes csoportokba osztották be. Így amikor 1988-ban *Tanzwissenschaft*-tanulmányaimat megkezdtem, csaknem két éven át a koreográfus- és táncpedagógus-hallgatókkal együtt tanultam balettet, modern táncot, német és magyar néptáncot, középkori táncot, improvizációt és jazztáncot. Emellett órákat kellett felvennünk előadás-elemzésből, kinetográfiából, balett-, *Ausdruckstanz*- és moderntánc-történetből, tánckritikából és táncszínházból, valamint egy szemeszteren át kötelezően dramaturgiai asszisztensként gyakornokoskodtunk valamelyik nagyobb táncársulatnál, ami az én esetemben a Lipcsei Operaház volt. A tanterv jókora hányadát tette ki a zenei képzés: zeneelmélet, a balettzene történetére és elméletére specializálódott órák, a zeneszerzés alapjai, zongoraórák, zenei elemzések és zeneesztétika. A táncos és zenei képzést marxista–leninista filozófia, pszichológia, kultúratudomány, esztétika és művészettörténet egészítette ki. A mindezekhez járuló színháztudományi órákat pedig a történeti irányultság jellemezte.

Összességében a képzés a táncsal kapcsolatos empirikus tudás gyarapítására és a gyakorlati tárgyakra összpontosított azzal a céllal, hogy a tánctudóst ellássa az elkészült mű megértéséhez szükséges minden információval és módszerrel. Az improvizációs és esztétikaórák a táncsal kapcsolatos epiztemológiai problémákat vetettek fel, és a táncot és a koreográfiát mint folyamatot vizsgálták különböző módszerekkel és módszertanokkal. A tánc és a koreográfia folyamatára fordított kiemelt figyelem, illetve az a kísérlet, hogy a tánc gyakorlatát strukturális eszközként használják, egyre inkább a képzés centrumába került. A berlini fal le-

omlása és az NDK mint önálló ország megszűnése – valamint a keletnémet oktatási rendszer eltörlése – miatt később a nyugatnémet oktatási modell jelentős hatással volt a képzési programunkra. A keletiről a nyugati rendszerre való áttérés időszakának zűrzavara viszonylagos szabadságot biztosított ahhoz, hogy magunk döntsünk a saját tantervünkről. A korábban pontosan előírt tantervet a moduláris rendszer váltotta fel, a koreográfiai és pedagógiai képzés irányából pedig elmozdultunk a színháztudományi tanulmányok felé.

Ennek köszönhetően alaposabban megismerkedtünk Rudolf Münz teatralitással kapcsolatos munkáival, és ezzel együtt a színház historizáló és teoretizáló megközelítésével. Münz „Theatralität und Theater” című írásában a teatralitást a színház négy különböző előfordulási módja közötti viszonyként határozza meg. A leggyakoribb előfordulása a színház mint intézmény a maga történeti elemeivel, ide értendők a színház elhelyezkedése és épülete, valamint a színjátszást, a jelmezeket, a díszletezést és a drámai szövegeket illető különböző felfogások, amennyiben ezek hozzáférhetők. Mindezeket Münz a mindennapok színházának vizsgálatával egészítette ki.¹⁸ Hogy a színház e két előfordulási módját – különösen a mindennapok színházának többnyire rejtett mozzanatait – a hatalmi struktúrák által uralt színházi gyakorlatként értsük meg és ismerjük fel, meg kell vizsgálnunk azt is, amit Münz antiszínháznak nevez. Ez olyan színház, amely szándékosan mesterkelt, Münz pedig a *commedia dell’arte* és a harlekin (vagy a clown) figurájának példáját hozza fel, hogy megérthessük az antiszínházi reprezentáció tudatos láthatóvá tételét. Az antiszínház mesterséges ábrázolásként leplezi le a színházat azzal, hogy kihangsúlyozza a színházi apparátust – a technikát, a szerepjátszást, az álarcot – mint az intézményes színházban és a mindennapok színházában rendszerint álcázott elemeket. Végezetül pedig, hogy teljes mélységében megértsük a teatralitást, tanulmányozni kell a színházat érintő bármiféle tiltást és a cenzúrát (70). A színházellenes vallási röpiratok, valamint az absztrakt színház betiltása a szocialista országokban a formalizmus-vita idején a negyedik előfordulási mód példái.

Noha Münz a színháztörténeti módszeren belül helyezi el a négy előfordulási mód vizsgálatát, színháztörténeti módszere sem empirikusnak, sem pozitivistának nem mondható. Az általa használt teatralitásfogalom – mint a színház négy előfordulási módja közötti kapcsolat – lehetővé teszi a színházi gyakorlat és a társadalmi rendszerek közötti viszonyok elméleti vizsgálatát, hasonlóan azokhoz a kutatásokhoz, amelyek az Egyesült Államokban a *performance studies* körébe tartoznak. Münz jóval tovább megy annál, mint hogy kiterjesztené a színház fogalmát a társadalom más területeire, amikor amellet érvel, hogy újra kell gondolni a színház mind a négy előfordulási módjának tanulmányozását, párbeszédbe állítva a sajátos gyakorlatokkal. Ezáltal elkerülhető, hogy a színházat vizsgálati tárgyként tanulmányozzuk, és a hangsúly így azokra a folyamatokra és gyakorla-

18 | A mindennapok színházára példák a felvonulások, fesztiválok, kivégzések, a cirkusz, a vallási aktusok, szertartások, valamint a társadalom tagjainak mindennapos társasági megnyilvánulásai.

tokra helyeződik át, amelyek denaturalizálják a színházat. A szemléletváltás emellett azoknak a bevett tudományos hierarchiáknak az újragondolásával is jár, amelyekben a partitúrában vagy az írott drámai szövegben megjelenő kézzelfogható objektum elsőbbséget élvez az olyan, látszólag mulandó gyakorlatokkal szemben, mint a koreografált mozdulatok vagy az improvizáció.¹⁹

Münz elmélete, mely a színház mesterkéltségének megmutatásával és a mindennapok teatralitásának kihangsúlyozásával denaturalizálja a színházat, mindekelőtt azt tette lehetővé számunkra, hogy általa megkérdőjelezzük korábbi tánctudományos képzésünk dokumentarista irányultságát. Münz újraértelmezte a színházat, mely a maga intézményesített formájában a német polgári és nemzeti identitás kialakításának egyik fő eszköze volt. Ehhez hasonlóan a sajátos kelet-német nemzeti identitás megteremtését a tánctudományban a nemzeti kultúra archiválása szolgálta. Miután azzal szembesültem, hogy a színház és az archiválás egyaránt egy ideológiai alapokon nyugvó államapparátus része, kénytelen voltam átgondolni Petermann felfogását, akárcsak a tánctudomány helyét a lipcsei Előadó-művészeti Főiskolán, és más tánctudományi modellek után nézni a felsőoktatásban.²⁰ Amikor Angliában, a Surrey-i Egyetemen kaptam munkát, ez lehetőséget teremtett arra, hogy megismerkedjek egy másik nemzeti modellel.

