



Komjáthy Zsuzsanna
Vénusz, ha táncol
Három tanulmány



Szerkesztette: Kutszegi Csaba

Tánckritika.hu, 2013

Tartalom

Vénusz, ha táncol	3.
„Tudjátok nevét az árvaságnak?”	15.
A tekintet libidója	28.

A kötet szerzője az Emberi Erőforrások Minisztériumának Fülöp Viktor-
ösztöndíjasa.

Vénusz, ha táncol

Szerelem a színpadon

„Szüntelenül beszélünk:
kétségkívül a beszéd tart össze bennünket.

*Létezésünk azonban mozgásban van.*¹

(Kristeva)

Örökzöld és definiálatlan

Olybá tűnik, a tavaszi-nyári zsongás a színpadot sem hagyja hidegen: mindig népszerű ihlető forrás, ám soha annyi figyelmet nem szentelnek neki, mint ebben az időszakban. Valami van a levegőben – szokták mondani –, ami körülöttünk cirkulál, és váratlanul lecsap. Egy elsőprő szenvedély, hirtelen szédület és tiszta szenvedés, maga az apokalipszis, amit közönséges néven csak úgy ismerünk: szerelem.

A szerelem örökzöld, a szocializációval és kultúrával egyidős téma. Megkockáztatom, nincs olyan kifejező művészet, amely ne foglalkozott volna vele, ahogy olyan alkotó sincs, akit hidegen hagy. Cinikus hangok persze nemegyszer kétségbe vonták valószínűségét, szerepét, vagy egyenesen létét vitatták. Például a misztérium pecsétjét nyomták rá, a lehetetlen béklyójába fogták, társadalmi szerződésnek tekintették, vagy a szexuális vágyal azonosították. Ezen akkordok egy kortárs szólama azt állítja: a szerelem fogta sétabotját, s odébbállt, hiszen egy sokszorosított, túlgenerált és szimulatív korban nincs helyük életszagú kapcsolatoknak sem. Ebben a felfogásban a „hideg kor” nem kedvez annak a kísérletező

¹ KRISTEVA, Julia: *Kezdetben volt a szerelem*. Napkút Kiadó, 2012, 20–21.

kedvnek, mely az én – emocionális és tapasztalati – határainak kitágítására irányul, így az szenvtelenül önmagába húzódik vissza. Globális individuum álarca mögé rejtőzik, egy kiterjesztett idegrendszer hálózatára csatlakozik, mely védelmet biztosít számára többek között azzal a veszéllyel szemben, amit a szerelem képvisel.²

Még ha ezzel semmiképpen nem tudunk is egyetérteni, annyi bizonyos: a szerelemről való beszéd mód – és ábrázolás – több okból is a válság küszöbére ért. Egyfelől olyan problémaorientáltság jellemzi a társadalmat, melyben degenerált minták és szabályok szomszédságában kell megérteni a belső mechanizmusok működését. Feje tetejére állt a világ, a szerelmet megelőzi a beteljesülés, ennél fogva a vágy (és a sóvárgás kielégületlensége) elkendőzi a szerelmet. A szerelemben így mindjárt duplán kódolva van a végtelen tragikum: a megfordított kondíció a boldogtalanság formációinak kialakulásához vezet (addikció, szégyen, végletesség, kielégületlenség), és ezek mentén tárja szélesre az instabilitásra nyíló kapuit – ez pedig a szubjektum határainak eltörlésével és elveszejtésével, egy szóval a halál kockázatával fenyeget, anélkül azonban, hogy vigaszra lelhetnénk a testek egybefonódásának újdonságában, a fúzióban. A szerelem tehát magárahagyottságban valósul meg, és ez kétségbeesésbe, vak logikátlanságba űzi a szerelmest.

Másfelől nehezíti a szerelemről való beszéd módot az az egyszerű tény is, hogy soha senki nem adta még pontos, univerzális definícióját. A szerelem remete, szinte kommunikálhatatlan,³ és mindenki számára mást jelent. Beszélni róla csakis a beteljesülés után lehetséges, mert amíg az ember az ígézet rabja – ami a verbalitás útvesztőin túl lelhető fel, egy távoli metszéspontban, ahol én és te találkozik –, addig a szó minduntalan

² Vö. McLuhan, Marshall: *Understanding Media: The Extensions of Man*, Ginko Press, 2003.

<beforebefore.net;2013.05.18.>

³ KRISTEVA, Julia: *Tales of Love*. Columbia University Press, 1987, 3.

felhasad, és jelentése a szakadékba zuhan. A tánc talán ezért fölöttébb szerencsés nyelv a szerelem szempontjából: a testek által képes megragadni a két személy közti intervallumban rejlő intenzitást, a *köztességet*, ami egyik testet a másikkal összeköti. Az affektusokat reprezentálja, így képessé válhat az emóciók nyelvének mozgásba hozására. A tánc abból az imaginárius (képzelt) dimenzióból bontakozik ki, mely az „előttes” struktúrára világít rá, ami a szerelem képességét (képszerűségét) is magában foglalja. Egyáltalán nem fontos, hogy amit látunk, valóban megtörtént-e, ha a teremtett illúzió lehetővé teszi, hogy általa megértse a néző, hogyan hatnak rá az ábrázolt affektusok tünetei és fantáziái.⁴ Tanulmányunk mindezek mentén azt vizsgálja, hogyan világítja meg (diagnosztizálja), és fogja némán vallatóra a tánc ezt az ide-oda pattogó, dús energiát, a medialitást, egyúttal megkísérli megfogalmazni, milyennek kell lennie egy előadásnak ahhoz, hogy benne és általa a szerelem lehetséges és szükséges legyen.⁵

Határórség

A legfontosabb feladat, hogy kijelöljük azokat a határvonalakat, melyeken belül a szerelem és a róla szóló tánc értelmezhető. Ezek lehetőségeit a továbbiakban párhuzamosan vizsgáljuk, remélve, hogy talán kirajzolódik a szerelem és az esszenciáit kereső táncművészet intervallumának halvány sziluettje, s ha nem nevezhetjük is meg ezután sem, legalább közelebb kerülünk hozzá valamelyest.

⁴ KRISTEVA: *Kezdetben volt...*, i. m. 38.

⁵ A tanulmány ehhez olyan táncelőadásokat ragadott ki a gazdag magyar repertoárból, melyeken keresztül be tudja mutatni, ami a kitűzött vizsgálatához szükséges – természetesen a teljesség igényét mellőzni kényszerül.

Tánc és szerelem rokonságát bizonyítja, hogy szemantikailag mindkét jelenség nagyjából azonos, de legalábbis hasonló utat járt be az idők során. Niklas Luhmann logikája mentén⁶ elmondható, a szerelem kódolása-dekódolása sokat változott az emberiség kultúrtörténetében. Eszerint négy fő korszak különböztethető meg. Az első az eszményítés kora (a középkori szerelmi idealizáció ideje), a második a XVII. század második felében indul: ez a paradoxonok felfedezése, mely olyan ellentétpárok mentén értelmezi a szerelmet, mint test–lélek, véletlen–sorsszerű, remény–csalódás, harc–alárendelődés stb. A harmadik időszak a XVIII–XIX. századi nagy romantikus szerelemé, melyben az intimitás autonómítása figyelhető meg, míg a negyedik a jelené, ezt a problémaorientáltság vezérli. Centrális kérdéssé az válik, miképpen értjük meg magunkat és a másikat a szerelemben, hogyan birkózik meg a kapcsolat a mindennapok és a külvilág megváltozott kihívásaival.

Ezzel párhuzamosan a tánc is először saját eszményi keretein belül vizsgálódik (elsősorban a klasszikus vagy folklorisztikus, hagyományos formákat tekintve), majd a XX. század elejétől autonomikus törekvéseket figyelhetünk meg, előbb e kijelölt határok tágítását követhetjük nyomon (modern vagy szabad tánc), később a határok felrobbantására tett kísérleteket⁷ (kortárs tánc), ma e detonáció nosztalgikus konszolidációja tapasztalható.⁸ Az a fajta, ami melankolikusan elidőz a kataklizma melegén, és annak hajszáltrepedéseiben keres kombinatorikus jelentéseket. Tendencia, hogy e rések és a hiba – leginkább a hiba gyanúja –, az individuális és a vele összefonódó táncnyelvi probléma került előtérbe. A jelen interpretációi ennek megfelelően többnyire inkább a szerelem válságát, semmint harmóniáját ábrázolják.

