

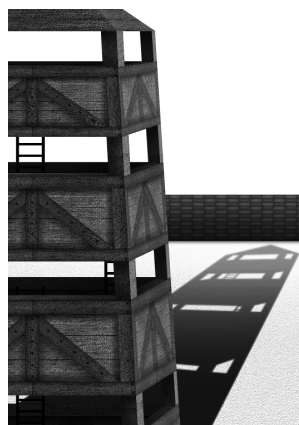
BOROS CSABA

A TÁNCDRAMATURGIA MŰVÉSZETFILOZÓFIAI ATTRIBÚTUMA

Társasjáték hang- és mozdulatmaradványokkal

A játék öröme áthatja az egyetemes emberi kultúrát, mégis e félmondat hallatán sokunkban hiányérzet támadhat, ha a poszthumán, posztkoloniális, társadalmak kulturális szokásait, identitássá alakult értékdinamikáját szemléljük. Számos helyen falakba üt-közünk, ha a jól bejáratott fogalmainkat használjuk, ugyanis a *játék* számos jelentést hordoz, amelyek közül most a teljesség igénye nélkül kettőt emelnék ki. Játék mint verseny, ami a harcban, egymás legyőzésében ölt testet, és játék (play) mint *szent cselekvés*, amely maga az ábrázolás, feltárás, részesítés, részt vevés aktuálisát reprezentálja. Johan Huizinga *Homo ludens* című értekezése rámutat a játéknak a köznapitól eltérő tulajdonságára, a közönségesen túli, megkülönböztető minőségére, de a *rend-kívüliségre* is.¹ Ugyanakkor azt a paradoxont tételezi, hogy a játék csak a komolysága miatt válik/válhat a kultúra részévé. A játékfogalom általam kiválasztott két jelentésével foglalkozom a továbbiakban a zene- és táncdramaturgia esztétikai látteleit szemlélve. Olyan 20. század végi emblemikus táncműrészleteket elemzek – szűrőpróbaszerűen, bár kissé öncélúan a saját értékítéletemre támaszkodva –, amelyekben új aspektusokból szemlélhetjük a játék társadalmi és esztétikai szerepét, ezzel is cizellálva a kortárs táncdramaturgia művészetfilozófiai attribútumait.

Mielőtt a koreográfiák ismertetésére térnék, hagyom, hogy elmosódjanak azok az alapvető



**...ahol megszűnnek
a szavak, ott néhány
mozdulattal többet
mondhatunk, mint
fogalmakkal.**

fogalmak, amelyek a *zene és tánc*, ezen belül pedig a *hang* és a *mozdulat* tükröződései a szemem előtt lebegő jelentéshorizonton. Bátorodom élni a nem tudás jogával, és megkérdőjelezni eddigi ismereteimet. Ha van türelmük – megígérem, nem lesz hosszú –, szemtanúi lehetnek egy alkalmazott művészetekben jártas zeneszerző szimatolásainak a fogalmak kifőzdéjében, de ezen a meglehetősen izgága intermezzón túlmenően arra is meghívom Önöket, hogy a hang és a mozdulat ősképét a rájuk nehezedő kulturális nehezékektől megszabadítsuk, és friss gondolatokkal, tiszta füllel és szemmel kapcsolódjunk a minket megszólító műalkotásokhoz.

Aforizmák útvesztőjében

■ Jöjjön mindjárt egy közhely, mondhatni aforizma: *a hang a mozdulat alapvetése*. Zene nélkül nincs mozdulat. A ritmikus hangképzés vagy zajkeltés mozgásra készíti a végtagokat, vagyis önkéntelenül hat az akaratra. Schopenhauer után szabadon azt is mondhatnánk, hogy a hang létezése és formája a tudatunk által hallott valóság.² Ez a *létező* hozza mozgásba az akaratot. A mozdulat „hallja” a ritmust, és ő maga is ritmussá válik ebben a cselekvésben, miközben az őscselekvés maga a hallás. Végezzünk egy egyszerű gondolat kísérletet. Tegyük fel, hogy egy tökéletesen hangszigetelt kabinból ritmikus zenére táncoló tömeget figyelünk. A testek mozdulatai előidézhetik bennünk, és a belső hallásunk némiképp reprodukálhatja a kabin falain kívül dübörgő vagy lágyan himbálózó, esetleg szaggatott tagolású zenét. A hangok akkor is hatnak a testre, ha nem rendelkezünk hallással, ugyanis a test *rezonál* velük. A rezgések áthatolnak rajtunk, és érzéki tapasztalattá változtatják a különböző frekvenciákat.