SURREY

The Study of Dance című kötetében Janet Adshead a tánc és a táncolás teoretizálása közti különbséget vizsgálja: „Aki a tánc tanulmányozását megalapozó elméleti struktúrákat fejleszt ki, jóval átfogóbb célt tűz ki annál, mint annak megmagyarázása, »hogyan csináljunk meg egy pliéet«” (xiv).²¹ Adshead egész pályafutása alatt úgy vélte, hogy a tánc tudományos vizsgálatra alkalmas tárgy. Az elmélet és a gyakorlat hierarchiája áthatotta gondolkodását, ami nagy befolyást gyakorolt a brit és a nemzetközi táncelemzésre és táncoktatásra; ez járult hozzá ahhoz, hogy a tánctudomány egyértelműen behatárolható, önálló diszciplínaként szülessen meg az Egyesült Királyságban.

19 | Bármennyire hasznosak is Münz meghatározásai a teatralitásra és a hozzá kapcsolódó aspektusokra, meg kell említenem a korlátaikat is. Írásaiban Münz a teatralitás bizonyos elemeit a természet/kultúra kettősségének megkérdőjelezésére használja. E kettősség különféle összetevőit azonban nem a kultúra által konstruált vagy legalábbis megerősített, hanem eleve adott tényeknek tekinti.

20 | Németországban a legtöbb jelenkori *Tanzwissenschaft*-program a színházi tanulmányok vagy a zenei szakok keretei közt kap helyet. További kutatás szükséges annak megválaszolásához, vajon ezek a mai képzési programok hasonló problémákkal szembesülnek-e, mint amilyenek a lipcsei esetében előfordultak.

21 | Janet Adshead több néven – Adshead-Lansdale és Lansdale – is publikált. Jelenleg főként a Lansdale nevet használja, mi azonban az itt idézett könyvei és tanulmányai megjelenésének idején használt néven említjük. (A szerk.)

Adsheadnek ez az 1981-es könyve, valamint a June Laysonnal közösen szerkesztett *Dance History: A Methodology for Study* című, 1983-ban publikált kötet iránymutató szövegekké és a táncudomány létrejöttének krónikájává váltak az Egyesült Királyságban. Az ugyancsak Adshead²² alkotói közreműködésével és szerkesztésében 1988-ban megjelent *Dance Analysis: Theory and Practice* pedig meghatározta a táncudomány elméleti fókuszát a Surrey-i Egyetemen és az egész Egyesült Királyságban.²³

A *The Study of Dance* a tánc és a táncudomány fejlődésének történetét brit kontextusban dolgozza fel, kitekintéssel annak teljes nagy-britanniai történetére. Emellett egyértelműen megmutatja, hogy Adshead az episztemológiai kérdésekre összpontosít a táncudományban. Meghatározása szerint a tudományos diszciplína

olyan eszmék, tárgyak és/vagy tapasztalatok összefüggő gyűjteménye, amely indokolja az érdeklődést és az alapos vizsgálatot. [...] a vizsgálat lehet elméleti (ahol állítások születnek), gyakorlati (ahol megtanulják, hogyan készítsék el, alkossák meg vagy adják elő a tárgyat) és/vagy értékelő (ahol megtanulják, hogyan bírálják, méltányolják, és mondjanak értékítéletet róla). A fenti jegyekkel bíró diszciplínában megtalálhatók azok a normafogalmak, amelyek alkalmasak az elméleti struktúrák megértésére, és megmutatkoznak az alapelvek gyakorlati alkalmazásának képességében, valamint a tevékenység keretein belüli értékítéletek megalkotásában. (11)

Ezt az általános tudományos definíciót a táncra alkalmazva²⁴ Adshead az eszmék, tárgyak és tapasztalatok vizsgálatát a tánc készítésének (koreográfia), előadásának és megítélésének (megértésének) főbb kategóriáira fordítja le (78). A koreográfia egyaránt magába foglalja a táncok létrehozásának képességét és a táncalkotás alapelveinek ismeretét. Az előadást úgy definiálja, mint „a táncok életre keltéséhez szükséges készséget” (technika) és az adott koreográfia értelmezésének képességét” (81). Megítélés alatt olyan kritikai vizsgálódásokat kell érteni, mint a „leírás, az elemzés, az értelmezés és az értékelés” (82). Adshead mind az „elméleti tanulmányok”, mind a „gyakorlati bemutatás” során mindhárom kategória megvalósítását feltételezi.²⁵ Vizsgálatát végül történeti, térbeli és társadalmi kontextusba

22 | Az elméleti alapokat Adshead és Pauline Hodgens fektették le, így társszerzők lettek, míg a kötetet Valeri A. Briginshaw és Michael Huxley szerkesztette.

23 | Az Egyesült Királyságban a legtöbb táncutató egyetemi tanár – ami az Egyesült Államokban a professzori címnek felel meg – a Surrey-i Egyetem táncanszékén szerezte meg tudományos fokozatát, vagy ott dolgozott. A brit felsőoktatási intézmények gyakorló táncutatói közül is sokan a Surrey-re jártak. Többen közülük eltértek Adshead és Layson táncudományi modelljétől, de a felsőoktatásban eltöltött éveik miatt mégis széleskörűen foglalkozniuk kellett vele.

24 | Adshead a brit táncoktatás fejlődésével kapcsolatos empirikus adatok hatalmas tömegét elemzi, s ennek révén helyezi ismeretelméleti vizsgálódását nemzeti keretek közé. Bármennyire megvilágítók is ezen feldolgozásai, sajátosságaik miatt kívül esnek a jelen cikk keretein.