⁶ LUHMANN, Niklas: *Szerelem – szenvedély. Az intimitás kódolásáról*. Jászöveg Műhely Kiadó, 1997.

⁷ Vö. SCHULLER Gabriella: Felforgató lehetőségek. *SZÍNHÁZ*, 2013/3.

⁸Vö. KUTSZEGI Csaba: Táguló gyűrűkben konszolidációt... *SZÍNHÁZ*, 2011/12.

A szerelmi diskurzus mozgásai – hagyományok visszfénye

Mi hát a szerelem? A múlt nagy előadásai (és a mai klasszikusok) nyomán azt tapasztaljuk: a szerelmi téma olyan ürügy a táncra,⁹ mellyel kapcsolatban az alkotók joggal tartanak számot a közönség érdeklődésére. A szerelem végső célja e felfogásban az, hogy a szépséget világra segítse. Platón szerelemfilozófiája tükröződik itt, mely szerint minden valamiféle idealizációhoz kapcsolható: a testi, azaz közönséges és a lelki, tehát égi szerelem egyaránt. Jellemzően a klasszikus táncművészet ez utóbbi szerelemtípust fejt csak ki, az előbbit nem tartja méltó tárgynak, még ha esetenként vet is rá egy-egy sanda pillantást (gondoljunk például *A csodálatos mandarin* különböző adaptációira). A hagyományos néptánc – és jegyezzük meg, a társas tánc – is platóni gyökerű: a két fél mindig kiegészítésre, egymásra vágyik, ez az *egész-ség* iránti olthatatlan vágy az, ami egymás karjaiba löki a szerelmeseket.

E szemlélet él tovább és él túl azokban a szerelmi témájú táncelőadásokban, melyekben a klasszikus mű vagy a folklorisztikus konvenció kortárs kísérletezéssel találkozik. A szerelem és hozzátapadt esztétikai minősége, a fenség naiv mélykonceptióként a mozgás szövetébe ül, szervezőerővé nő, és mégis arra vállalkozik, hogy önmagát feláldozva a jelenkori ember esendőségéről, egy anesztétikai kategóriáról fogalmazzon meg állítást. Ezen oltáron a hagyomány vagy az adaptált remekmű sokszor a *szparagmosz* mártírjává lesz, tehát szétcincálják, szétdarabolják az alkotók. Az eljárás relevanciáját a konvenció és annak észlelési pozíciója közötti távolság teszi lehetővé. A szerelem így ezekben a hagyomány közeli

⁹ Vö. KUTSZEGI Csaba: Új idők új ürügyei. *SZÍNHÁZ*, 2012/2.

művekben a világ több megélési módját ütközteti, és olyan struktúra szimbólumává nő, mely egyúttal túl is lép rajta. A pszichikai funkciók általános modellje lesz akképpen, hogy mindenki által ismert narrációkból (vagy foszlányaiból) indul ki, és többnyire azokhoz is tér vissza.

A platóni szemlélet és a szparagmosz újragondolása a kulcsa például a tavaly bemutatott *Orfeusz és Euridiké* című Bozsik Yvette-operaadaptációnak. A *Lakomában* felszólaló Arisztophanészt idézhetnénk itt: az ember valaha „háromnemű volt, nem mint most, kettő: hím és nő, hanem harmadikul még e kettő elegye is, amely ma már kiveszett, csak a neve maradt fön. Ez volt ti. a »hímnő«, alakja és neve a kettőnek: férfinak és nőnek összetétele.”¹⁰ Orpheusz alakja ugyanis Bozsik bauschi értelmezésében megkettőződik, egy férfira (Gombai Szabolcs) és egy nőre (Samatha Kettle) hasad. Alakja minden szegmensében kétértelmű; egyszerre veti pillantását feleségére, Euridikére (Szent-Iványi Kinga), s egyszerre sóvárog saját magára. A szerelem ennél fogva a külső és a belső határára görbül, Góbi Rita Ámorjában testet is ölt, aki a platóni elgondolásnak megfelelően egy gömbből lép elő.¹¹ A szerepek és értelmezések pedig óhatatlanul egymásra montírozódnak: a tükrök és a digitális technika által homályos szikrát szórva elegyednek, ragyogásuk egyikre, majd másikra vet visszfényt – melyek vakítása megidézi az antik Narkisszosz (és Ekhó) tragédiáját.

A jól ismert freudi tétel integet e helyütt, mely szerint a szerelem vagy narcisztikus kielégülés útján (ekkor Narkisszosz az alany maga), vagy narcisztikus áthárítás által lehetséges (ebben az esetben Narkisszosz a másik). Nos, Bozsik operatánca ezen a ponton világít rá a kortárs problematikára: a két szerelemtípust keresztezi-gabalyítja olyan boggá, melyet ember legyen a talpán, aki kicsomóz. Hogy mely erővonalak mentén

¹⁰ PLATÓN: Lakoma < mek.oszk.hu;2013.05.18.>

¹¹„Mindhárom fajta ember gömb alakú volt” – így Arisztophanész.

vezet tehát a vágy útja, mely szakadékból les a szerelem, és sújt le halálos pillantással, az értelmezésnek ezen a síkján esetleges, sőt vágytermészetű. Annyi mindenesetre bizonyos: a szerelem Bozsiknál szó szerint belehalás a másikba,¹² olyan okkupáció, melyben az én és a te alanyi és tárgyi funkciója azonosul.

Éppen a platóni felfogás és a folklorisztikus tanúság feketedik keserédes tapasztalattá a Duna Táncműhely közelmúltban bemutatott előadásában, *A csend szigete*iben is. A szerelem itt először az elkülönülés, a magárahagyottság és árvaság közegében mutatja magát egy férfi- és női portrén keresztül. Jellemző, hogy férfi és nő mozdulatsorai inverz tükörképei egymásnak. Juhász Zsolt szétesett mozdulatszemcsékből építi lassan táncát, Bonifert Katalin szólójában ellenkezőleg: a teljesség illúziójából hullik darabjaira a koordináció. Az előadás tétje tulajdonképpen az, hogy a tér és kinetika expresszivitásában az időt miképpen cseppfolyósítja. A dimenziós törvény kiiktatásával ugyanis az instabilitás tűnik elő, az én határai sejlének fel – ez pedig elég okként szolgálhat a szerelem és talán az egyesülés felbukkanására is. (Képileg e folyamat a geometrikus formájú, világított térszervezéssel is összefüggésbe hozható. A szólók idején egy-egy fél fénykörben, majd a duettnél zömmel egész fénykörben táncolnak az előadók.) A találkozás pillanatában pedig megkezdődik a stabilitás–destabilitás játék, mely egyes diskurzusok alapján a szerelem működésével azonos, és melynek szabályait egyik fél sem ismeri. A szó szoros értelmében kívül esnek a folyamaton, a szerelem csak közöttük, általuk feszül, de sohasem bennük; az feltehetően mindig a másik felé mutató vektorban lehet, ha tetszik, a szimbolikus körön kívülre mutat. A szerelem ebben az értelemben olyan távollét, ami magányt hoz. Nem csoda, ha a boldogsággal együtt annak ellentettje – a harag, a

¹² KRISTEVA: *Tales of Love*, i. m. 4.

megbocsátás, a vágy és annak lelohadása, az ölelés és annak lehetetlensége – is szimultán megjelenik a színpadon. A körön belül tehát a két test közé ékelt köztesség kap hangot, mely zűrzavart von maga után. A logika azt diktálja, magyarázatot a körön kívül kapunk majd; mihelyt kilépnek szimbolikus fogságukból, megismerjük a szabályokat. Pechünkre a szerelmen kívüli beszédmód mint mindig, most is ellehetetlenül, darabjaira esik és felszámolódik. Az emóció nem fecseg.