Aforizmaszerűen kezdtem az érvelést, fordítsunk egyet a fogalmakon: *a mozdulat a zene alapvetése*. Milyen mozgás az, amiből zene fakad? Kinek/minek a mozdulatai révén szólal meg a zene? Hol van az a határ, ami a praktikum és az *aestheticum*, vagyis a profán és a szent, a tárgyi és érzéki közt húzódik? Tárgy-e a hang, vagy inkább folyamat? A természet mozdulatainak hatását, kísérőjelenségeit, a fák leveleinek susogását, az állatok hangos/hangtalan szökellését/osonását önkéntelenül is összefüggésbe hozzuk a hang és a csend okozta ritmikus váltokozással. Innen pedig már csak karnyújtásnyira van, hogy rendszert írjunk rá. Az a fránya dichotómia a minket körülvevő világ összes szegmensében jelen van, és folyamatosan részekre bontja az érzékelésünket. Hogy is van ez? Hangcsend, mozdulat-szünet, konzonancia-disszonancia stb. Mindennek semmi jelentősége nem volna, ha nem éppen az érzékek birodalmában kószálnánk. Annak azonban mindannyian tudatában vagyunk, amikor a fogalmak jelentésével „játszunk”, hogy nem egészen magáról a kósza kalandozásról beszélünk; ezt az érzéki kölcsönhatást, ami a hang és a mozdulat, a zene és a mozdulatművészet között található, az egyetemes emberi kultúra részévé tettük, tehát a fent megfogalmazott aforizmáink nem szorulnak különösebb magyarázatra. Mégis a kijelentések magától értetődősége mögött a természet kizsákmányolása és leuralása áll. Egészen John Cage-ig senki sem kérdőjelezte meg a hang, illetve a mozdulat szabadságának paradoxonját. Amikor Cage azt állítja, hogy a *hangok legyenek*,³ tulajdonképpen roppant problematikus kijelentést tesz, ám egyszerűsége miatt a korábban említett láthatatlan határra tereli vissza a figyelmet. A kultúra fejlődésével az európai hagyomány zenefogalmi, a „vezérhang”, a „dominancia”, a „funkcionalitás”, a „témák közötti versengés” egy alá-fölé rendelt dramaturgiai struktú-

rát működtet. A hangoknak *soruk* van, és ebben a sorrendben bizonyos alacsonyabb és magasabb rendű elvek érvényesülnek, amelyeket fizikai és matematikai szabályok konstituálnak. A gravitáció elvét helyezve a középpontba a tonális-funkcionális zene valóban egy meghatározott súlypont körüli mozgást ír le, akár a táncmozdulatok, amelyek a test folyamatosan mozgó súlypontja köré határoltak. A probléma ott lép fel, amikor a hangokat dekontextualizáljuk. Erre a későbbiekben még visszatérünk, de mielőtt még túlságosan elragadtatnám magam, folytassuk a szimatolást.

Az aforizmagyűjteményem két gyöngyszemére terelve a gondolatmenetet, az első megállapítás esetében, amikor azt állítottam, hogy *a hang a mozdulat alapvetése*, valójában a szellem anyagi determinációjára gondoltam, vagyis arra a jelenségre, amikor a láthatatlan titokzatos módon láthatóvá válik, az ütemes lökötés önkéntelen mozgásra serkenti a vétagokat. A második esetében, ami így szólt: *a mozdulat a hang alapvetése*, az anyag szellemi transzformációját képzeltem el. A mozdulat utal valamire: egy ősképre vagy magára az anyag mögött létező igazságra. Egy mozdulatsor megszólaltatja a hangot, a belső szubjektumot. Úgy is mondhatnánk, hogy interpretálja az elhangzót. De álljunk meg egy pillanatra, mielőtt ezeket az analógiákat bővebben kifejteném, hiszen az imént még a hang és mozgás a fogalmait próbáltam körülbástyázni! A *hang* és a *mozdulat* ugyanannak a szellemi magnak kétfelé ágazó szegmensei. A mozdulat az anyagból fejt ki hatást a szellemre, a hang affektusokat tükröz vissza a kollektív őselményeinkből. Amikor ez a két művészeti ág együtt mozdul és hangzik, az emberhez méltó legmagasabb szellemi absztrakciót hajtja végre. Mindkét fogalom a játékban ölt testet. A gyerekjátékok (főként a néphagyományokban élő játékok) közt sokszor visszatérő elem a kiszámoló, a ritmikus biztatás, a mondókák ismétlése, szójátékok, a víz felszínén hosszan dobott kő ritmikus ívelése, az állatok hangjának utánzása, egyszóval a játék a folyamatosan visszatérő elem mozgásában testesül meg. A ritmus határozza meg a játék cselekményszerűségét, más szóval dramaturgiáját. Ezekben az egymásra épülő, az időben egymás mellett álló, dinamikusan változó megmutatkozásokban válunk a játék résztvevőivé és az előttünk kibontakozó folyamat részévé, illetve a játék komolysága is ide kapcsolható.

Mint azt már a felvezetőben is említettem, Huizinga különbséget tesz a versenyszellemből fakadó játék, illetve a szent cselekvésből fakadó játék közt. Utóbbiban az egyik legalapvetőbb különbség a titok. Úgy is mondhatnánk, hogy valaki, aki a titkot őrzi, kilép a köznap rendjéből, „álarcot ölt”, és miközben a játék mögé rejtőzik, azonosul vele. Ez a titokzatos átváltozás adja a játékhangulatot, illetve a játék formáját; tudniillik, hogy valaki másként van jelen, miközben játszik, és ennek tudatában van minden résztvevő. De vajon meddig mehetünk el a játék fogalmi kiterjesztésével? Hol van a játék határa? Huizinga szerint a szent cselekvés formáját tekintve ugyanaz, mint a versenyjáték, ám felteszi a kérdést: amikor egy vallási szertartás keretében az áldozatot bemutató pap végbeviszi a rítust, játékos marad-e? Ebben a felvetésben az egyik legszembevetőbb a *rend-kívüli* és a *közönséges* között élesen meghúzódó, ám kifejezetten ingatag határmezsgye; vagyis a játék komolysága abban ölt testet, hogy bármikor kettémetszheti a rendkívüli időt a közönséges, egyszóval a játék lelepleződése megtörheti a titkot. Ebben az összefüggésben a muzsikás és a táncos inkább az áldozatot bemutató vagy rítust végrehajtó paphoz áll közelebb, mint a versenyjátékoshoz, aki összeméri erejét és ügyességét a vetélytársaival. Azért is bátorkodom