25 | Az elméleti tanulmányokon és a gyakorlati bemutatáson túl Adshead megköveteli mindhárom kategória kritikai értékelését, az értékelést azonban a megítélés részeként definiálja. Az a tény, hogy az értékelés mindig az elméletalkotás része, lehetővé teszi számomra, hogy e rövid összefoglalóban ezzel külön ne foglalkozzak.

helyezve különböző modelleket ajánl a tánc tudományi diszciplína létrehozásához a brit felsőoktatásban.

Adshead mindig hangsúlyozza, hogy a táncforma önmagában megszabja, hogyan kell tanulmányozni (108). Bármennyire egyszerűnek tűnik is ez a kijelentés, egyértelműen önálló diszciplínaként definiálja a tánc tudományt, melyet vizsgálatának tárgya határoz meg. Ezért – Adshead nyomán – a tudományos módszereknek és megközelítéseknek nem elegendő csak a tánc társadalmi, rituális vagy művészi formájával, valamint történeti és földrajzi kontextusával foglalkozniuk, hanem tükrözniük kell a tánc struktúráját is, annak legkülönbözőbb aspektusaival és megjelenési formáival együtt.²⁶ Ezen irányelv fontossága a *Dance Analysis* nyitófejezetében válik egyértelművé, amikor Adshead kijelenti, hogy „olyan, kielégítő vizsgálati módszer, amely magából a táncból indul ki, egyelőre nem létezik, így ez még kidolgozásra vár” (13). Adshead ugyanitt ezt a táncelemzési módszert jelöli meg a formálódó tánc tudományi diszciplína „központi magjaként”, amely diszciplína 1988-ban már BA, MA és PhD szinten is létezett Nagy-Britanniában (6). Egyéb tudományos diskurzusok, mint az antropológia, a történelem, a pszichológia és a szociológia ugyancsak hozzájárultak a tánc társadalmi kontextuson belüli helyének és szerepének megértéséhez. Ám ahogy Adshead kifejti, még mindig hiányzott egy „magára a táncra adott mély és értő válasz”,²⁷ ezzel együtt pedig „a tánc létrehozásának és e folyamat eredményeinek – a tánc mint a vizsgálat tárgyát jogú és önállóan értékelendő tárgyának – a megértése” (6). Adshead ezt a „megítélési képességek finomításának” tekinti (7).

Ezzel a kijelentéssel érdekes váltás ment végbe a *The Study of Dance* és a *Dance Analysis* között – olyan hangsúlyeltolódás, amely a táncot a vizsgálat tárgyává, az elemzési módszert pedig elsősorban elméletként a tánc tudomány központi elemévé tette. Míg a *The Study of Dance* a koreográfiát, az előadást és a fenti értelemben vett megítélést egyenértékűként kezeli a tánc tudományban, a *Dance Analysis* az utóbbit lépteti elő központi összetevővé mint az elemzés eredményét. E változás azért nagy jelentőségű, mert a tudományos vizsgálat szemponyjából marginalizálja a koreográfiát és az előadást. Noha az elemzés a koreográfiához és az előadáshoz kapcsolódik, és változatlanul fontos a táncot gyakorlók és oktatók számára, kizárólag az elemzés módszere teheti a táncot „tudományosan életképesé” (6).

A vizsgálati módszer elméleti jellege akkor válik egyértelművé, amikor Adshead a leírást, a kontextualizálást, az értelmezést és az értékelést jelöli meg e konstrukció főbb alkotóelemeiként. Ezek a tevékenységek beható ismeretekkel bíró és

26 | A jelen cikk egyik anonim lektora rámutatott arra, hogy ha a tánc határozza meg az elemzés jellegét, akkor Adshead a tánc ontológiai olvasatát tételezi, például azt, hogy a tánc léte megelőzi annak episztemológiáját. Ez Adshead tudományos megközelítésmódját – noha látszólag tudományos jellegű – olyan esztétikai diskurzushoz közelíti, amelyet nem lehet kritika tárgyává tenni, mivel azt a tánc struktúrája határozza meg. Úgy vélem, ez a felvetés megérdemli a további elemzést.

27 | Kiemelés az eredetiben. (A szerk.)

művelt nézőként határozzák meg a táncudóst, aki a vizsgálódás tárgyaként tekint a táncra. A tudós jól ismeri a tánc szerkezeti sajátosságait, valamint kulturális és történeti körülményeit. Ezek a képességek társadalmi kontextusba helyezik az elemzést, amihez Adshead nem csupán korai írásaiban ragaszkodott; mindez a surrey-i képzési program felépítésében is tükröződött,²⁸ és nagy hangsúlyt kapott Susan Manningnek szóló válaszában is, amelyben tisztázni igyekezett a különbségeket a tánc történeti és kultúratudományi vizsgálata között (Lansdale). Ahogy írja: tisztában van annak szükségességével, hogy a vizsgálódást a nyugati formák történeti vizsgálatán túl a nem nyugati táncok tudományos elemzésére is ki kell terjeszteni. Mégsem mindig egyértelmű, hogy milyen elemzési módszer a megfelelő a nem nyugati formák sajátos szerkezetének és funkciójának vizsgálatához, amennyiben valóban a tánc mint a vizsgálódás tárgya szabná meg az elemzés formáját.

Amikor Michel Foucault megkísérli meghatározni, mi szervezi egységgé a tudományos diszciplínákat, a diskurzus tárgya és a diskurzus struktúrája közötti viszonyt vizsgálja. Megjegyzi, hogy noha csábító a tudományos vizsgálatot a tárgya alapján definiálni, a diszkurzív folyamat során – a diskurzus mesterséges szabályaihoz igazítva – óhatatlanul átstrukturáljuk magát a tárgyat (*The Archeology* 46). Az efféle kolonizáló gyakorlat végső soron kevésbé foglalkozik magának a tárgynak a megértésével, sokkal inkább az az intézményi hatalom érdekelheti, amelyet a diskurzus tudományterületként való létrehozása biztosít. Foucault vizsgálódását érdemes a Surrey-i Egyetem és az Egyesült Királyság nagyobb társadalmi struktúráinak kontextusában vizsgálni.