A szerelmi diskurzus mozgásai – független útkeresések

Mi hát a szerelem? – faggatózunk szakadatlan, és igazat adunk Nemes Nagy Ágnesnek, mikor azt írja egyik esszéjében, hogy a múlttal való szélsőséges különözésünk háttérében egy újfajta kétely is áll.¹³ A kétely (témánkat tekintve) azt írja körül: lehet-e szerelmet eltáncolni *egyáltalán*? És ahogy az író-költő nagyon helyesen rámutat: nem a kérdés új, hanem a hevesség, mellyel felteszik. Mert hiszen mit tapasztalunk a környezetünkben, ha szétnézünk? Mindent behálóz valamiféle nyúlós, elidegeníthetetlen és mégis borzasztóan idegen közeg, amely visszafordíthatatlanul eltorzítja mindazt, amit valóságnak nevezünk: a hiperrealitás¹⁴. A szerelemről alkotott képünket nem a tapasztalat és nem is az ábrándozás, hanem a minta szolgáltatja. A sablon azonban – annyian kopírozták – sérült, de/túlgenerált.

Azt mondhatjuk, a mai útkereső előadások e tapasztalatból kiindulva zömmel a beszédmód kettős válságának csapdájában ragadtak: ti. a bizonytalanságban, hogy miképpen szólaltatható meg hitelesen a *köztesség* egy alapvetően reprodukált, mesterséges szituációban, melyet ráadásul a

¹³ NEMES NAGY Ágnes: Negatív szobrok, Szó és szótlanság. <*pim.hu*; 2013.05.18.>

¹⁴ Jean Baudrillard által bevezetett fogalom.

valóság berekesztődésének veszélye is fenyeget. Kirajzolódni látszik egy lidércnyomás, egy melankolikus pánik, és győzedelmeskedni a teória, hogy minden a saját ellenkezőjébe csap át, csak hogy kilúgozott formában fennmaradjon, és a halála szimulálásával elkerülje a valódi agóniát. A képzeletbeli funkciója tehát (még ha negatív előjelű is): hogy igazolja a reálisat.¹⁵

A szerelem lúggal kezelt diszpozícióit előszeretettel idézi Frenák Pál nem is egy előadásában. Jellemző, hogy esetében a szerelem olyan aknaként tűnik fel, mely az egyénben dúló belső ürességre és ordító csöndre zárul, ám ahelyett, hogy ez őt a szeretett fél és a szimbolikus világ karjaiba röpítené, az ürességbe és a tomboló heterogenitásba börtönzi. A szerelem így darabjaiban az örület alakmása, nem véletlen, hogy tünetei leginkább a félelemével mutatnak rokonságot. Az érzékiség torzóját rajzolja például a 2008-as *InTime*. A koreográfia abból a jelenkori deficittapasztalatból indul ki, mely szerint a szerelem (vagy bármiféle szerelemnek tűnő viszonyalakzat) a magány posztulátumait konzerválja. A köznek való tartósított pozitúrák alatt a vágy elfojtott képei forrongnak, és a szerelem lehetséges portréját a sóvárgás, a tárgytalanság („tárgyszeretlenség”) festik. Frenák 2012-es *Hymen* című koreográfiája is a nász inverziójának: a nászban gyökeredző gyász tanúbizonysága, az *oikeszisz* implicit helye. Az előadás az egység lehetetlenségét a halálösztön uralmából eredezteti, és az alanyiség ellehetetlenülésében fejezi ki. A megkopott és emblematikus figurák minden szinten alkalmatlanok arra, hogy reális előjelű kapcsolatot kössenek a másikkal, arra egyedül a Hodola Péter alakította rokkantság (ha tetszik: dadogás) és a Vasas Erika formázta állati agresszió képes – igaz, ők is csak abban a dimenzióban, mely a (rendszeren) kívülségből nyeri erejét, ahová a szubjektum vettetett.

¹⁵ Vö. BAUDRILLARD, Jean: A szimulákrum elsőbbsége In *Testes könyv I.* Szerk. Odorics Ferenc: ICTUS – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996.

Kvázi-apokaliptikus, néptelen, futurisztikus pozícióból indul ki Frenák 2013-as, Lábán Rudolf-díjra jelölt, *X&Y* című előadása is. Szereplői az örök „ádáméséva” mintájára protézisként egészítik ki egymás, valódi találkozásuk mégis rendre elmarad. Amit a férfi (Hodola Péter) és a nő (Marie-Julie Debeaulieu) együtt megélhet, itt is csak az árvaság: a tárgyat magának nem lelő vágy görcsös elragadtatása lehet. Ennek kontextusában jelenik meg aztán a kívülről érkező Harmadik (Frenák Pál), aki – ha tetszik – a szerelemben idealizált (apa)képpel egyenlő, és aki vigyázó szárnyait fenyegetően borítja az ürességre, ami belülről fúrja, kívülről emészti. Az *X&Y* olvasatában pedig intimitás csak Frenák egyszemélyes, már-már skizoid szólóiban – a szubjektum**ban** – lehetséges; ez a medialitás végítéletét jelenti be.

A köztesség más irányú felszámolódását világítja meg Duda Éva *Love 'n go* című akció-performansza, amit nézői élménybeszámolók és emlékfoszlányok gyúrtak egészé. Az előadásba Duda beemelte tehát a külső, tapasztalati perspektívát, és ez meghatározó műveletnek bizonyul, hiszen relevanciaszintje – ha létezik ilyen egyáltalán – sűrűbb. A valóság karikírozott, túlzott másaként pedig annak paródiájává lesz az előadás. Felsorakoztatja a birtokolható műfaji sémákat, és e vállalt idézőjelben tesz kliséizű állításokat a szerelemről (vagy valami hasonlóról), ami ezáltal súlyát veszti, és szanaszét szórja szirmait. Akárcsak a hétköznapokban: nincs valódi jelentés a felszín alatt, csak manipuláció, mely végtelenbe fordul. A szerelmet pedig zsinóron rángatja valami csendes, háborgó tömeg, mely saját uralmát szenved.

Más szemszögből közelít a szerelemhez az Artus Stúdió *100 ölelés* című, Lábán-díj reményű előadása, optimistán felcsillantva számunkra a reményt. Debreczeni Márton abszurd közegbe helyezi a szerelmet, hogy a valóságtól távol, apró mozzanataiban újra ráismerhessen a közönség.

Tulajdonképpen a konzisztencia és az automatikus asszociációsor az, ami megalapozza a szerelemről való beszédmodot; hiszen eltávolít a sablonos jelentésektől.¹⁶ Az Artus előadásának lényege a problémaorientált valóság bájos karikírozása, melyben az átláthatatlanul magas asztal mérte feszülő távolság, a súlyos szatyrok és a hamis szavak ellenére is: legyen bár kilencvennyolc szétomló kar, kilencvenkilenc (kés helyett) villaszúrás, a századik csak-csak igaz ölelés lesz. És Debreczeni olvasatában valóban eltűnni látszik az identitások határa – férfi és nő szívvonala pedig egybeforr. Rendezésének erénye, hogy mozgásba lendíti az aspirációkat, melyek emocionális katalizátorokként *köztes* energiává alakítják a mozgási energiát. E tekintetben a *100 ölelés* tetőfoka kétségtelenül a végjelenete: Nagy Csilla/Virág Melinda vízzel telített, ember méretű akváriumban lebeg föl-le, miközben párja (Debreczeni Márton) minden apró mozdulatát lesi, és tartja a csövet, amin keresztül levegőhöz jut. A jelenet intimitása a végtelenbe oldja a duettet, éppen abba a megnevezhetetlen, távoli instabilitásba, mely a szerelem örök, glóriás metaforája.

Erénye az előadásnak az is, hogy *képes* dramaturgiai szinten megjeleníteni a tapasztalatot, melyről – mint mondják – a szerelem ismerszik. A darab tehát pusztá felépítésében is a szerelem struktúráját követi. Egyszerre szimbolikus, egyszerre merít a tudattalan csapongó tartalmaiból (például mit keres a színen egy lebegő cápa?), és egyszerre helyezi ezeket közös nevezőre abban az imaginárius pozícióban, melyet a rendezői látomás teremt. Szerelem és előadás így csomózódik végképp egygé, amit csókkal szentesítenek a szereplők. És valljuk be: milyen bizsergető valódi csókot látni...