ezt állítani, mert mind a zenész, mind a táncos a hang, illetve a mozdulat mögöttire mutat rá, amikor megrezegeti a hangszerét, vagy kibillentí súlypontjából a testét. Így maga a műalkotások tárgyaival/folyamataival való játszás közelebb áll a szentség köréhez, hasonlatosabb a rítust végrehajtó pap áldozatához, titkát a szent cselekvés fogalmában találhatjuk meg.

A *táncművészet* és a *hangművészet*⁵ mozdulatorientált kifejezésformák, de míg a tánc a test mozdulataiból szövi a narratívát, addig a hangok láthatatlan rezonanciája a belső ént szólaltatja, „mozgatja” meg, ahogyan erre Kant után főként Hegel művészetfilozófiája mutat rá.⁶ Fontos pillanathoz érkezünk, amikor Hegelt idézzük újra ebben a diskurzusban, ugyanis ő volt az első gondolkodó, aki a zene anyagát (tárgyát) a hangig vezette vissza. „A hang valamely test »belső megrezdülése«, s benne meghatározó vonás a térbeliségnek az időbeliségbe való átmenete, mi több: az anyagban benne rejlő eszmeiség előtérbe lépése; a hang tehát már a zene előtti vagy zenén kívüli megjelenésében is valamilyen közlés közege, mondhatni a Selbst hívószava, s ennyiben a zenei kifejezés csíraformája.”⁷ Zoltai Dénes Hegel-kommentárja meglehetősen pontosan mutatja a hang művészetfilozófiai vizsgálatának eredetét és problematikusságát. A fő probléma a nyelvi megközelítésben és a megértés nyelvhez kötöttségében gyökerezik. A két kifejezésforma abban különbözik a többitől – ugyanakkor pont itt tapintható ki az a pont, ahol szorosán összekapcsolódnak egymással –, hogy nem az értelemre hat a játékuk, hanem éppen ellenkezőleg, értelmük éppen a lecsillapítás, és a megtisztulás cselekedetében van. Ez a cél pedig nem mást szolgál, mint hogy ekképp az értelem képes legyen befogadni az „isteni hatásokat”.⁸ Míg a poézis és a képzőművészet a nyelv mentén fejt ki hatást – játékába a szavak, illetve a képek sugallta variációk és metaforák mentén kapcsolódhatunk be –, addig a mozdulatművészet és a hangok művészetének *nyelve* az előbbiektől elválasztva és csupán a jelentésmezőn kívüli tartományban érthető meg. Arra, hogy milyen elementáris rokonság van a mozdulatok és hangok közt, ismét egy analógiát szeretnék idézni. A zenekar élén álló karmester mozdulatai nélkül a muzikusok képtelenek lennének az értelmes játékra. A köztudatban legalábbis erről szól a fáma. Az „értelmes” jelzőt csak azért használom ebben a kontextusban, mert éppen a megértést célozza. Hiszen a zenét csak a ritmus és a harmónia mentén „érthetjük” meg még akkor is, ha ezek a fogalmak a kortárs művészetfilozófiában és esztétikában nagyon tág jelentést hordoznak. Ezt a ritmust az a bizonyos avizó⁹ – egy határozott felfelé ívelő karlendítés, amely megelőlegezi az első megszólaló hang/akkord pontos idejét és intenzitását – indítja, amely tulajdonképpen a legfontosabb *üzenet* a mű és az együttjátszás szempontjából. A mű folyamán a fontosabb dinamikai váltásokat szintén mozdulatok és gesztusok segítségével üzeni a karmester a muzikusok felé. Miért kell üzengetnie? Miért nem mondja el? Tesszük fel a kérdést, teljesen jogosan. A válaszom erre egyszerű: mert ahol megszűnnek a szavak, ott néhány mozdulattal többet mondhatunk, mint fogalmakkal. Albrecht Wellmer *Esszé a zenéről és a nyelvről* című kötetében arról értekezik, hogy az érzések nyelvi toposzát „akkor érthetjük meg leginkább, ha a zenét egy olyan eredendő nyelv »lehasadt« feleként értelmezzük, amelyben a nyelv hangzó, és gesztusmozzanatai még nem különültek el a fogalmaintól, [...] a zene tehát egy olyan művészet, amely a nyelvi kommunikáció hangzó-expresszív, dinamikus gesztusmozzanataiba kapaszkodik”.¹⁰ Ekképp kapcsolódik tehát össze a *hallás* és a *mozgás*. Amint látjuk mindkét fogalom (hang-mozdulat) saját igealakkal rendelkezik (hallani-mozdulni), tehát az úgy-