A kormányzati támogatások folyamatos csökkentése miatt ugyanis az egyetemeket egyre inkább a nagyvállalatokhoz hasonlóan működtetik. Az egyetemi

28 | A Surrey-i Egyetem tánctudományi képzése 1982-ben indult meg PhD-programként, majd 1983-ban MA-, 1984-ben pedig BA-programmal bővült. A BA-program – amely akkor *Tánc a társadalomban* néven futott – az 1991-es értékelés szerint a nem nyugati formákat, valamint a történelem során a tánc társadalomban betöltött funkcióit vizsgálta tüzetesebben (Adshead B.A. 7). A képzési program a tánc korszakaira és stílusaira összpontosított, beleértve a koreográfia, az előadás, a befogadás és a közeg tudományos vizsgálatát is. Ez a négy terület adta ki a program lényegét, kiegészülve a repertoárral foglalkozó órákkal és notációs gyakorlatokkal. A koreográfia kivételével mindegyik részterület elsősorban az elemzésre és a létező formák megőrzésére fókuszált a tánctechnika-, a repertoár- és a táncírássórák keretein belül. A jelenlegi képzési program (*Tánc és kultúra*) továbbra is megtartja ezt az irányultságot a képzés első két évében, ugyanakkor beépíti a nem színpadi, valamint a médiatáncokat is. Az olyan tanórák, mint a *Bevezetés a koreográfiai elemzésbe*, a *Lábán-féle mozgáselemzés és notáció*, *Anatómia a gyakorlatban*, *Kritikai elméletek és elemzés*, *Kulturális és történeti nézőpontok*, valamint négy táncforma (afrikai néptáncok, balett, kortárs tánc és kathak) megadják a diákoknak az ahhoz szükséges információt és módszertant, hogy a táncval akár gyakorlatban, akár elemző módon foglalkozzanak. A *Színház kulturális megközelítése*, a *Közhasznú és médiatáncok* vagy a *Művészetek és a társadalom* elnevezésű tárgyak a táncot a művészet és a társadalom közegeiben vizsgálják. Azok számára is vannak kurzusok, akik a tánc menedzselését választják, és inkább a tánc körüli adminisztratív területen akarnak elhelyezkedni. A diplomaszerezés előtti utolsó év nem csupán azzal nyitja meg a lehetőségeket, hogy a modulrendszer többféle választási lehetőséget kínál a hallgatóknak, hanem egyben lehetővé teszi az elmélyedést is a kutatásban. A mai napig Adshead eredeti elképzelése határozza meg a képzési programot, az idővel mégis átfogóbbá vált, mert ma már behatóan foglalkozik a nem nyugati és társasági táncformákkal is.

struktúrákat gyakran az adminisztratív és pénzügyi szükségletek határozzák meg, és a tanszékekre termékként vagy ügyfelekként tekintetnek. Közel öt évig voltam a Surrey-i Egyetem alkalmazottja, s ez alatt az idő alatt háromszor szervezte át magát az egyetem. Az átszervezéseket anyagi és nem tudományos megfontolások indokolták, amelyek miatt a tánc tanszék minden alkalommal más szervezeti egységhez került, és a képzés más tudományágakéhoz igazodott. Az újonnan felvett ügyintézők száma meghaladta az újonnan felvett oktatókét, és ez a bértáblában is tükröződött.²⁹ A tanszékek az oktatási helyszíneiket bérlik az egyetemtől, és mivel a tánc tanszék térigénye – összevetve, mondjuk, az üzleti tanulmányokat folytató hallgatók létszámával – jelentős, a képzés költségesnek bizonyult.³⁰ Az efféle korporatizációs folyamatok átértékelik az egyetemeket mint nemzeti értékeket teremtő intézményeket hagyományos szerepét az Egyesült Királyságban. Ugyanakkor, hogy az oktatási rendszer megőrizzen valamennyit nemzeti jelentőségéből és az állampolgárokat formáló korábbi funkciójából, az Egyesült Királyságban országos szintű nemzeti irányelvek szabályozzák a képzéseket, beleértve az oktatás kimenetének fokmérőit és az értékelést.³¹ A korporatizációs szervezetek (mint amilyen a Kelet-Indiai Társaság) fölötti nemzeti ellenőrzés – ami a gyarmatosítás öröksége – megérett a változásra, és az Egyesült Királyságnak is szigorúbban át kell értékelnie ezt a kolonialista hatalmát a jelen posztkoloniális világában, amely fokozatosan kikényszeríti az állampolgár kategóriájának felülvizsgálatát is (Gilroy 121).

E küzdelmeket tükrözi az is, hogy az elemzés vált a tánc tudomány fő módszerévé. A tánc tudomány azért fogadtathatja el magát önálló és életképes diszciplínaként a mai egyetemi struktúrában, mert pontosan behatárolható vizsgálati tárggyal – tánc –, és az e tárgy által meghatározott diskurzussal rendelkezik. Habár látszólag a tudományos vizsgálódás tárgya strukturálja az elemzést, azzal,

29 | Ez volt az egyik fő oka a 2006-os sztrájkknak.

30 | Mint fentebb már említettem, az egyetemek – jellegzetesen korporatizációs megoldásként – a gyakorlati képzést is kiszervezik, amikor olyan, konzervatóriumi képzést adó intézményekkel lépnek partneri viszonyba, mint a Royal Academy of Dance és a The Place, vagy olyan nemzetközi oktatási intézményekkel alakítanak ki kapcsolatot, mint amilyenek Szingapúrban vagy Dubajban működnek.

31 | A brit Felsőoktatási Minőségbiztosítási Intézet (QAA) definiálja a szaktárgyi képzési szintek kimeneti követelményeit.

