

Darida Veronika

TÁNCTÖREDÉKEK

Kevés kihagyott egyetemi kurzust sajnálok, de Rényi András és Beke László legendás táncszemináriuma ezek közé tartozik. Azonban akkoriban még a tánc sem érdekelt, és nem esztétika vagy művészettörténet szakos hallgatóként valószínűleg esélyem sem lett volna, hogy bekerüljek, a hosszú várólisták miatt. Arra is jól emlékszem, hogy az egyik legkifejezőbb táncdefiníciót, miszerint az testszobrászat, Rényi Andrástól idézte az egyik hallgatótársam (máig sem tudom, hogy mennyire pontosan). Csak jóval később kezdtem el a táncelméleti írásait olvasni, így amikor Nagy József táncszínházával foglalkoztam, már az ő tanulmányai jelentették a leghitelesebb példát arra, hogy miként lehet a Jel Színház előadásait a filozófia felől megközelíteni. Tánc- és testművészettel foglalkozó szövegeiben mindig jelen van egy széleskörű elméleti háttér, de legalább ennyire fontos a nézői tapasztalat. Elemzései egyszerre okosak és érzékenyek, és emellett, ami igencsak ritka, lebilincselően érdekesek. Kezdeti munkamódszerét *A testek világlása* elején olvasható lábjegyzet érzékelteti: *Az itt olvasható szövegek részben műveken szerzett tapasztalatokból, részben elméleti és történeti olvasmányokból, részben mindennapi megfigyelésekből származnak, ami magyarázatot adhat töredékességükre és eklektikus jellegükre. Noha a táncról való gondolkodásban nem tartok ott, hogy világos elméleti pozíciót határozzak meg a magam számára, az itt következő szövegeket olyan – tartalmilag összetartozó – adalékoknak vélem, amelyekből előbb-utóbb kikerekedhetnek egy szabatos és szakszerű tánchermeneutika körvonalai.*¹

Az idézett sorok óta negyedszázad telt el, és mára megkérdőjelezhetetlen, hogy Rényi András a magyar tánchermeneutika legmeghatározóbb képviselője. A hazai könyvkiadás egyik nagy hiányosságának gondolom, hogy az elmúlt évtizedekben (már a Lábán Rudolf-díj kuratóriumának tagjaként) írt nagyszerű tánckritikái (többek között a Hodworks, Molnár Csaba, Frenák Pál, Gergye Krisztián, Góbi Rita, Goda Gábor előadásairól) még nem kerültek önálló kötetben kiadásra. A mostani, rövid szövegben sem ezekkel a későbbi írásokkal, hanem korai tanulmányaival foglalkozom, melyek *A testek világlása* (1999) és *Az értelmezés tébolya* (2008) kötetben jelentek meg. Megjegyzéseim is némiképp töredékesek és eklektikusak lesznek, mivel nem célom tánchermeneutikájának részletes bemutatása, csak néhány olyan gondolatát szeretném kiemelni, melyeket a tánc teoretikus megközelítéséhez alapvetőnek vélek, és ezek illusztrálásához főképp Nagy József előadásairól írt kritikáit használom. Párbeszédet szeretnék folytatni néhány számomra fontos tézisével, és szívből remélem, hogy ez a beszélgetés majd szavakban is folytatódhat.

¹ Rényi András: *A testek világlása. Hermeneutikai tanulmányok*. Budapest, 1999. 235.

TÁNC MINT TÉRMŰVÉSZET

Rényi András a tánkra, mint művészetre tekint, ezért nem a színház, sokkal inkább a szobrászat vagy az építészet felől keresi az analógiáit, teljes joggal, hiszen a színpadon megjelenő testek plasztikusak, a színpadi koreográfia pedig térberendezés. A művészet tere kapcsán többször idézi Heidegger *Művészet és tér* című tanulmányát, mely a tér ősjelenségét kutatja. Ebben a szövegben a legfontosabb művészeti példa a plasztika, amely „a lét igazságának (el nem rejtettségének - alétheia) megtestesülése, az igazság (elrejtetlenség-alétheia) helyét megalapító műben”.² Ehhez hasonlóan, minden autentikus művészeti tér az ember számára fontos helyeket hozza működésbe, miközben eseményszerűen feltárja azok igazságát. Azt is mondhatnánk, hogy a művészeti terek segítenek a hétköznapi terek megértésében, a bennük való „lakozásban”.