¹⁶ Ezzel párhuzamosan a szerelemben is mindig elhibázzuk a valóságot; így az abszurd a szerelem előfeltételeként értelmezhető.

Szerelem konkluzív tükörben: az előadás

Milyen tehát az előadás, mely a szerelem misztériumát kutatja? Nos, mindenekelőtt sokféle – láthattuk, nincs recept, mely beváltható lenne, nincs forma, mely dominanciát követelne magának, és nincs egységes üzenet, amely tanulságként kimondható volna. Ahány koreográfus, annyi fantázia, ahány fantázia, annyi valóságdarab és megoldás. A sokaság rendezzi a diszpozíciókat, és helytelenül járunk el, ha dialektikus magatartással a különbségek minőségeire hívjuk fel a figyelmet. Sokkalta fontosabb a különbségek folyamatát tekinteni és a heterogenitás elsődlegességét hangsúlyozni. A nyomaték pedig azon áll vagy bukik, hogy a dologban felismerjük-e a tartam tulajdonságait.¹⁷ Egy biztos: az előadás, mely szerelemről szól, a vágygépezethez¹⁸ hasonlítható. Állandóan produkál, újabb és újabb relációkat generál – hogy kimerül-e valaha, fogós kérdés. Talán csak a sztochasztika¹⁹ mesterei állapíthatnák meg jó szívvel ennek valószínűségét – a tévedés epszilonnnyi kockázatával, természetesen.

Színház, 2013. július

¹⁷ BERGSON, Henri: *Bevezetés a metafizikába*. Athenaeum, Modern Könyvtár 9, 1910. <mtdportal.extra.hu;2013.05.18.>

¹⁸ Vö. DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Felix: *Anti-Oedipus, Capitalism and schizophrenia*. University of Minnesota Press, 2000. <1000littlehammers.files.wordpress.com; 2013.05.18.>

¹⁹ valószínűség-számítás

„Tudjátok nevét az árvaságnak?”²⁰

Tiltott táncok

*„Amennyiben a civilizáció elfojtást okoz,
és amennyiben a művészet célja az,
hogy megsemmisítse az elfojtást, akkor,
ebben az értelemben a művészet aláássa a civilizációt”²¹
(O. Brown)*

Vákuumnyi értelemköz

Több okból is bajban lehet, aki a tabu fogalmáról szeretne állítani valamit. Nemcsak azért, mert az utóbbi évtizedek divathullámai annyiszor használták, hogy lassanként elkopott, és legföljebb rokkant, megszelídített azonosságában ismerhetünk csak rá – hunyorítva, nehézkesen –, de azért is, mert az elmélkedés róla továbbra is tiltott, ezzel együtt alantas tevékenységnek számít. Kockázatot vállal tehát, aki önként célkeresztet rajzol a hátára, majd meztelen kóvályogni kezd az embertömeg előtt.

Mégsem kerülhetjük el a végzetünk: túl gyakran találjuk magunkat szemben azzal a tapasztalattal, hogy valaki sandán tabut emleget, és közben egészen másról beszél. Túl gyakran ragasztják az (tánc)előadásokra a polgárpukkasztó, „tabufeszegető” jelzőt is, miközben fogatkozni látszik a valódi, és szaporodni a kopírozott, roncsolt tilalom jegyében lázadó gesztus. Ezzel a magatartással azonban – nincs mese – le kell számolnunk, és kellő bizalmatlanságot kell a fogalomba fektetnünk, hogy a gyanú

²⁰ PILINSZKY János, Apokrif = UŐ., *Pilinszky János összes versei*, Bp., Osiris Kiadó, 1996, 53.

²¹ BROWN, O., Norman, *Művészet és Erősz* = BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc (szerk.), *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Filum Kiadó, 1998, 129.

árnyékának elmosódott peremvidékén ismét megközelíthessük és felfedezhessük azt. Mert mi is a tabu? Voltaképpen „észrevehetetlen térköz, értelemköz, amely egyszerre előfeltétele az értelem szétterülésének és gyökeres átalakulásának.”²² A tabu a tilalom maga, olyan vákuum, mely két pillanat, két hang vagy mozdulat közé bemetszett csöndben feszül. Valahol a nonszensz, a megfogalmazhatatlan és a rendszertelen között terpeszkedik, de azt is mondhatnánk: a manapság sűrűn emlegetett Higgs-bozon maga. Átszó minden emberi szót, tettet vagy gondolatot, mi több, átszó minden nem-emberit. Ha pedig kimondjuk, ha tanúbizonyságot teszünk felőle, biztosak lehetünk benne, hogy elvétettük. A tabu több ugyanis, mint illetlen, titkolandó és arcpirító dolog, amin a lányok összekuncognak a hátsó sorban. De több a megbotránkoztatást kiváltó tudattalan tartalmaknál, vagy traumatikus nyomoktól terhes gátaknál, sőt, több az agresszióknál, a testből, a húsból feltörő ordításoknál is. A tabu maga a *kívülség*, és annak belső oldala egyúttal, amivel előfeltételként és következményként kell számolnunk.²³ De vajon mit jelent ez? És mit következményez a táncművészetben?

Lehetséges megközelítések

Gilles Deleuze és Phillipp Guattari *Mi a filozófia?* című közös eszmefuttatásukban megelőlegezik cikkünk további bekezdéseit, mikor leszögezik, hogy a fogalmaknak „fogalmi személyekre [personnages

²² MOLDVAY Tamás, Deleuze és a filozófia, < <http://emc.elte.hu/~metropolis/9702/MOL3.html>; 2013.11.20.>

²³ VÖ: „a tilalom egyértelműen a humanizált viselkedés alapja”, BATAILLE, Georges, Lascaux vagy a művészet születése, *Átváltozások*, 1995/4, 21.

conceptuels] van szükségük, akik hozzájárulnak definíciójukhoz”.²⁴ Az első ilyen személy, akit a teljesség mindenféle igénye nélkül meg kell említenünk, James Cook angol felfedező; a késő 18. században ő hozta magával Polinéziából a fogalmat Európába. Azonnal meg is honosodott, hiszen olyan jelenségek leírására volt alkalmas, melyekre korábban semmi. A tabu e több óceánt és tengert átszelő importja óta a tiltás általi szabálykövetésre, a társadalmi berendezkedés fenntarthatóságára utal, egyfajta primitivizmust konzervál, és gyakorta morális színezetű: „jelenti egyrészt az, ami szent, ami megszentelt, másrészt, ami ijesztő, veszedelmes, tilalmas és tisztátalan”²⁵ – fogalmazza meg például Sigmund Freud *Totem és tabu* című könyvében. Az idézetből is könnyen kiolvasható: a tabu maga az ellenmondás, maga a polifónia. Azt a mennyiséget jelöli, ami a normálist az abnormálistól elválasztja. Ugyanakkor olyan minőségi jelenségeket is helyettesít, melyek túl szentek és/vagy túl obszcének a tisztességes emberi fantázia számára. Jellemzője tehát, hogy „csak a szubjektum eltűnésében jelenik meg önmaga számára [...], hogy mintegy kívülről felvillantsa annak határait, kimondja a lezárulását, felszíktráztassa szétszórtságát, s csupán lebírhatalatlan hiányát ragadja meg”.²⁶

A tilalom mindig a fényvel áll összefüggésben, a nappal-éjszaka váltakozására mutat rá. Lényege a villám jelensége mentén könnyen megérthető. A villám isteni magántulajdon, az eget és a földet összekötő és elválasztó hasadék, úgy is mondhatnánk, egy darabka világosság a sötétben. Hérakleitosz szerint nem más, a metafizikus tartományok kozmikus csatornája, mely a jelenlétet és távollétet strukturálja; és mely

²⁴ DELEUZE, Gilles – GUATTARTI, Phillipp, Mi a filozófia?, *Nappali Ház*, 1993/4, <
http://art.pte.hu/oktatasi_anyagok/hamcherif/filozofia-1/Deleuze-Guattari-Mi-a-filozofia-Bevezetes.pdf;
2013. 11.20.>

²⁵ FREUD, Sigmund, *Totem és tabu*, Bp., Göncöl, é.n., 24.