nevezett „szónyelv” is érzékeli a róla „lehasadt” és mellette létező nyelvi szegmenst. Tovább folytatva az analógiánkat, egyre több olyan zenekar alakul, amely nem tart igényt karmesterre, és elképesztően komplex műveket játszik „hírvivő” és „felderítő” mozdulatok nélkül. Vessünk egy pillantást a Les Dissonances együttes 2019-ben rögzített *Tűzmadár* előadására.¹¹ Ebben a muzsikások, illetve a különböző hangszercsoportok mozdulatai szinte táncszerűek. Mintha együtt táncolnának: a vonósok a fafűvósokkal, az ütősök a rézfűvósokkal, mintha két sereg vonuló madárhad összetalálkozna a levegőben, és mi részeseivé válnánk ennek a közös táncnak. Annyira fontos számunkra a megértés, hogy sok esetben a karmester alakja teljesen ránő a műre, és már nem is Sztravinszkijről vagy a muzsikálás öröméről, a játékban rejlő titokról beszélünk, hanem Valerij Gegijevről vagy Herbert von Karajanról, aki ezt a művet „értelmezte”. Csakhogy a gyakorlat azt mutatja, hogy e nélkül az úgynevezett „értelmező” mozdulat nélkül is ugyanolyan jól megszólal a zene, sőt esetenként talán jobban, tisztábban és sallangmentesebben. Mintha fontosabbá vált volna a játék értelme, mint maga a játék. A Les Dissonances játékát hallgatva/látva, mintha friss levegő áradna a koncertterembe. A karmester hiánya mintha nagyobb figyelmet és részvételt követelne tőlünk, akik tanúi vagyunk a játéknak, miközben a hangok diverzitásában gyönyörködünk. A zenekar együtt mozdul, egyszerre hall és válik hallássá, egyszerre játszik és válik a játékká, egyszerre merül el a szent cselekvésben, amely tényleges ünneppé válik.

Hegel után Cage csodálkozik rá a hangra mint a zene anyagára, egyszersmind felszabadítja azokat a hangokat is, amelyek az európai zenei hagyományban gyökerező hangkészlet elemein kívül esnek, mi több, beemeli a zenei közbeszédbe, és folyamatelvűvé teszi őket. Ő azt állítja, hogy a minket körülvevő összes hang lehet zenei a maga primer alakjában. Nem vagyok benne biztos, hogy Hegel erre gondolt, amikor a hangot a zenei kifejezés csíraformájaként definiálta, az azonban vitathatatlan, hogy Cage művészetfilozófiája a végtelékig átformálta a hangról alkotott fogalmainkat, és szerény véleményem szerint bizonyos akadémiai képzések csak azért nem hajlandók tudomást venni róla, mert ha elismernék, az az európai zenei hagyomány összeomlását jelentené. Ismét túl messzire mentem. De maradjunk még Hegelnél. „A testek zengése azt érezteti velünk, hogy [a természet világában] magasabb szférába lépünk; a zenei hang legbensőbb érzésünket érinti. A lélek belsejéhez szól, mert maga is a belső szubjektív.”¹² Korábban Zoltai magyarázatában azt olvashattuk, hogy a hang valamely térbeliből az időbelibe lép át a megszólalás során, tehát ez az átmenet adja a zengést, amellyel magasabb szférába lépünk. Ez a zengés voltaképpen a rezgésre adott válaszreakció, jöllehet a hallás cselekedete, amely a lélek belsejéhez szól.

Eljutottunk tehát oda, hogy mind a hang, mind a mozdulat szól hozzánk, és ez a szólás a játékban feloldódva az érzéki belső ént bírja „beszédre”. Ha már játék, akkor valamilyen szabályok mentén zajlik, és ezek a szabályok adják a keretét, formáját, mondhatni dramaturgiai ívét a benne lejátszódó folyamatoknak. De voltaképpen mi is ez a dramaturgiai ív? Amikor a hang vagy mozdulat cselekményszerűséget szeretnénk kihangsúlyozni, kénytelenek vagyunk a nyelvhez közeledni. Ebben a közeledésben azonban elfeledkezünk arról, hogy egy szónyelvről „lehasadt” ábécéskönyvet tartunk a kezünkben. Amikor próbálunk meghatározni egy mozdulatot, azt mondjuk: heves, izgatott, remegő, hirtelen, óvatos, nemes, önkéntelen, szabályos vagy suta, fenyegető, tiltakozó. Mozdulata egy hadtestnek is van vagy a madarak vonulásának; mozgásba hozhatja a le-

veleket a szél, de a világ is mozoghat velünk, ha szédülünk; egy esemény megmozgathatja a lelkünket, felkavarhat. Korábban említettük azt is, hogy az anyag determinációja a szellemben van. Tehát a minket körülvevő jelenségek mozgása a játék szent cselekedetében mutatkozik meg, cseng vissza. Van-e értelme tehát úgy táncdramaturgiáról beszélni, hogy megszüntetjük a mögötte zajló *nyelvről lehasadt szellemi folyamatokat* – de továbbmennék, van-e bármilyen értelme a hang dramaturgiáját figyelmen kívül hagyva bármilyen mozdulat megértésével foglalatoskodni? Hajlamosak vagyunk megfelelni azokról a hangzó folyamatokról, jelenségekről, amelyek körülvesznek bennünket, mert a kép, a testkép és a vizualitás uralja a posztthumán kultúrát, továbbá a hangot mint kísérőjelenséget a kép és/vagy mozdulat alá rendeli.