A tánc nem berendezett, hanem lényegileg üres tereket mutat (ebben is alapvetően különbözik a színháztól). Többnyire nem otthonos, inkább idegenségerzetet vagy szorongást keltő tereket tár elénk, legalábbis Rényit elsősorban az ilyen terek érdeklik (felidézhetnénk nagyszerű elemzését a Természetes Vészek Kollektíva *Eleven tér* előadásáról, mely a térbezártság és a térhiány megjelenítése).

A tánc színpadán a tárgyak akadályok (gondoljunk Pina Bausch *Café Müller* darabjára, mely a „Tanztheater” alapító műve), gátolják a táncosokat a szabad mozgásban, megakasztják, megtörik, felfüggesztik a mozdulatokat. Ezért ha a táncszínpad terére mégis tárgyak kerülnek, azoknak kiemelkedő jelentőségük lesz. Ezen a színpadon egy szék vagy egy asztal nem egy hétköznapi szék vagy egy asztal, nem imitálja a valóságot. Mégis, ezek az asztalok vagy székek a dolgokat a maguk valóságában állítják elénk. Látukra elgondolkozunk azon, hogy mit jelent egy asztal vagy egy szék, milyen értelmeket hordoz, milyen jelentésekkel telített. A legbanálisabb tárgyak a tánc színpadán egyfajta színeváltozáson esnek át, vagy úgy is mondhatnánk, megváltozik a rájuk irányuló tekintet, mely többé már nem kézhezálló eszközöknek látja őket, hanem kéznéllevővé válnak. Vagy úgy is mondhatnánk (nem heideggeri, hanem agambeni terminológiával), hogy a látszólag hasznavehetetlenné, funkciótlanná váló tárgyak előtt új, közös használati módok és lehetőségek nyílnak meg. Ezt láthatjuk a Jel Színház előadásaiban, ahol az asztalok és a székek, az ajtók és az ablakok állandó átalakuláson mennek keresztül, elveszítik helyüket és egyensúlyukat (ki-becsukódnak, összecsucklanak), az emberi test mankóivá vagy protéziseivé változnak. Az átrendeződő, hétköznapi tapasztalatainktól eltérő szinterek már nem egy művész magánmitológiájának részei, hanem saját világ- és tértapasztalatunkat (térbe-vetettségünket) segítenek megérteni.

A TÁNCOS TESTE

Az emberi test és a bábu szembeállítása pontosan megfigyelhető Kleist *A marionettszínházról* című esszéjében. Eszerint egy tökéletesen kivitelezett marionett tánca olyan tökéletes lenne, hogy azzal semmilyen emberi tánc nem versenyezhetne. A bábu

² Martin Heidegger: A művészet és a tér. In: Uő: „...Költőien lakozik az ember...”. *Válogatott írások*. Ford. Bacsó Béla. Budapest-Szeged, 1994. 217.