A tantárgyi kimeneti szintkövetelmények szaktárgyi területek átfogó körében határozzák meg a szintek teljesítéséhez szükséges elvárásokat. Leírják, mi biztosítja a tudományterület egységét és önazonosságát, valamint meghatározzák, mi várható el a hallgatótól a szaktárgy megértéséhez vagy elsajátításához szükséges képességek és készségek szempontjából. A QAA a felsőoktatási szektorral szoros együttműködésben számos szakterület kimeneti szintkövetelményeit közreadta, hogy egyértelműen felvázolja a nagy-britanniai képzési programok jellemzőit és elvárásait. Egyes kimeneti szintkövetelmények leírásai a szakterületen belüli külső szakmai vagy irányító testületek által megkövetelt szakmai elvárásokat építenek magukba, vagy utalásokat tesznek ezekre. A szaktárgyi képzési szintek kimeneti követelményei nem a szaktárgyra vonatkozó nemzeti tantervet képviselik, hanem lehetővé teszik, hogy a program összeállítói rugalmasan és újító szellemben járjanak el, miközben az átfogó elvi kereteket egy tantárgyi közösség dolgozza ki.

hogy a vizsgálódás elsődlegesen az elemzésre támaszkodik, ténylegesen a tárgyat strukturálja át, s ezzel hatalmat szerez a tárgy felett, még ha nincs is mindig tudatában a kolonizáló taxonómia efféle tükröződésének.³² Ahelyett azonban, hogy problematikus jellemzői miatt lemondanánk az elemzésről, továbbra is fel kell ismernünk és teoretizálnunk kell az elemzés potenciálisan egyeduralkodó hatalmát, hogy lehetővé tegyük a reflexiót a tudományos életben és a társadalomban betöltött szerepére.³³

RIVERSIDE

Az észak-amerikai posztmodern táncban már jó ideje folyt a koreográfia és a tánc átértékelése, amikor 1986-ban Susan Leigh Foster a *Reading Dancing* kiadásával beszállt a diskurzusbá. Foster, akire táncosi és koreográfusi gyakorlata mellett a kultúrakritika és a történelem mögött meghúzódó narratív struktúrák Hayden White-féle vizsgálata is hatott, négy kategóriát állít fel a koreográfia, a technika, a képzés és a tánc kortárs megközelítéséhez. Analitikus kategóriái lehetővé teszik számára, hogy a táncot – összetevőinek különböző szintjein – újragondolja. Azáltal, hogy a táncalkotás, az előadás és a befogadás valamennyi aspektusát külön vizsgálja, majd minden oldalról elemzi is ezeket az építőelemeket, és a táncot megszabadítja a konvencióitól és kulturális vonatkozásaitól. Megoldása sokat köszönhet a strukturalista módszernek, amely a nyelvet és a szövegeket kulturális produktumként elemzi, és így lehetővé teszi a társadalmi rendszerek mögöttes struktúráinak interpretációját. A tánc – legelső gyakorlásától a végső befogadásáig – szöveggként való értelmezése, valamint a logikai és tudományos kategóriákra helyezett hangsúly denaturalizálja a táncalkotás folyamatát. Ez a felfogás táncudományi módszertanként biztosít keretet a diszciplína számára, hogy a művészettörténettel és a színháztudománnyal összevehető és egyenrangú státusa lehessen a tudományágak között.

Foster bármennyire is jelrendszerként olvassa a táncot, elméleti megközelítése nem veszíti szem elől a tánc politikai és kulturális potenciálját. A történeti és társadalmi vetületeknek szentelt figyelem levezethető a strukturalizmus egyetemessítő gyakorlatának posztstrukturalista kritikájából.³⁴ E módszer a táncudós pozíciójának kritikai értékelése mellett a táncörténet genealógiai szempontú felülvizsgálatát is megköveteli. Foster így olvasható struktúrákkal felvértezett szöveggként alkotja újra a táncot – annak összes alkotóelemével együtt –, miköz-

32 | Marta Savigliano mutat rá a meghatározó tudományos diskurzusokban megmaradt kolonizáló hatalmi erőkre (224).

33 | Ez a munka tükröződik a Surrey-i Egyetemen működő táncművészet képzési programjainak folyamatos felülvizsgálatában.

34 | Jóllehet strukturalista módszereiket tekintve hasonlóak, Foster „olvasási” vízióját az episztemológiai hatalom újragondolása különbözteti meg az elemzés adsheade-i értelmezésétől.

ben a tánckutató olvasási gyakorlatát a tudástermelés fontos aspektusaként terepítélja. Mivel arra összpontosít, hogy miként jön létre a tudás a jelrendszerek és a jelrendszerekhez kapcsolódó kulturális referenciák viszonylatában, a tánc-tudomány fókuszja az értelmezésről és a historiográfiáról alapvetően a koreográ-fiai folyamat által meghatározott terület felé tolódik el.

Foster és a tánc-tudományi tanszék 1991-ben PhD-képzést indított tánc-törté-netből és -elméletből a Kaliforniai Egyetem riverside-i campusán.³⁵ A képzési pro-gram azt ígérte, hogy „formális és tudományos alapot nyújt a kutatásokhoz a tánc kulturális és történeti vizsgálatának új szakterületén” („Proposal” 5). A program interdiszciplinaritásra, kulturális sokféleségre és kimondottan elméleti képzésre törekedett. Ugyanakkor szándékosan kihagyott olyan diskurzusokat, mint a kine-ziológia, a néprajz, az esztétika és a terápia, amelyek gyakran fontosnak számí-tottak a gyakorlati és koreográfusképzést nyújtó tánc-tanszékeken.³⁶ E döntésnek köszönhetően a program eltávolodott a táncosok, koreográfusok és táncpedagó-gusok képzésétől egy tisztán tudományos, a „tánc kutatására és a táncról való írásra” összpontosító vállalkozás felé („Proposal” 10).

A doktori kurzus leírása a történeti és rekonstrukciós elemeket hangsúlyozta, és párhuzamot vont a művészettörténettel, mint olyan művészettudományos képzési programmal, amely nem foglalkozik a művészi gyakorlat oktatásával. Ez az ismertetés olyan elméleti diszciplínaként határozta meg a Riverside-on meg-hirdetett tánc-tudományi programot, amelynek kulcseleme a tánc írásba fordítása, valamint a források alapján történő rekonstrukciója. A tényleges képzési program, amelyre 1993-ban vették fel az első hallgatókat, az elemzés, a dokumentáció és a rekonstrukció – és ezzel együtt a történeti kérdések – vizsgálata helyett a tánc időhatárokon és kultúrákon átívelő fogalmi és elméleti vizsgálatára helyezte a hangsúlyt, különösen a tánc és az írás – mint a társadalmi struktúrákba ágyazott eltérő jelrendszerek – közötti viszonyra.³⁷

35 | Ugyanebben az időben a Texasi Női Egyetem már folytatott PhD-képzést táncból. A New York-i Egyetem, a Wisconsin Egyetem és az Észak-Karolinai Egyetem is kínált PhD-fokozatot táncos, va-lamint táncmenedzser szakon.