A következőkben jöjjön két koreográfia, amiben a táncdramaturgia szerepét vizsgálom a zene formai, illetve esztétikai erővonalaival egybevetve. Abból indulok ki, hogy nem beszélhetünk dramaturgiai szerepről nyelv hiányában, hiszen a nyelv alakítja a narratívát, amiben a játék során mind az előadó, mind a néző aktívan részt vesz. Korábban kísérletet tettem rá, hogy eltávolítsam a hang és mozdulat fogalmaira rátapadt jelentések egy részét, a továbbiakban e két fogalomnak a játékkal való összekapcsolása mentén vizsgálom a test és a zene rezonanciáit.

„Petit Mort”

■ Jiří Kylián (1947–) koreográfus 1991-ben Mozart halálának 200. évfordulójára a Salzburgi Fesztivál kereteiben mutatta be *Petit Mort* című műalkotását Mozart két zongoraversenények (No. 21. Andante, No. 23. Adagio) lassútételeit alapul véve a Holland Táncszínház (Nederlands Dans Theater, a továbbiakban NDT) közreműködésével, amelynek 1973 óta egyben művészeti vezetője is volt. A *Petit Mort* referenciaponttá vált a táncművészet világában. A '96-ban rögzített VHS-felvételt a szalag szakadásáig hallgatták a világ számos pontján – tudjuk meg Rachel Howard *Sticks and Stones* című, nagyszerű kritikájából.¹³ Máig számos opera- és balett-társulat tűzi műsorra Kylián koreográfiáját.

Az angolszász szaknyelvben két kifejezést használnak a táncalkotásra. Az egyik a magyarban is használatos *choreographed*, amely tulajdonképpen táncírást jelent, ám ma már a mozdulatsor kompozícióját értjük rajta. A másik a *composed*, ami elsősorban a zeneszerzésre használt kifejezés, eszerint tehát komponált mozdulatsort értenek rajta. Táncdramaturgiai szempontból tisztázva a fogalmakat látnunk kell, hogy narratív jelenséggel dolgozunk, de sem a nyelv primer szintjén, sem a poézis szintjén nem közelíthetünk hozzá jobban, mint az affektusnyelvhez kötődő szintjén.

Aki látott már táncjelírást, tudja, hogy a leírt jelek felett legalább egy melodikus és egy ütőhangszer mindig ott ólálkodik, és jelzi, hogy éppen milyen dallamvonal, illetve ritmus mentén kell értelmezni a leírt táncjeleket. Még egyszer hangsúlyozom, nem mellette, nem alatta: felette! Tehát amikor a szó szoros értelmében vett koreográfiát véljük látni egy mozdulatsor megfogalmazásában, egyértelműen látszik, hogy nem feledkezhetünk meg a zenei kompozíció „jeleiről”, amelyek mentén tulajdonképpen elképzelhetjük a folyamatot. Emiatt egy pillanatig sem feledkezhetünk meg a hang által keltett nyelv utópiájáról, az affektusnyelvhez köthető jellegéről. Ide kívánczik egy kérdés, hogy miért van szükség a leírásra, hiszen a test emlékezik, akár egy zongorista vagy a gordonka-

művész ujjai, karja, válla, háta, amikor elő kell adnia a komponált mozdulatsort és/vagy zeneművet. Elsősorban a leírásból emlékezik, hiszen először aktiválja az emlékezetét, és asszimilálja a mozdulatsort, tehát egyfajta a szónyelven kívül eső kognitív műveletet hajt végre, másrészt kilép a köznapi időből, és belép az ünnep idejébe; korábbi állításaim igazolásaként a közönségeset a szent cselekvés idejére váltja, belép a játékba, komolyan veszi a játékot. A kompozíció és a koreográfia egyúttal ennek az időnek a megfogalmazására törekszik; úgy is mondhatnánk, hogy az affektusszemlélet után ez az egyik alapvető ismerve a hang és a mozdulat dramaturgiájának, hiszen a köznapin túli időt rögzíti!

Amikor tudatosan átéljük az időt, felismerhetjük a görögök igazát, akik két külön fogalmat használtak az idő megjelölésére: a kronoszt és a kairoszt. A kronosz az egyenletesen áramló, pontosan mérhető, objektív időt jelöli. Ez a mennyiségre vonatkozik. Ezzel szemben a kairosz a személyesen megélt pillanatot és az időbe ágyazott élményt jelöli, így minőségi vonatkozásokkal bír. Az időjárás kifejezésére is a kairosz szót használták, és a két időfogalom különbözősége a későbbiekben a filozófia és a keresztény teológia terminológiájában is megjelent: a Kronosz a földi, emberi időt, míg a Kairosz az égi, isteni időszámítást képviseli. Ez a megközelítés új perspektívát nyújt az idő átélésére, és segít megérteni a régi görög bölcsélet mélységeit. Az idő kétféle felfogása nem csupán az egyéni és közösségi életben játszik meghatározó szerepet, hanem a kultúra és a spiritualitás különböző aspektusaiban is megnyilvánul. Ez a megkülönböztetés alapvető fontosságú a létezés teljesebb és mélyebb megértése szempontjából.