1. Varázslatos képek. Rényi András és az autopszia (ME), 2006.

érényei az arányosság, mozgékonyosság és a könnyedség, legnagyobb előnye pedig az élő táncosokkal szemben „egy mínusz, nevezetesen, hogy nem tud szenvedni”.³ Nem kiszolgáltatott az állandóan változó érzelmeknek és hangulatoknak, minden mozgásfolyamatot képes ugyanúgy kivitelezni. Azaz a testi mozgásban nem korlátozzák a lélek jelenlétéből fakadó „végzetszerű mozgászavarok”.⁴ Továbbá, a bábuk antigravitációs, testükre nem hat a tehetetlenség ereje. A bábuk „akár a tündérek, pusztán elrugaszkodási felületnek használják a talajt, hogy a másodpercnyi ütközés új lendületet kölcsönözzön tagjaiknak, nem úgy, mint mi, akik rajta támaszkodunk talpunkkal a talajon, s rajta támaszkodva pihenünk tánc közben: mely mozzanat maga nyilván nem tánc, hanem olyan szükséges rossz, mit mennél inkább eltüntetünk, annál jobb”.⁵ Mindezek nyomán az ember báj (grácia) tekintetében nem versenyezhet a holt anyaggal, a bábuval.

Kleist szövege meghatározó a későbbi színház- és táncutópiák számára, melyek közül Rényi András a legrészletesebben Oskar Schlemmer *Ember és műfigura* írását elemzi, ahol a gravitáció szintén az emberi test korlátját jelenti. A Schlemmer által

³ Heinrich von Kleist: A marionettszínházról. Ford. Petra-Szabó Gizella. *A dolgok színháza*. Szerk. Markus Joss, Jörg Lehmann. Budapest, 2019. 141.

⁴ Uo. 142.

⁵ Uo.



2. TesTTeszTTúrák. Rényi András Fehér Zoltán kiállítására Bartók 32 Galériában, 2004. január 13-án. A képek forrása Fehér Zoltán nyilvános YouTube csatornája

elképzelt absztrakt, mechanikus és geometrikus forgástestek teljesen elszakadnak az emberi test tapasztalatától, a test nélküli tánc eszméjét jelenítik meg. Rényi képzőművészeti példák (szobrok) segítségével mutatja be a táncos elképzelt és valós testét. Rodin *Táncmozdulatok* (1910–1911) sorozatán a táncosok a talajt (Kleist felülről mozgatott marionettjeihez hasonlóan) csak elrugaszkodási felületként használják, míg Degas *Talpát vizsgáló táncosnőjén* (1896–1911) valóban látjuk a test nehézkedését és a gravitáció erejét, miközben a szokatlan kontraposzt mozdulatban megteremtett kényes egyensúlyt csodáljuk. A két példa azt igazolja, hogy „a mozgásművészet mibenlétére irányuló kérdés nem kerülheti meg a testek tehetetlenségének problémáját”.⁶

A táncos teste csak bizonyos pillanatokban érkezik meg a forgás terébe, ami Valéry *A lélek és a tánc* dialógusában a tánc végét jelzi. A forgás mámorában eszméletét veszítő táncosnő magához térve így emlékszik vissza táncélményére: „tebened voltam, ó, mozgás, kívül más mindenben”.⁷ A tánc azonban, Rényi definíciója szerint, nem a testetlenség látszatának megteremtése, „hanem mindenekelőtt erők játéka, a test gravitációt lebíró munkája”.⁸

Ez figyelhető meg a Jel Színház *Habakuk-kommentárok* (1996) előadásában, mely „az ember helyéről és sorsáról szól a gravitáció és a testek örökös körforgásában”.⁹

⁶ Rényi 1999. i. m. 241.

⁷ Paul Valéry: *Két párbeszéd*. Ford. Somlyó György. Budapest, 1973. 127.

⁸ Rényi 1999. i. m. 252.

⁹ Uo. 269.

Nagy József előadásában nincsenek történetek, csak történések, és „ami ebben a táncszínházban megtörténik, az a testek világlása (Lichtung)”.¹⁰ Hozzátehetjük, hogy nem csupán az emberi, de állati testek is jelen vannak a színpadon. A darab utolsó képében, ahogy Rényi kommentárja kiemeli, egy asztal mellett ülve, egy ember és egy kitömött madár néz egymással szembe, miközben az asztalra ütemesen kavicsok hullanak alá. A férfi egy darabig rendezgeti őket, majd „idővel félreül, rezignáltan tudomásul véve, hogy a gravitáció leküzdéséért vívott játszmát – amelybe mozgékony szelleme minden erejét, tehetségét belevetette – végül mégis a mozdulatlanul gubbasztó madár nyerte”.¹¹