²⁶ FOUCAULT, Michel, A kívülség gondolata, *Athenaeum*, 1991/1, 83,84.

egyértelműen Zeusz tulajdona.²⁷ Ezzel sújt le az emberekre, ezzel tartja meg a világot a maga körforgásában.²⁸ A művészet pedig e cirkulációban kiemelt helyet foglal el: ha tetszik, villámló fényével maga is egy földöntúli nyelvet idéz meg. Jelenti tehát egyfelől a törvény áthágásának gesztusát, másrészt a szentség, a transzcendencia igenlését. A művészet szerepe, hogy „a látszólagos összefüggéstelenség, önkényesség és állandó változás állapotában elvont, határozottan megalkotott formáival kiemeli, megszilárdítja a jelenségek bizonyos hányadát, rájuk nyomva a szükségszerűség jegyeit.”²⁹

A probléma azon a ponton jelentkezik igazán, amikor ez a szükségszerűség homályba vész, és a szubjektív határai megkérdőjelezőnek – a folyamat egyébként valamikorra a 20. század első felére tehető. Az ember önmagába húzódik vissza, a művészet magába „töprel”, saját köldökét bámulja, vagyis a továbbiakban nem utal rajta kívül/fölött álló erőkre, az egykor istenek keblén melegedett kígyó végül saját farkába harap. A neoavantgard talán ezért is a tilalmak expanziójának időszaka: mindent elural a szexualitás, a meztelenség, az agresszió, az egységes test képe feldarabolódik (gondoljunk például a bécsi akcionizmus fenegyerekeire és olyan hazai követőire, mint Hajas Tibor). Minden tiszteletünk mellett azonban azt kell mondanunk, hogy a '70-es években zajló művészi forradalom mára csillapodni és klasszicizálódni látszik, jóllehet a tabu ebben a korszakban fessegetett, és (új)szenzibilis metszetei továbbra is jelen vannak és jelen kell, hogy legyenek a művészetben, határozottan kifejlődni látszik a tabuk „újfajta”³⁰, csendesebb

²⁷ VÖ.: „A villám egy földöntúli arcra emlékeztet.” FÖLDÉNYI F. László, *A túlsó parton*, Pécs, Jelenkor, 1990, 5.

²⁸ VÖ.: „A minden jelenlevőnek jelentést biztosító világosság a villámban mutatja meg egybegyűjtött, hirtelen megnyilvánuló működését.” HEIDEGGER, *i.m.*, 69-70.

²⁹ TAMÁS Attila, A költői műalkotás fő sajátosságai, 84., idézi JÁNOS István, *Orpheusz*, *Orpheusz*, 1991/2-3, 114.

³⁰ A szó szoros értelmében persze nincs új a Nap alatt.

megközelítése is. Hiszen a művészet ma kétszeresen árva: előbb isteni, utóbb emberi privilégiumait veszítette el. A szimulált valóságok ugyanis felülírták a hús-vér világot, a virtuális accountok és ellenőrizhetetlen szabályok atomjaira darabolták, de(kon)struálták, relativizálták azt.

Testi tilalmak felé

Mielőtt azonban a tabu aktuális alakzatairól beszélünk, vessünk egy pillantást azokra a territóriumokra is, melyek az előbbieket szerinti „klasszicizálódás” áldozataivá lettek. Jegyezzük meg ugyanakkor, hogy nem maga a tabu vált klasszikussá (a szó szoros értelmében mindig is az volt), hanem a mód, mellyel felé közelítünk: az emlékezés képessége. Az, hogy a befogadás során egy már tapasztalt – ha túlzásokba akarnánk esni, azt írhatnánk, megszokott – kognitív folyamatot idézünk fel, ilyen módon pedig szinte csak alig mozdulunk ki komfortzónánkból. Tudjuk, hogy tabut látunk, és ez a tény garantálja a biztonságunkat is egyúttal. Persze csak ideig-óráig: az elfojtott/elfojtandó tartalmak nem véletlenül esnek tiltás alá. Olyan jelenségeket, vágyakat és retteneteket egyesítenek ugyanis, melyek már attól veszélyesek, hogy felidéződnek bennünk, és akarva-akaratlanul lángra lobbantják a nosztalgia érzését. A szimbolikus, rendszerben való gondolkodás előttes, heterogén működésére eszmélünk rá ilyenkor, ami még szűzies, gyermeki, makulátlan: nem fertőzte meg a narcizmus mindent strukturáló védőhálója. A territóriumokra visszatérve, Bataille azt írja: „Az alapvető emberi tilalmak két csoportra oszthatók: az első a halálhoz, a másik a szexuális reprodukcióhoz - vagyis a születéshez - kötődik.”³¹ Ennek mentén könnyen beláthatjuk: végső soron a testtel függenek össze.

³¹ BATAILLE, *i.m.*, 22.

A tánc így mindenképpen szerencsés helyzetben van a „tiltott gyümölcsök” tekintetében. A mozdulat ugyanis minden esetben feltételez egy pár kart vagy lábat, törzset és gerincet, egyszóval feltételez egy testet. Ezt a testet azonban nemcsak mint felszínt kell kezelnünk a továbbiakban, melyre kéznyomokat tapasztott az előadás cinkosságában részt vevő oly sok tényező és szereplő: a koreográfus-rendező, a táncos, a néző, a tér, az idő, a cselekmény vagy annak hiánya stb.. De egyúttal olyan összetett médiumnak is kell tekintenünk, ami a folyamatos (át)változás állapotában van, vagy még inkább az (át)változás dinamikus folyamatát jelenti térben és időben: „az átalakulás terápiája a színházban megengedett, sőt elvárt folyamat”.³² A táncoló test tehát nem transzparens, áttetsző szövet, melyet olvasva megérthetjük az általa (?) vezérelt vagy kifejezésre jutó mozdulatok és tabuk lényegét, hanem amorf (de)matéria, aminek egyik legalapvetőbb tulajdonsága, hogy „kisiklik a fogalmak hálójából”.³³ Lévinas úgy fogalmaz: „testnek lenni egyfelől annyi, mint önmagától függeni, önmaga urának lenni, másfelől a földön tartózkodni, a másban lenni, és a testben eltorlaszolódnival”.³⁴ Helyesen tesszük tehát, ha a tabu életterét is valahol ennek közelében, mágneses erőterében keressük, és hasonló – ellentétes pólusú – médiumnak fogjuk fel: a másnak.

A szexualitás és a halál tilalma

A szexualitás a közösségek életébe történő, első civilizációs beavatkozások óta tabunak számít. Olyan privilégiumnak, mellyel többnyire csak egymást ajándékozzák meg a szerelmesek. Mint tudvalevő,

³² JÁKFALVI Magdolna, *Avantgárd – színház – politika*, Balassi Kiadó, 2006, 94.