Most, hogy fölverteztük magunkat néhány új fogalommal, térjünk vissza Kylián kompozíciójához, a *Petit Morthoz*, és vessünk egy átfogó pillantást a műalkotásra. Ha a címből indulunk ki, háromféle következtetést is levonhatunk, amelyek sajátos jelentésmezőkre kalauzolnak el bennünket, amikor be akarjuk járni a mű által elének borított tájat. Az első jelentés egyértelműen az orgazmus eufemizmusát jelöli a francia nyelvben, a második a halál allegóriáját emeli be Mozart kapcsán: itt a *kis halál* csak a testi halálra értendő, hiszen Mozart azóta is köztünk él a műveiben az európai kultúra emblematikus alakjaként. A kifejezés harmadik aspektusa pedig a mély álomra vonatkozik. Egyszerre több nézőpontból láttatja tehát ez az ember létezésének státusait. Az alcím is izgalmas: olyan, mint amikor egy zenemű hangszeres művészeit felsoroló mondatot olvassunk: *Hat férfire, hat nőre és hat vívótőrrre*. Csupasz testeket látunk a térben, férfiakat és nőket testszínű ruhában „harcolni” egymással. Az egész olyan, mint egy álom, mint egy intim együttlét, aminek „normális” esetben nem lehetnénk tanúi. Almási Miklós filozófus *A tudás örömétől a szellemi vakságig* című, legújabb esszéjében a *Testjátékok (Hipotézis az együttélés lehetetlenségéről)* c. alfejezetben elképesztően töményen tárgyalja a testek között feszülő ellentéteket, miközben tabukat döngető kérdéseket tesz fel a nemek érintkezési formáinak eltorzulása és eldurvulása kapcsán. „Párkapcsolatra vagyunk ítélve, ez tehát van és lesz, de az együttélés – kérdőjeles viszony marad.”¹⁴ Ebben a mondatban foglalható össze Kylián „védőbeszéde” is, amelyet egyik interjújában¹⁵ adott, ahol a következőket mondja: „Ezt a szándékos választást nem kell provokációnak vagy meggondolatlanságnak tekinteni – inkább annak elismeréseként, hogy egy olyan világban élek és dolgozom, ahol semmi sem szent, ahol a brutalitás és az önkényesség mindennaposak.”

Nézzük a *Petit Mort* első zenei megszólalását és a hozzá kötődő mozdulatsort. Mozart 23., utolsó zongoraversenyének Adagio tétele ritka hangnemben íródott,

fisz-mollban. Alig találni ebben a hangnemben íródott műveket az életműben. A 6/8-os ütemben ringatózó tétel pontozott siciliano ritmusa a pasztorális, idilli zenék jellegzetes eleme, de arról se feledkezzünk meg, hogy tánc-tétel: a menü-ett helye a háromtétéles felosztásban. Amikor Mozart utolsó műveiről beszélünk, mindig többet hallunk ki a zenéből, ebben az esetben ez mégsem véletlenül történik így: a zongora rendkívül kifejező, töprengő, magányos dallamot játszik, szinte kizárja magát a zenekari tónusból. A tartalom komoly, esetenként egészen komor. A vonószenekear „közbevetései” szinte belénk hasítanak. A zongorán óriási hangközugrásokot hallunk olyan kifejezőerővel, amely szélsőségekig határolja a mondanivalót. A tétel középhésze egy pillanatig A-dúrba modulál, ám ahelyett hogy oldaná a feszültséget, a klarinétszólam a Don Giovanni egyik keserédes áriájának témáját idézi,¹⁶ amelynek címe *Ah! taci ingiusto core!* vagyis *Hallgass, igazságtalan szív!* Mintha ebben az édeskés dallamban a szerelem képtelensége csengene vissza, a szép, incselkedő szavak komolyanvehetetlensége és keserű bája.