A TÁNC ÉS A GESZTUS

Rényi András egy fontos állítása szerint: „meg kell értenünk, hogy állni, ülni, járni, feküdni, olyasféle események, amelyek az ember alap-meghatározásához tartoznak, és az olyan nehezen felfejthető művészetek, mint az építészet, szobrászat, táncművészet titka épp az, hogy e triviális, ha szabad így mondanom, túlságosan is közel levő, mondhatni *szellemtelen* dolgokat képes problematizálni”.¹² Vagyis a mindennapi élet gesztusai a művészet révén válhatnak számunkra kérdésessé és szellemi kihívást jelentővé.

Giorgio Agamben *Jegyzetek a gesztusról* című tanulmányában a 19. század második felében prognosztizált tünetegyüttesből, a leghétköznapibb és legáltalánosabb emberi gesztus (a járás) szférájában megfigyelhető mozgászavarokból indul ki, és innen jut arra a következtetésre, hogy „egy olyan korszak, amely elvesztette gesztusait, épp emiatt, rögeszmésen foglalkozik is velük”.¹³ Agamben példaként – Nietzsche Zarathustrája, Rilke versei, Aby Warburg Mnemosyne Atlasza mellett – Isadora Duncan és Szergej Gyagilev táncára hivatkozik, miközben hangsúlyozza, hogy a gesztusok keresése leginkább a némafilmekben figyelhető meg, mivel „a mozi alkotóeleme nem a kép, hanem a gesztus”.¹⁴

Rényi András *A banalitás kontúrjai* című tanulmányában Nagy József *A virrasztók* (1999) előadása kapcsán szintén a hétköznapi gesztusok színpadra állításáról beszél. Ebben a Kafka-kommentárként értelmezhető darabban szintén megfigyelhető – ahogy ezt Walter Benjamin Kafka írásai kapcsán kiemelte – „a történés gesztus-elemmé váló föloldódásának tendenciája”.¹⁵ Ennek illusztrálására Rényi a darab Előjátékát idézi, melyben a karkai segédekre emlékeztető szereplők öltöztetnek fel (csipeszek, fogók és egyéb eszközök segítségével, kézzel hozzá sem érve) egy embert. Ez a jelenet egyszerűre

¹⁰ Uo. 278.

¹¹ Uo. 286.

¹² Rényi András: A tér és a testek játéka (Wesselényi-Garay Andor interjúja). In: Uő: *Az értelmezés tébolya*. Budapest, 2008. 262.

¹³ Giorgio Agamben: *Jegyzetek a gesztusról*. Ford. Darida Veronika. <https://aszem.info/2020/11/giorgio-agamben-jegyzetek-a-gesztusról/> (Utolsó letöltés: 2023. júl. 29.)

¹⁴ Uo.

¹⁵ Rényi András: *A banalitás kontúrjai*. In: Rényi 2008. i. m. 275.

utal egy élve-boncolásra (egyfajta anatómiai színházra) és egy bábállításra, mivel az élő alak élettelen bábuként jelenik meg előttünk. Valamint Rényi kiemeli a darab némafilm-szerű, burleszk jellegét, sajátos gag-használatát. Agamben gesztus-tanulmányából tudjuk, hogy a gag eredeti jelentése szerint „szájpecsek”, vagyis a gag (legyen szó akár filmes, akár pantomimes alkalmazásáról) annak a gesztusa, hogy az ember „nyelvben-való-léte” nem képes önmaga nyelvi kifejezésére, így csupán a beszédre való képtelenséget kompenzálja. Agamben szerint a mozi (vagy esetünkben a pantomim) „lényegi némasága (melynek semmi köze sincs a zenei anyag jelenlétéhez vagy hiányához), olyan akár a filozófia csendje, az ember nyelvben-való-létének felmutatása: tiszta gesztualitás”.¹⁶