³³ P. MÜLLER Péter: *Test és teatralitás*, Balassi Kiadó, 2009, <http://real-d.mtak.hu/327/1/P_Muller.pdf, 7; 2013.11.20.>

³⁴ Emmanuel Lévinast idézi P. MÜLLER, *i.m.*, 28.

a(z ál)szemérem mára addig pöffekedett, hogy legtermészetesebb állapotnak már a ruhában járó-keelő embert tekintjük. Ha pucéran vagy csupán Ádám-kosztümben mennénk az utcára, percek alatt el is vinne az erkölcsrendészet. Nem való, nem ildomos a szexualitással kapcsolatos tartalmakat közszemlére tenni – még akkor sem, ha a hippikorszak nagy forradalmi látszólag elsöpörték e kalapos törvényeket. A meztelenség kusza ambivalenciájára, és fogadtatása máig érvényben lévő visszásságaira hívja fel a figyelmet Hód Adrienn és a Hodworks *Pirkad* című, az Aerowaves által 2013-as év legjobb húsz kortárstánc előadása közé válogatott koreográfiája. „Úgy kezdődik az előadás, hogy ugyanaz a négy táncos bejön a táncterre, aztán a négy sarokba mennek, és levetik a ruhájukat”.³⁵ A továbbiakban pedig e természetesen/természetellenesen ruhátlan állapotban csúrik-csavarják egymás testét, a befogadás mohó falánkságára vagy éppen kíváncsi faggatózására terelve a figyelmet. Arra az eredendő állatiasságra, amit a csupaszság kendőzetlensége vált ki a legerkölcösebb tekintetből is. A nézőtér biztonságában ugyanis szabadon megtehető az, ami másutt nem, lehet, sőt kell is nézni: „a templom, a színház, a hivatal, a fülke, melyeket Laplanche és Pontalis dereális tereknek nevez, olyan körülhatárolt terek, ahol az úgynevezett valóság törvényei nem érvényesek, ahol a vágy megnyilvánulhat a maga ambivalenciájában”.³⁶

A testiség és a vágy, ha tetszik az örömelv és a valóságelv uralja a közelmúltban 50. előadását ünnepelt Frenák Pál *InTime* rendezését is. De valami más is. Egy aprócska maradék, ami szinte szükségszerűen, de anélkül vonja ki magát az ábrázolhatóság terhe alól, hogy közben a

³⁵ TÖRÖK Ákos – TURBULY Lilla, Test – tér – képek, *Színház*, 2013/9, <
http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36800:test-ter-kepek&catid=86:2013-szeptember&Itemid=7; 2013.11.20.>

³⁶LACQUE-LABARTHE, Philippe, A színpad: ősi = BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc (szerk.), *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Filum Kiadó, 1998, 314.

misztikum rejtekébe menekülne.³⁷ Ez a valami nem adja meg magát a reprezentációnak, mégis jelen van, miközben a távollétét siratja. A képzeletbeli aktust ugyanis a távollét és az emiatt érzett, csillapíthatatlan gyász irányítja, egyfajta bánatos eufória, „Narkisszosz rejtett arca: az a tekintet ami – annak ellenére, hogy a halálba vezeti – észrevétlen marad előtte, mialatt önnön tükörképében gyönyörködik”³⁸. A koreográfiában kettősen kódolt tilalom jelenik meg: egyfelől a nyílt szexualitás indiszkrét fluktuációja, másrészt a halál energiája. Előbbit az aktuálisan össze-összeálló – néha azonos nemű, néha triádában csatározó – párok héjátánca, utóbbit az előadás végén „sáremberként” érkező Hodola Ádám mintázza. Tulajdonképpen ő az a hérakleitoszi, kozmikus csatorna, aki külső referenciáit vesztve, összekötni képes a különböző tudattartalmakat; ő az előadás köldöke, Narkisszosz tükre, melybe beleveszni tűnik minden tekintet, és mely – mint másik – visszatükrözi a Sajátból kitörő fényt. A szerelem így csakis önmagára irányuló alakzataiban, az önimádatban és a depresszióban, végső soron a magányban lehetséges.

Frenák az *InTime*-ben tehát nemcsak a férfi-nő között feszülő intimitás fölött mond halotti beszédet, mikor előadását (látszólag) a szexuális vágyaknak és gyönyöröknek szenteli, de az elvesz(t)ett apát mint igazodáspontot, végső soron a művészet eredeti funkcióját, ha tetszik kasztrációját is gyászolja: azt a pótkielégülést, mellyel a művészet mindig kárpótolni tudta közönségét.³⁹ És ez ma a halál igazi vigyora.⁴⁰ Előadásának innovációja mégis az „InTime” kovácsolt mozaikszó második felében, vagyis az Időben rejtőzik. Tulajdonképpen olyan tabut vázol általa a rendező, mely

³⁷ LYOTARD, Jean-Francois, A fenséges és az avantgárd, *Enigma*, 1995/2.
<mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/.../enigm68c_951_lyotard.doc; 2013.11.20.>

³⁸ KRISTEVA, Julia, A melankolikus képzelet, *Thalassa*, 2007/2-3., 29.

³⁹ VÖ: O.BROWN, *i.m.*

⁴⁰ VÖ: „A halál mint olyan sosem jelenik meg, szigorúan megjeleníthetetlen – maga a megjeleníthetetlenség, ha elfogadjuk, hogy az alábbi mondat jelent valamit: A halálöszton csendben munkálkodik, az élet minden zaját Érósz kelti”, LACOUÉ-LABARTHE, *i.m.*, 322.

fontos továbblépési lehetőséget jelent, és mely bizonyos értelemben feltűnik későbbi, *X&Y* koreográfiájában is. Ahogy arra Jákfalvi Magdolna is felhívja a figyelmet, a színész teste női test, mely kiszolgáltatott és alávetett, saját idővel rendelkezik. Frenák pedig *képes* ezt a saját időt, a monumentális időt, vagyis az örökkévalóságot és az ismétlést, a ciklikusságot megjeleníteni.

Incesztus mint tiltott zóna

Más irányból közelíti meg a tilalmak mezejét Duda Éva *After* című koreográfiájában. Nemcsak a cím, a díszlet is valami „posztvilágra” utal: mindent vulkáni por lep be, a térben absztrakt sziklaszobrok elszórva. A gyász után következő ürességben, a kataklizmát követő szeparációban járunk, egy istentelen fantáziában, ahol minden gesztus, minden megnyilvánulás jelek és ritmusok sűrű szövedékévé csomósodott. Ebben a környezetben rajzolódik ki egy torz család arcképcsarnoka, az apa-anya-fiú-lány négyesének mitikus haláltánca. Szeretet és perverzió vetekszik egymással, mindent agresszív ferdeség határol – a szereplők pedig egymás vágyainak tükrében fogalmazzák meg saját vágyaikat, a függés szükségyszerűségeit. Az addikció gurba szexuális energiákat szabadít fel, mi tagadás: a vérfertőzés tilalmát szaggatja. Azt a tabut, ami korábban csupán az istenek előjoga lehetett; az *After* tehát ebben az értelemben egy posztisteni, meglepően emberközpontú, ha tetszik emberbarát előadás, ami az egyszerű halandókat a küszöbponton túlra helyezi, egyúttal misztifikálja. Duda pedig érzékenyen ábrázolja az incesztus melankóliáját, azt, miképpen csüngnek a gyerekek az apa despotizmusa ellenére is a szülőkön (különösen szép a jelenet, melyben a szó szoros értelmében vonszolják

maguk után akaszkodó csemetéiket a szülők). A családon belüli erőszak finom, titkolt rezzenései kapnak hangot, az anyai passzivitás, a szeretetéttség és kiszolgáltatottság kegyetlensége, vagyis az ősi örület, mely végképp abnormalitásba veti az embert.

Más szemüveggel az orrunkon persze azt is mondhatnánk, az egyedfejlődés patológiai zsákutcáját, az identitás törékenységét állítja színpadra Duda. Hiszen nem tesz mást, mint a pszichoanalitikusok által leírt azonosulási folyamatok láncolatát töri meg: a felettes én kialakulásának deficitjét fogalmazza meg. A tér ebben a felfogásban a lélek fikciója, az előadók egy-egy affektus kifejezői. A színpadon pedig nem történik más, mint hogy az anyát szimbolikusan és gyakorlatban is birtokló apa nem mond nemet fia vágyaira, ahogyan nem korlátozza lánya vágyait sem. A tabu fogalma így nem épül a személyiségbe, a tiltott zöld utat kap a kifejeződésre: kimarad az elfojtás egyik primer lépcsőfoka. Az én tragédiája ebben a szimulációban tehát az, hogy megfosztják a széttöredezés szükségétől, az, hogy sohasem veszíti el azt a tárgyat, melynek emlékét szerelmei tekintetében keresheti, ragaszkodása az eredetihez (apához/anyához) így meghatározza sorsát.