Kylian műalkotása¹⁷ hat férfi bejövételével kezdődik; mindegyikük szabályos alakzatban, mutatoujján egy vívótőrrel egyensúlyozva, háttal érkezik a térbe. Fémekek távoli csörömpölése hallatszik, mint amikor egy elhagyatott gyárépületen átsüvit a szél. Harcolni kezdenek egymás mellett. A vívótőrök süvítésének hangja szinte a harc allegóriájának hangjává minősül át, de ez a harc mintha egyúttal tánc is lenne magával a tőrrel, majd egy határozott, meglehetősen szexuális töltetű gesztusra váratlanul megszólal Mozart 23. zongoraversenyének fent tárgyalt tétele. A vívótőr előttük ágaskodik, akár a férfiasságuk szimbóluma is lehetne. Testtartásuk várakozó, mintha harcuk éppen beteljesedne. A zongora magányosan hozza a témát. Kimerevített képet látunk, amely lassan feloldódik, és gyengédséggel tölti meg a teret. A török a félmeztelen férfitestek körül cikáznak, mintha a férfi harca bűvöletének áldozata lenne, majd lassan, mint akik megszelídülnek, szabályos alakzatban a földre kerülnek. Ekkor lép be a zenekar: a férfiak hirtelen kiszaladnak a háttér sötétjébe, és egy óriási fekete lepellel a kezükben szaladnak vissza, ami teljesen elfedi a teret, majd amikor újra kiszaladnak, eltűnik a fekete lepel, és alatta a fejüknél törökkel hat nő fekszik. Az allegorikus kép csak egy pillanatig tart, a következőben már nyitott lábakkal várják a berohanó férfiakat. Mindez a zenekari belépés négy üteme alatt történik, egy pillanat alatt, mégis azt érezzük, hogy egy örökkévalóság múlt el az imént még önmagukkal viaskodó férfiak törös és az egymásba botló női-férfi testek tánca közt. Az idő kitégult. A női alakokban a széttárt lábak gesztusa élet és halál terét tárja a férfiak elé. A *kis halálból* születő élet kimerevített pillanatát látjuk meg. Mozart kitégítja a magányt, globálissá növeszti a társas együttlét önfeladással járó és mindannyiunkat érintő kérdőjeles viszonyát, de egyúttal álomszerűvé is teszi ezt előttünk. Ez a játék része. Minden csak egy pillanatig tart, ideig-óráig, hiszen a zongora ismét magányosan folytatja a témát. A nők eltűnnek, és maradnak a férfiak a törjeikkel. A török átszúrják a testüket, miközben a sötétből egészen finoman derengve újra felsejlenek a fény felé lépdelő női alakok, mintha a múlt árnyai lennének. Lassan átveszik a török helyét, most már velük táncolnak a férfiak. A visszatérő testképek közt gyakran szembetűnő a széttárt kar, a repülés gesztusainak ismétlődő és váltakozó variációi. Az expozíció megismétlődik a zenében, de ebben az ismétlésben már egy duettet látunk. Mintha közelebb, személyesebb formában tapasztalnánk a harcot. Itt a harc megszemélyesítődik a táncosok alakjában. Táncol a nő, a férfi, de a tör is táncol közöttük, mintha ő is

szereplőjévé válna a kapcsolatuknak. Minden hang egy mozdulat, minden mozdulat egy hang, és minden frázis, periódus egy szegmens jelképévé nő fel a játék során. A hangok dekontextualizálódnak. Már nemcsak Mozart 23. zongoraversenyének lassú tételét halljuk, hanem hangról hangra egyre közelebről tapasztaljuk a testek harcának játékát. Nem véletlen, hogy zongoraversenyre táncolnak az NDT művészei. A verseny itt a nemek közötti harc, az a dinamika, ami a játék komolyságban a szent cselekedetben testesül meg. A megismételt expozícióban ismét belebeg a térbe a titokzatos sötét lepel, és mindent eltüntet, ami alatta volt, a töröket és az embereket is. Új rész következik a zenében; két párt látunk, akik időnként eltakarják egymás szemét, útjába állnak egymás mozgásának, és harcuk egymás repülésében ölt testet. Eltűnik a tör, és marad a repülés. A zene olyan hirtelen ér véget, mint ahogyan elkezdődött, és a testek önkéntelenül eltávolodnak egymástól a fémek hideg hangjával, ami a zene után beállt csendben zörög.

„Kammerballett”

■ Hans van Manen (1932–) a Holland Nemzeti Opera és Ballett társulatának állandó koreográfusa, a Holland Táncszínház (Nederlands Dans Theater) művészeivel 1995-ben mutatta be *Kammerballett* című kamaraballettjét. Ebben az előadásban első hallásra egymástól mondhatni teljesen független zeneművek hangzanak el. Ami összeköti őket, az maga a hangszer, hiszen mindegyik zongorán szólal meg. Gara Garajev *24 prelűd zongorára* című ciklusából elhangzik az 1., 2., 3. és az 5. számú, Domenico Scarlatti K.159 jegyzékszámú C-dúr szonátája, illetve K.87 jegyzékszámú h-moll szonátája, végül John Cage *In a Landscape* (1948) című zongoraműve. A zeneművek időben körülbelül 250 évet ívelnek át, az előadás során azonban egyszer sem észlelünk stílusterést vagy átmenetnélküliséget, hiszen a mozdulatok a zenét térré alakítják. Kiemelném Carolina Amenta táncát Scarlatti h-moll szonátájára. A szóló Cage művének befejező üteme után veszi kezdetét, amikor Amenta egyedül marad az fehér, ovális tér közepén. Az eddigi letisztult, klasszikus mozdulatokat idéző mozgáskultúra hirtelen személyes, belső tapasztalattá formálódik, mintha hangok valóságosan formát ölténének a térben. Amanta flamencóra emlékeztető gesztusokkal járja be a teret, mintha rítust hajtana végre. Az egész mozdulatsor magával ragad, és szinte megjeleníti előttünk a füledt délspanyol tájat. A teljes koreográfia rítusokat idéz, amely a férfi–nő, közösség–magány, közeli–távoli dialektikát működteti.