Azonban a gesztusnak is létezik jó és rossz alkalmazása. Rényi más tanulmányában arra figyelmeztet, hogy a gesztus didaktikus használata milyen tévútra fut: ez látható Bozsik Yvette (akinek korai előadásairól elismerő kritikákat ír) *Tavaszi áldozatában*, amely „minden gesztust, képet, kelléket nyomban narrativizál, szemiotizál, valami mássá nevez át és kényszeresen jelentéseket generál belőlük”,¹⁷ és ezáltal a tánc művészetének megtagadásához vezet. Az alkotót „nem érdeklik már a mozgások, csak a gesztusoknak van jelentésük nála: nincs már mondanivalója a testről – legfeljebb a *testiségről* beszélhet”.¹⁸

Ehhez (saját kommentárként) hozzátehetjük, hogy a tánc akkor lehet lényegi gesztus, ha megőrzi saját nyitottságát, meghatározhatatlanságát és titokzatosságát. A tánc mint gesztus fogalmi koncepciókkal nem megragadható, folyton kiszökik az értelmezések hálójára alól. Ám épp emiatt lehet az értelmezők számára állandó kihívás, a lehetetlen kísértése.

A táncot értelmezni egyfajta téboly, de ez Rényi esetében mindig józan őrület: kristálytisza logikával tanít meg minket arra, miként lehet beszélni arról, amiről talán (Wittgenstein intését komolyan véve) hallgatni kellene.

KÓDA

Nagy József talán egyetlen előadása sem igazolja annyira, hogy a tánc „tér- és testművészet” mint új társulatával (nyolc fekete táncossal) bemutatott darabja, az *Omma* (2021). Az előadás tere egy teljesen üres tér, melyből a koreográfus eltávolított minden felesleges elemet, és a lényegre redukálta a színpadi látványt (az ógörög „omma” jelentése: szem, látás, látvány): csak az emberi testek a látás tárgyai. A feketén világító testek minden mozdulata, gesztusa pontosan kidolgozott. Az előadás egy bizonyos pontján szinte élő szobrokká válnak, vagy inkább eleven pátoszformulákká,¹⁹ hiszen a szenvedés időtlen gesztusait jelenítik meg.

¹⁶ Agamben i. m.

¹⁷ Rényi András: A kódok és a tánc. In: Rényi 2008. i. m. 333.

¹⁸ Uo. 334.

¹⁹ Aby Warburg fontos referencia Nagy József számára, korábbi szóló performanszának címében utalt is rá (*Mnémosyne*, 2018).



3. Varázslatos képek. Rényi András a Szépművészeti Múzeumban (ME), 2006.

Továbbá ezek a testek nem légiesek vagy eszmeiek, hanem nyers anyagszerűségükben állnak előttünk; a leghétköznapibb gesztusok során látjuk a testek kifáradását, izzadását, miközben érezzük a belőlük áradó hatalmas energiát is. Konkrét kapcsolatban vannak a földdel, melyet megmunkálnak, amelyért harcolnak, és amelybe temetkeznek (az előadásban két magyar kijelentés hallható: „fekete” és „véres a föld”). Szinte érezzük a testek súlyát és a gravitáció erejét, amikor ütemes ugrálásuk alatt megremeg a színpad és belereng a nézőtér. Az előadás ugyanakkor a nehézkedés legyőzéséről is szól, ahogy ezt az utolsó jelenet példázza: egy rituális temetési szertartást követően a két földre helyezett test egymás felé fordul, tapogatódzva közelednek. Ahogy szembe kerülnek, észrevesszük, hogy egy vörös fonál köti össze őket, melyet a szájukban tartanak. Ennek a fonálnak a megrágásával és lenyelésével támasztja fel az egyik test a másikat: ahogy eltűnik a fonál, úgy emelkedik fel, lassan és könnyedén, a nehézkedésen túli test.