A tabu szimulákruma

Eddig tehát a tabuk emberi vonásaival foglalkoztunk, pontosabban azzal, hogy az istenekből kiinduló tabuk miként strukturálják a művészetet. Oldalak százait lehetne teleírni további árnyalatok taglalásával, de ehelyett most inkább a tilalom egy másik aspektusára koncentráljuk erőinket. Egészen pontosan fentiek ellentettjére: arra ugyanis, hogy a művészetből kiinduló tilalom miként strukturálja magát az embert. Hiszen az eddig

(ki)ismert világ mára teljesen a feje tetejére állt. A szimulációs világok, a számítógép és az internet olvasztótégelye elnyelt mindent, egyidejűleg a Gutenberg-galaxis hanyatlását is magával hozta. Mindez az ember újfajta elidegenedését, önmagáról való skizoid leválását és kiszolgáltatottságát eredményezte. Úgy is fogalmazhatnánk, az ember valóban szétdarabolódott, beköszöntött az a korszak, amit a szürrealisták annak idején Kasszandraként előre láttak.

De mielőtt beleásnánk magunkat e cudarságba, szögezzük le, a tilalmak „tárgyát nem álmok és nem »konstrukciók« adják. De nem is az igazság leírása”.⁴¹ Ha megjelenik, olyan alakot ölt, akár az elfeledett palimpszeszt: ezerfélét. A tabu tehát egyfajta kézirat, az ember működésének hanyagul fordított használati utasítása, melyet újra és újra átírtak, egészen addig, míg kibogozhatatlanná nem vált, hol is húzódik meg az eredeti írás.⁴² Az kaleidoszkopikus dinamikával szórta szanaszét sugarait, és meglehet, minden betű rá utal, tulajdonképpen már egyik sem. A szimultán mellérendelési viszonyháló pedig furcsa mechanizmusba kezd, elidegenedik magától a felülettől, melyre írták, a médiumtól, melyre sűrítették, és magára az *átírás* aktusára tereli a figyelmet. Egy idő után pedig azon kapjuk magunkat, mi, akik e betűrengeteget olvassuk, már nem az Eredet titokzatos fényességével, annak halálával vagy nosztalgiájával, hanem csakis a Káosz megmaradásának törvényével foglalkozunk.⁴³

És ezzel foglalkozik Salamon Eszter is, Budapesten nemrég bemutatott *Mesék a testtelenségről* előadásában. Ahogyan arra a cím is utal, tulajdonképpen a test és a tér erőszakos hierarchiáin, bizonyos értelemben éppen a művészet eredetének témáján, vagy az eredet elvesztése miatti bánaton lendül túl a kísérlet. Hiszen Salamon megtette,

⁴¹ BLANCHOT, Maurice, *Az irodalmi tér*, Kijárat Kiadó, 2005, 54.

⁴² VÖ: BEY, Hakim, A palimpszeszt, *Helikon*, 2008/4., 448-449.

⁴³ VÖ: „Káosz nem halott”, BEY, Káosz: az Ontológiai Anarchizmus nyomtatványai, *Helikon*, 2008/4., 337.

amit lehetetlen: testek nélkül hozott létre produkciót. Előadása az árvaság új területeire kalauzolja nézőit, ahol már nem a kérdés igazságtartalma vagy az árvaság megnevezése, hanem a kérdezés módja, az árvaság dinamikája a fontos. A négy mese fókuszában pedig az a problematika áll, mely a művészet hatalmára és felelősségére irányul. Arra a villámló manipulációra koncentrál, ami az egyszerű embert (mint befogadót) kondicionálni képes. Ha tetszik, előadásában már nem is az ember teremti az előadást, inkább az előadás alkotja az embert. Akár a méhben növekvő szörny, belülről rágja-felfalja szülőanyját, és helyébe lép. „Hogy önmaga lehessen, szükséges, hogy intervallum válassza el mindattól, ami nem ő, de ennek a jelent konstituáló intervallumnak egyúttal önmagában meg kell osztania a jelenlévőt, megosztva így a jelenlévővel mindazt, amit belőle kiindulva elgondolni lehet.”⁴⁴

Az előadás pedig sokkoló, erőtejes képei és hipnotikus hangfoszlányai-monológjai révén létrehozza a heterogén, darabjaira esett, mégis egységgé olvadt közönségtestet, az anyát, aki már nem kukkolója, hanem elsőrendű alanya és tárgya a kísérletnek,⁴⁵ aki képes az előadás belső hangulatát tükrözni. És miközben a Meséket nézi, izeg-mozog, akár a semmiből előbújó asszony-Gólem, az eseménytelen színpadra mereszti szeméit. A kísérlet szépsége tulajdonképpen abban áll, hogy Salamon „megtámadja a folyamatos individuum és a tulajdon fogalmát”,⁴⁶ de mint „plagizáló nem ELTULAJDONÍT, hanem MEGAJÁNDÉKOZ”⁴⁷ eközben. Ember legyen a talpán, aki ezt a ravasz, szfinxi rejtélyt megfejti!

⁴⁴ DERRIDA, Jaques, Az elkülönböződés, <<http://www.scribd.com/doc/36813300/Derrida-Az-elkulonboz%C5%91des>>; 2013.11.20.>

⁴⁵ Mi több: őt kukkolják. Ez lehet a megfelelő magyarázat arra is, Salamon előadását miért csak alig merte megtapsolni a közönség. Megfogalmazni senki nem tudta, jóllehet legbelül érezte: itt most ő volt a szereplő, csak anélkül figyelték, hogy a színpadra előlépett volna. Kit tapsoljon tehát?

⁴⁶ HAJAS Tibor, *Szövegek*, sajtó alá rendezte F. ALMÁSI Éva, Enciklopédiai Kiadó, 2005, 326.

⁴⁷ *Uo.*

A tilalom természete

Hogy konklúziót levonhatunk mindezek után, nem reméljük. Nem is remélhetjük: a tabu természeténél fogva nem engedi. Fenti dolgozat mindösszesen a tiltás alá eső tartalmak sokszínűségére igyekezett felhívni a figyelmet. A tabukra, melyek észrevétlen hálózák be mindnyájunk életét, álmait, vágyait és megnyilvánulásait, és melyeket akár a bálványimádók, kerülünk, becsben tartunk és félünk. Hiszen a tiltás tárgya „soha nem érhető el, és ráadásul még az egységet is megvonja tőlünk, aminek voltaképpen a képe, s úgy választ el bennünket az egységtől, hogy megközelíthetetlené válik, s eközben megközelíthetetlené teszi az egységet is.”⁴⁸

⁴⁸ BLANCHOT, *i.m.*, 57.

A tekintet libidója

Félelem és vágy a táncban

(B)első érintés

„A tánc rendkívül finom vonalaival, isteni lendületével, pontosan kimért nyugvópontjaival megalkotja azt az egyetemes lényt, akinek se teste, se arca, de akinek [...] megvan a maga élete és halála; s aki nem is egyéb, mint élet és halál”⁴⁹ – fogalmazza meg Szókratész, mikor társaival Paul Valéry *A lélek és a tánc* című halhatatlan dialógusában a táncművészet értelmét keresi. És úgy kell lennie, mint mondja; a tánc *in nobis* ősi metafora, melynek egyik attribútuma, hogy folyvást átalakul. Nincs egyetemes, stabil formája, és ha érintjük, elillan, „kirázza magát tulajdon alakjából, miközben megbomlott tagjai mintha földdel és levegővel szállnának vitába”.⁵⁰ A tánc a *lehetetlenbe* tör, annak káprázatában csendesen elidőz, minket, szomjas nézőket is elcsábít, megszáll, végül eksztatikus magányban egyedül hagy. Hogy megértsük a táncművészet e titokzatos *lehetetlenségét*, magunknak is muszáj a rejtelmek nyomába szegődnünk, lemondva a bizonyosságról farkasszemet kell néznünk az ismeretlennel, és – a végleges feledést kockáztatva – az élők és holtak birodalmának határára kell lépnünk.