Scarlatti zenéje, akárcsak Garajevé vagy Cage-é, megőríz valamit abból az időből, amikor íródott. Adorno azt írja, hogy „a zenét minden pontján intenciók szövik át, az intenciók pedig lényegesek, de csak időszakosan, hiszen a zene újra és újra jelzi, hogy gondolkodik, és hogy határozott módon gondolkodik, csak-hogy az intenció egyúttal mindig rejtve marad”.¹⁸ Ez a gondolat Hans van Manen művészetére hatványozottan igaz. Ime, hogy miért! Egyetértünk abban, hogy az idő, amit Scarlatti zenéje *megmutat*, voltaképpen célzottan a műbe zárt valóság. Abban a pillanatban, amikor megszólal, feloldja azt a határvonalat, amely elválaszt minket egymástól az időben, és átvisz az időtlenségbe. Ennek az időtlenségnek a megtapasztalása érezhető Amanta összehangolt mozdulataiban, így egyetlen ütem sem „vész el”, hiszen a zeneszerzői intenció dallamvilága a szemünk láttára formálódik nyelvvé. Ennek a nyelvnek azonban nincs dramaturgiája. Ez a nyelv egy intenciókat elrejtő játékban testesül meg. Ahogyan képtelen-

ség elmesélni, hogy ütemről ütemre mi történik Scarlatti szonátájában, ugyanúgy azt is képtelenség lenne, hogy milyen mozdulatsort táncol el Amanta, hogyan emeli a kezét, hány gesztust tesz összesen az expozíció során, stb. Ez a narratív tehetetlenség adja a szabadság paradoxonját, ugyanakkor a szépérzék dinamikáját is, hiszen el kell engednünk a megértésbázisunkat. Ha ez egyáltalán sikerül, rá kell bízunk magunkat valami távolira és behatárolhatatlanra, a minket és értelmünket birtokba vevő flow-ra, sutba kell dobnunk a kognitív képességeinket – szó-értelem-összefüggés –, és az érzéki élményre – hang-gesztus-poézis – kell ráhangolódnunk. Egyszóval ki kell lépnünk a közönségesből, és be kell lépnünk a rend-kívülibe.

Ami további kérdéseket vet fel abban, ahogy egy *Kammerballett*-szerű intenciózus műalkotást szemlélünk, az maga a szabadság kérdése. Amikor testről, testkultúráról és zenéről beszélünk, amelyeknek sajátos dramaturgiájuk van az előadás-művészetekben, nélkülözhetjük-e az elnyomás ideológiáját? Hiszen, ha jól végiggondoljuk, a szabadság éppen a mások elnyomása során valósul meg. A testek szabadsága a színpadon, ugyanúgy, ahogyan az ujjak szabadsága a klaviatúrán, óriási áldozattal jár. A teljes önfeladással – mondhatni. Ennek a szabadságnak ára van, az önelvesztésé, az önfeláldozás szabadságáé, nem pedig az anarchiáé. Az énünk kívül marad, és csak a belső én (Selbst) lépheti át a játék (a szent-cselekvés) ovális körét.

■ JEGYZETEK

1. Vö. Johan Huizinga: *Homo ludens*. (Ford. Balogh Tamás) Helikon Kiadó, Bp., 2023. 33.
2. Vö. Boros Gábor (szerk.): *Filozófia*. Akadémiai Kiadó, Bp., 2007. 914.
3. Vö. Albrecht Wellmer: *Esszé a zenéről és a nyelvről*. (Ford. Csobó Péter György) Rózsavölgyi és Társa, Bp., 2019. 251.
4. Vö. Huizinga: i. m. 41.
5. Kant fogalma, amely a zeneművészetet jelöli. „A hangművészet, bár fogalmak nélkül, csupán érzetekkel beszél, s ennél fogva a poézistól eltérően nem hagy maga után semmit az elgondolás számára, az elmét mégis sokrétűbben és mélyebben mozgatja meg.” Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. (Ford. Papp Zoltán) Osiris – Gond-Cura, Bp., 2003. 245.
6. Idevág Hegel *Selbst*-fogalma, amit a természetfilozófiai írásaiban taglal a zene és a zenei kifejezés hatásának vizsgálata kapcsán. Vö. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai*. (Ford. Szemere Samu) Akadémiai Kiadó, Bp., 1968. 105.
7. Zoltai Dénes: *Zenében gondolkodni. Válogatott esztétikai írások*. Argumentum Kiadó, Bp., 2008. 122.
8. John Cage: *A csend. Válogatott írások*. (Ford. Weber Kata) Jelenkor, Pécs, 1994. 122.
9. Talán nem véletlen, hogy a kifejezés egy hajótípust is jelöl, amelyet egyszerre használtak gyors üzenetek továbbítására, illetve felderítésre.
10. Albrecht Wellmer: i. m. 15.
11. Les Dissonances: *Stravinsky. Firebird Suite*. <https://www.youtube.com/watch?v=BN3IDb4cYo>
12. Hegel: i. m. 170.
13. Rachel Howard: *Sticks and Stones*. <https://fjordreview.com/blogs/all/sticks-and-stones>
14. Almási Miklós: *A tudás örömétől a szellemi vakságig. Írások a kultúra mámoráról és a műveltség lezárásáról*. Kalligram, Bp., 2024. 207.
15. *Petite Mort and World Premieres Program Notes*. Philadelphia Ballet.
16. Mozart 1787-ben írja a Don Giovannit, és itt már előre idézi az egyik ária témáját.
17. A teljes táncmű megtekinthető a következő platformon: <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/petite-mort>
18. Theodor W. Adorno: *Musik, Sprache und ihr Verhältniss im gegenwertigen Komponieren*. In: Uő: *Gesammelte Schriften*. Suhramp, Frankfurt am Main, 1978. 650. Idézi Albrecht Wellmer: i. m. 39.