36 | Például a Los Angeles-i University of California (UCLA) PhD-képzési programtervezete, amelyet két hónappal korábban terjesztettek elő, pontosan ezeket a képzési területeket tartalmazta, valamint tánc-technikát.

37 | Bár a PhD-fokozat a papíron már létező MA képzési koncepció kiterjesztése lett volna, a való-ságban sokkal inkább a tánc-tudomány új felfogása mellett kötelezte el magát. A négy alapkursus – *A kritika koreográfiái*, *A tánc-rekonstrukció története*, *Táncszakirodalom-elemzés*, *A tánc világtör-ténete* – nem a tudásfelhalmozásra vagy a konkrét táncformák elemzéséhez szükséges módszerek megalkotására helyezte a hangsúlyt, hanem a táncos gyakorlat elméleti vizsgálatára és a tánc-struk-túrák feltárására összpontosított. A rekonstrukcióval foglalkozó kurzus során például a tényleges tánc-rekonstrukció révén a gyakorlatban kellett megismerkedni a lejegyzési rendszerekkel, majd a hallgatók ezeket történeti és elméleti kontextusba helyezték, és megtapasztalták a kivitelezést is. A kivitelezésre fektetett hangsúly lehetővé tette, hogy megvizsgálják a fordítási folyamat különböző szintjeit: a táncból táncottára, a lejegyzésből rekonstrukcióra, a rekonstrukcióból nem elemző jel-legű, hanem koreográfiai gyakorlatként működő írásra. Ez középpontba helyezte a tánc gyakorlatát, ami így a Riverside-on bekerült a tánc-tudományi tanterv módszertanába.

Ahhoz, hogy ezt a hangsúlyeltolódást megérthessük, érdemes átnézni az 1996-ban megjelent *Corporealities* című antológiát. Ebben mindegyik tanulmány kreatívan alkalmazza a tánccal kapcsolatos írást, és ami még fontosabb, közülük több esszé a formája révén adja át kutatásainak tartalmát. A szövegek, amelyek a mozgás és megtestesítés révén idézik meg a hatalmi hálózatok bonyolult koreográfiáját, láthatóvá teszik a különféle helyzetek és hangok hatásait. Ez az eleven nyelv és speciális írásmód, amelynek a koreográfiai szemlélet adja az elméleti alapját, nem tárgyiasítja a táncot, és nem is helyettesíti azt az írással. Inkább problematizálja a tánc átültetését írásba, de anélkül, hogy eltörölné a két forma közötti strukturális különbségeket.

Ezt megelőzően a tánc más jelrendszerre alakítása kizárólag különféle lejegyzési rendszerek, fordított esetben pedig a zene vizualizálása révén történt. Azáltal, hogy a hangsúly a táncoló testek helyett az írásra helyeződött át, a *Corporealities* kötetben megjelent tanulmányok a táncról mint tárgyról a táncolásra mint a történeti, társadalmi és esztétikai viszonyok megkoreografálására irányítják a figyelmet. A tánc struktúrájának efféle vizsgálata már nem analitikus, hanem a formát és annak társadalmi kontextusát értelmezi újra. Ez a fajta írásmód továbbra is foglalkozik az archiválással és az elemzéssel, de mindkettőhöz új módszerekkel közelít, ekként azokat a koreográfiai tevékenységben és az átfordítási folyamatban helyezi el, s nem végtermékként tekint rájuk. A *Reading Dancing* és a *Corporealities* között végbement változás a táncudományt elmozdította attól, hogy a táncot jelrendszerként vizsgálja, és egyben a viszonylatok megkoreografálásához közelítette.³⁸ Ez a Foster által kezdeményezett átmenet fontos elméleti és politikai lépésnek számított, mert megszilárdította a diszciplína helyét az észak-amerikai tudományos életben, és lehetővé tette, hogy tartós hatást gyakoroljon a rokon tudományágak diskurzusaira.

Ez a tánc történeti és táncelméleti program akkor indult el a Riverside-on, amikor az egyetemi és társadalmi struktúrák jelentős átalakuláson mentek keresztül. Amint azt Readings megállapítja, a kultúratudományok hatására az angloamerikai egyetemeken a „kultúra” fogalmát többé nem a nemzeti irodalmi hagyomány vagy kánon határozta meg, hanem az olyan gyűjtőfogalommmá vált, amelynek immár nincs határozott tárgya (118). Ennek eredményeképpen Readings olyan, önmagára vonatkozó terepként és módszerként határozza meg a „kultúrát” – amit olyan terminusokkal egészítenék ki, mint az „identitás” és valószínűleg még

38 | Foster több írásában is elméletalkotásként határozza meg a koreográfiát. Például arra használja a fogalmat, hogy fizikai mivoltukban idézzon fel történeti testeket, majd egy „rögtönzött koreográfiai folyamatban” vizsgálja őket (*Choreographing* 6). Másik könyve bevezetőjében kifejti, hogy a „koreográfiai műveletek a test átfogóbb tanulmányozása terén elvégezhetik azt, amihez a nyelvnek még fejlődnie kell”, és így a koreográfiát sajátos tudásrendszerként határozza meg (*Corporealities* xi). Ismét másutt a koreográfiát mint elméletet alkalmasnak ítéli arra, „hogy teret nyisson annak, hogy a tánc és minden testorientált tevékenység azok írásos rögzítésével egyenértékű teljességgel bírjon” (*Choreography* xvi).

a „koreográfia” is –, amely többé nem képes beavatkozni a struktúrákba. E koncepció alkalmazása és elméleti keretbe helyezése a kezdetekkor rendkívül fontos eredményekhez vezetett. Az pedig, hogy megszűnt a kultúra konkrét társadalmi referencialitása, a tudományos világban vagy a társadalomban végbemenő változásoknak nem az oka, hanem a tünete volt. Következésképp Readings párhuzamot von a „dereferencializálódás” és a között a jelenség között, ahogyan az egyetem szerepe megváltozott, és nemzeti intézményből nemzetközi nagyvállalattá alakult át. Ezzel egy időben a hidegháború lezárultával a tőke újratermelésének terepe is áthelyeződött a nemzetállami helyett a nemzetközi színtérre. Ha egymás mellé állítjuk e fejleményeket, akkor feltételezhető a kapcsolat a globalizáció, a felsőoktatás korporatizációja és az intellektuális vizsgálódás posztstrukturalista módszerei között. Ekképp hasznos lenne, ha diszciplínánk egy látszólag tiszta kutatási területként és stratégiaként vizsgálná a koreográfiát, hogy megértsük a helyét és a szerepét a globalizációs folyamatban, felmérjük mind pozitív, mind negatív hatásait.³⁹ A koreográfia efféle felülvizsgálata különösen fontos lenne, mivel diszciplínánk még viszonylag fiatal, és az alapfogalmak módosulásának hatása fokozottan érezhető. Elképzelhetőnek tartok egy ahhoz hasonló elméletalkotási kísérletet, mint amilyennel Münz próbálkozott a teatralitás kapcsán. Ez lehetővé tenné, hogy megértsük az intézményi érdekeket a koreográfiai konstrukcióban, annak álcaival és esetleges hatalmi törekvéseivel együtt.

ÖSSZEZGÉS

Mindhárom országban, amelynek tánctudományi képzését vizsgáltam, ezeket az úttörő modelleket a felsőoktatási rendszerekben és az ehhez kapcsolódó társadalmi struktúrákban mutatkozó nemzeti különbségek határozták meg. A lipcsei *Tanzwissenschaft* szak eredetileg a kelet-németországi oktatás nemzetépítési igényeit szolgálta, s legfőbb feladatának a táncművek megőrzését tekintette, ezért az archiválásra összpontosított. A keletnémet nemzeti struktúrák fokozatos eltűnése azonban megkérdőjelezte az archiválás – mint elsődleges stratégia – létjogosultságát. A Surrey-i Egyetem a kutatásnak egy olyan, jól megragadható tárgyát hozta létre a sokoldalú elemzés hangsúlyozása révén, amellyel saját tudományos módszert és módszertant sikerült megalkotnia a tánctudomány számára. Az Egyesült Királyság akkori posztkoloniális nemzeti terében az elemzés – a tárgyként kiválasztott tánc feletti kontrolljával – részben a leplezett birodalmi dominanciát másolta. Az elemzés középpontba helyezése gyógyírt jelentett az egyetemi struktúra növekvő korporatizációjára és az országos szinten szabályozott oktatásra, mivel biztosítani tudta a szükséges tudományos tekintélyt és kul-

39 | Egy másik lehetséges vizsgálat felmérhetné a koreográfia mint látszólag tiszta struktúra kolonizáló erejét, különösen a nemzetközi tudományos diskurzusokban.

turális tőkét (Bourdieu 36). A riverside-i egyetem kezdetben elemzési rendszereket igyekezett alkotni a táncstudomány számára, később a tánc teoretizálásának módszereként a koreográfiára összpontosított. A koreográfia így – látszólag tiszta és semleges struktúráként – bizonyos fokig részt vesz a globalizálódó észak-amerikai tőke egyeduralmának megteremtésében.

A három táncstudományi elképzelés és ezek megvalósulása három különböző képzési programként eltérő, de nem teljesen egyedi módszerekkel alkot elméleteket. A táncstudomány e három megközelítése közül egyik sem monolitikus, hanem kapcsolatban állnak egymással, és felhasználják egymás és a rokon tudományágak módszertanainak különböző aspektusait. Azért hangsúlyoztam ki a különbségeiket, hogy modellként használjam őket, és hogy megértsem az ahhoz a nemzeti és oktatási kontextushoz kapcsolódó politikájukat, amelyben léteznek.⁴⁰ Tisztában vagyok vele, hogy az ilyen nemzetközi összevetés és kritika önmagában autoriter és globalizáló módszer. De ahogy azt már kezdetben is hangsúlyoztam, én abban a kiváltságos helyzetben lehettem, hogy hivatásos pályám során mindhárom nemzeti rendszert megismertem. Ám azt szeretném, ha ez a kiváltságos helyzet előmozdítaná a vitát a tudományos diskurzusaink és struktúráink által megteremtett viszonyokról, lehetőségekről, elhagyásokról és dominanciákról.

UTÓIRAT

Írásommal nem a fenti megközelítések bármelyikének megszüntetését követelem, hanem a felülvizsgálatukat. Mindnek van helye abban, ahogyan a táncról gondolkodunk. Ehhez még azt tenném hozzá, hogy az archiválás is változatlanul fontos módszer.

Itt szeretnék köszönetet mondani Mark Frankónak, az anonim lektoroknak, Yutian Wongnak, Janet O’Shea-nek, Susan Manningnek és Ned Gusicknek a táncstudomány kérdéseiről és a jelen tanulmány különböző tervezeteiről folytatott konstruktív vitákért. Mélységes hálával tartozom Kurt Petermann-nak, Janet Lansdale-nek és Susan Leigh Fosternek a diszciplínánk előmozdítását segítő újító munkájukért, ami nélkül ez a cikk sosem születhetett volna meg.

40 | Tökéletesen tisztában vagyok vele, hogy ez a gyakorlat leszűkítő, és hogy kizárja más szakok és tudósok lehetséges elképzeléseit. A három említett képzési program nem vákuumban létezik, és nem is a semmiből keletkezett. Konferenciák, publikációk, alkalmazottak és a beiratkozott hallgatók révén folyamatos kölcsönhatásban léteztek (és Surrey és Riverside esetében léteznek még ma is) más képzési programokkal és tudósokkal. Az efféle fejlődés, valamint az országos oktatási rendszerek és a nemzetközi tudományos világ efféle egymásra hatásának átfogó elemzése gyümölcsöző vállalkozás lehetne. Lansdale rendszeresen jelentkezett hasonló értékelésekkel az Egyesült Királyságra vonatkozóan, míg készülő monográfiájában Manning a táncstudomány helyét vizsgálja az Egyesült Államok tudományos életében.

FORRÁSOK

- Adshead, Janet. „BA (Hons) Dance in Society – Course Document. Record of the Leverhulme Trust Project 1982–1988, 1991.” Kiadatlan belső dokumentum.
- , *The Study of Dance*. Dance Books, 1981.
- , szerkesztő. *Dance Analysis: Theory and Practice*. Dance Books, 1988.
- Adshead-Lansdale, Janet. „Doctoral Research in Cultural Change.” *Shifting Sands: Dance in Asia and the Pacific*, szerkesztette Stephanie Burridge, Austrian Dance Council, 2006, pp. 159–164.
- Adshead-Lansdale, Janet és June Layson, szerkesztők. *Dance History: An Introduction*. Dance Books, 1983.
- Aronowitz, Stanley. *The Knowledge Factory: Dismantling the Corporate University and Creating True Higher Learning*. Beacon Press, 2000.
- Barthel, Gitta és Hans Gerd Artus. *Vom Tanz zur Choreographie: Gestaltungprozesse in der Tanzpädagogik*. Athena Verlag, 2007.
- Baxmann, Inge és Franz Anton Cramer, szerkesztők. *Deutungsträume: Bewegungswissen als kulturelles Archiv*. K. Kieser Verlag, 2005.
- Berry, Joe. *Reclaiming the Ivory Tower: Organizing Adjuncts the Change Higher Education*. Monthly Review Press, 2005.
- Bousquet, Marc. *How to University Works: Higher Education and the Low-Wage Nation*. New York University Press, 2008.
- Brandstetter, Gabriele és Gabriele Klein, szerkesztők. *Methoden der Tanzwissenschaft*. Tanzscript, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *Homo Academicus*. Stanford University Press, 1998.
- Buckland, Theresa J. *Dance in the Fields: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Palgrave Macmillan, 1999.
- Carter, Alexandra, szerkesztő. *The Routledge Dance Studies Reader*. Routledge, 1998.
- Daly, Ann. *Done into Dance: Isadora Duncan in America*. Indiana University Press, 1995.
- Desai, Jigna. *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of Souths Asian Diasporic Film*. Routledge, 2004.
- Desmond, Jane C., szerkesztő. *Meaning in Motion*. Duke University Press, 1997.
- Dills, Ann és Ann Cooper Albright, szerkesztők. *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Wesleyan University Press, 2001.
- Foster, Susan Leigh. *Choreography and Narrative*. Indiana University Press, Bloomington, 1998.
- . „Proposal for a Ph.D. in Dance History and Theory at UCR.” University of California, 1991. Kiadatlan belső dokumentum.
- . *Reading Dancing*. University of California Press, 1986.
- , szerkesztő. *Choreographing History*. Indiana University Press, Bloomington, 1995.
- , szerkesztő. *Corporealities*. Routledge, London, 1996.
- Foster, Susan Leight et al. „Introduction.” *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture, and Power*, szerkesztette Susan Leight Foster, Routledge, 1995, pp. ix–xv.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Pantheon, 1972. [Magyarul: *A tudás archeológiája*. Fordította Perczel István, Atlantisz Kiadó, 2001.]
- . „Nietzsche, Genealogy, History.” *The Foucault Reader*, szerkesztette Paul Rabinow, Pantheon Books, 1984, pp. 76–100.
- Franco, Mark. *Dancing Modernism/Performing Politics*. Indiana University Press, 1995.
- . „History/theory—criticism/practice.” *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture, and Power*, szerkesztette Susan Leigh Foster, Routledge, 1995, pp. 25–52.
- . *The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930s*. Wesleyan University Press, 2002.

- Giersdorf, Jens Richard. „Dancing, Marching, Figthing: Folk, the Dance Ensemble of the East German Armed Forces, and Other Choreographies of Nationhood.” *Discourses in Dance*, 4. évf., 2. szám, 2008, pp. 39–58.
- Gilroy, Paul. *Between Camps: Nations, Cultures and the Allure of Race*. Routledge, 2004.
- Gitelman, Claudia. *Liebe Hanya: Mary Wigman’s Letter to Hanya Holm*. University of Wisconsin Press, 2003.
- Hagood, Thomas, K. *A History of Dance in American Higher Education*. Edwin Mellen Press, 2000.
- Jackson, Shannon. *Professing Performance*. Cambridge University Press, 2004.
- Kant, Immanuel. *The Conflict of the Faculties*, angolra fordította Mary A. Gregor. Abaris Books, 2005. [Magyarul: *Történefilozófiai írások*. Fordította Mesterházi Miklós, Ictus, 1996.]
- Kleist, Heinrich von. „On the Marionette Theater” *German Romantic Criticism*, szerkesztette A. Leslie Willson. Continuum, New York, 1982. [Magyarul: „A marionettszínházról.” *Esszék, anekdoták, költemények*, fordította Petra-Szabó Gizella, Jelenkor, 1996, pp 186–192.]
- Lansdale, Janet. „A Response to Susan Manning.” *SDHS Newsletter*, 26. szám, 2006, pp. 2–4.
- Manning, Susan. „Letter from the President.” *SDHS Newsletter*, 26. szám, 2006, pp. 1–2.
- Martin, Randy. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Duke University Press, 1998.
- McCance, Dawne. *Medusa’s Ear: University Foundings from Kant to Chora L*. State University of New York Press, 2004.
- McFee, Graham. *Dance Education and Philosophy*. Meyer and Meyer Sports, 1999.
- . *Understanding Dance*. Routledge, 1992.
- Münz, Rudolf. „Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt »Theatergeschichte«.” *Wissenschaftliche Beiträge der Theaterhochschule „Hans Otto”*, 1989, pp. 5–20.
- Petermann, Kurt. „Aufgaben und Möglichkeiten der Tanzwissenschaft in der DDR.” *Material zum Theater*, 1980, pp. 49–65.
- Readings, Bill. *The University in Ruins*. Harvard University Press, 1996.
- Ross, Janice. *Moving Lessons: Margaret H’Doubler and the Beginning of Dance in American Education*. University of Wisconsin Press, 2000.
- Savigliano, Marta E. *Tango and the Political Economy of Passion*. Westview Press, 1995.
- Schiller, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man: In a Series of Letters*. Angolra fordította Elisabeth M. Wilkinson és L. A. Willoughby, Clarendon Press, Oxford, 1967. [Magyarul: „Levelek az ember esztétikai neveléséről.” *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, fordította Papp Zoltán, Atlantisz Kiadó, 2005, pp. 155–260.]
- Spivak, Gayatri Chakravorty. „Can the Subaltern Speak?” *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*, szerkesztette Diana Taylor és Juan Villegas, Duke University Press, 1994.
- Tomko, Linda. *Dancing Class: Gender, Ethnicity, and Social Divides in American Dance, 1890–1920*. Indiana University Press, 2000.
- Winkler, Eva és Peter Jarchow. *Neuer Künstlerischer Tanz*. Tanzwissenschaft e.V. / Palucca Schule, 1996.