E küszöbpontra pedig legegyszerűbben akkor juthatunk, ha a sókratészi gondolatrendszerrel maradva megpróbáljuk mi is úgy tekinteni a táncot, mint valami idegent.⁵¹ Ez az elsőre talán furcsának tűnő gesztus több okból is szükséges. Egyfelől azért, mert az idegen mindig

⁴⁹ VALÉRY, Paul: *Két párbeszéd*. Gondolat, 1973, 113.

⁵⁰ Uo. 111–112.

⁵¹ „Csak nem azt akarod mondani, drága Szókratész, hogy értelmed úgy tekinti a táncot, mint valami idegent” – kérdezi Phaidrosz. Uo. 112.

megfoghatatlan, távol levő alakzatot jelöl, mely valamihez képest örökös külső pozícióban áll, és ami paradox módon mégis mélyen bennünk lakozik: „önazonosságunk rejtett arculata”.⁵² Valamiféle titkos csatorna, ami a belsőt és a külsőt összeköti, ugyanakkor elválasztja: az identitás köldökcsomója. Az idegen a szó szoros értelmében határlény. Birtokba kell vennünk őt, ha valamit is tudni szeretnénk róla, hiszen léte alapja az *oikeioszisz*, ami „egyfajta »belső érintést«, illetve az éltető lendület ismétlődő megszerzését”⁵³ jelöli. Másfelől az idegen maga is hasadás, maga is átváltozás, ide-oda pattogó dús energia. Metamorfózisa abból a hübriszből fakad, mely a művészetnek – és jegyezzük meg: a művészetről szóló beszédnek is – meghatározó eleme, mely nem törődik saját eredetével, és e béklyókat maga mögött hagyva, titkos szökevényként *képes* a végtelen szabadságtudat közelébe férkőzni: sohasem birtokolható igazán.

Az idegenség alapvető vonása tehát, hogy szimultán felkelti a vágyat és a félelmet, küszöbre söpör – örökmozgó működése pedig e tekintetben a táncművészetével hasonlatos. Nem véletlenül mondják, hogy a tánc a többi művészeti ág paradigmája: saját mércéjét teremti meg, miközben lemond arról a kényszerről, hogy legitimitását merev jelentések logikai rendszeréhez kösse – azokhoz képest mindig idegen marad. A táncban nincs olyan ugrás vagy forgás, amely kétszer ugyanazt fejezné ki: nincs fixáció, a mozdulat untalan túlcsondul az ábrázolás kényszerén, a folytonos metamorfózis állapotában van. Affektusok színháza az övé, melyben minden „leadott” jel önmagán túlra, egy megnevezhetetlen és önkényes csomópont felé mutat, hogy megközelítve azt, a végtelenbe szóródjék. „Nem annyira az intencionalitás – a szubjektum alapvető jellemzője –, mint inkább a hiánya, nem annyira a tudatos akarat, mint inkább a vágy, nem annyira az »én«, mint inkább a »tudattalan szubjektuma« artikulálódik

⁵² KRISTEVA, Julia: *Önmaga tükrében idegenként*. Napkút, 2010, 5.

⁵³ Uo. 60.

benne.”⁵⁴ Ha tehát a táncművészet lényegét és lehetetlenségét szeretnénk elcsípni, ebben az ismerős-ismeretlen közegben kell tapogatóznunk.

Cogito blessé

Fogalmazhatunk úgy is: a tánc a „sebzett öntudat” modellje, olyan tapasztalati világhoz kapcsolódik, ami hasadásesemény következménye. Ez a szakadék mindenkiben tátong, mégsem sajátja: megelőzi őt. A táncművészet funkciója pedig, hogy a képzeletbeli (imaginárius) dimenziókban önmagát alkotva, lebontva és újraépítve ezen – nem egészen helyesen mondjuk úgy – „előttes” struktúrákra terelje a figyelmet, megközelítse azt az *elveszett dolgot*,⁵⁵ amit kifejezni, pontosabban megtalálni hivatott, majd a leleplezés lehetőségének dacára csalfa szeretőként elszökjön előle. Szükségtelen mindebben a test elsődlegességét hangsúlyoznunk – megannyian rámutattak már, hogy az az előadás legfőbb médiuma. A felület, mely egymaga ír, és amelyre mások írnak. *Recycling* terep, ami emlékezet és feledés között egyensúlyoz, és ami „minden egyes néző számára lehetővé teszi, hogy a jelek anyagisága, a velük összefüggő testi tapasztalatok és a hozzájuk társított jelentések közötti szubjektív alapon működő kölcsönös viszonyt mindenki mindig másképp aktualizálja, mégpedig anélkül, hogy a szemiózis folyamata valaha is lezáródna”.⁵⁶

Így tulajdonképpen nemcsak a mozdulat, de annak jelentése is libidinális, szenzitív eljáráshoz kapcsolódik, e kettő pedig kéz a kézben jár a tapasztalás *par excellence* tényezőjével, az időszemcsével. Jóllehet – táncról lévén szó – sokáig a térrel, tériességgel és plaszticitással, egyszóval a

⁵⁴ LEHMANN, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*. Balassi, 2009, 11–12.

⁵⁵ Jaques Lacan-i értelemben

⁵⁶ FISCHER-LICHTE, Erika: Az átváltozás mint esztétikai kategória. *Theatron*, 1999. nyár-ősz, 63–64.

megvalósulási folyamattal vagy kifejező szándékkal volt szokás foglalkozni, belátható, hogy a mozgás létének alapjaként mégiscsak az idő masinériája tűnik fel újabban. A tér kifejező kontextusa, hordozóanyaga, ha tetszik, létre hívó pumpája a mozdulatnak, az idő azonban önmagában is mozgástól terhes. A tér ki- és betöltendő flexibilis vákuum, az idő azonban mozgásban lévő, át-átalakuló (jel)folyam, sebesség és ritmus (is). Úgy hordja-cipeli a mozgást magában, akár a zene vagy a csönd a tánc potencialitását.⁵⁷ A táncos pedig e jelek szét-szétszóródó emlékéből táplálkozik, mikor azok (önkényes) láncolatát testére írja, ahogyan a közönség is az időfolyamból merít (pontosabban megmerítkezik benne), mikor egy tánc kifejezőerejét keresi. Mindazonáltal fontos leszögezni, hogy tér és idő nem a külső–belső dichotómia oppozíciója.⁵⁸ Sokkal inkább arról van szó, hogy mikor egymásba harapóznak, előtűnik a mozgás külső oldala (belülről érintjük azt), időben is teret nyer, a maga pompázatos homályában felsejlik a meztelen gondolat.

Az idő konzekvenciája

Mielőtt továbbgörgetnénk gondolatmenetünket, ezen a ponton fontos szót ejtenünk az időfogalom újabb kori átalakulásáról és ennek előadó-

⁵⁷ Vö. „A tánc a zene előtt fogantatott [...] a zenében a tánc éppúgy benne van, mint a magzatban az élet, születése előtt.” Isadora Duncant idézi VÁLYI RÓZSA: *A táncművészet története*. Zeneműkiadó, 1969, 236.; és „Az időben az energia potenciával párosul [...] a mozgás aktusa és célja szempontjából történő meghatározása elválaszthatatlan az idő meghatározásától.” DERRIDA, Jaques: *Uszta és grammé. Vulgo*, 1991/1. <<http://www.c3.hu/scripta/vulgo/1/01/derrida.htm>; 2013.08.27.>

⁵⁸ Hegel meglátása szerint például a tér maga az idő, Bergson megfogalmazásában mindez úgy hangzik: az idő tér.

művészeti következményeiről is. Szögezzük le: az idő tapasztalati megközelítése a filozófia egyik legbonyolultabb és legkényesebb kérdése, teljes áttekintésére így semmiképpen sem vállalkozhatunk. Annyi azonban mindenképpen megemlítendő, hogy a problémafelvetés valahol Arisztotelésznél kezdődik, aki maga is apóriát vizsgál a *Fizika IV.* könyvében, mikor arról elmélkedik, az idő vajon mennyiben tartozik a létezők kategóriájába. Az idő egységét ő a pillanatban, a *mostban*, vagyis a *nűnben* határozza meg, és rögtön le is vonja a következtetést, hogy mivel alapja a nűn, ami tulajdonképpen már nem és még nem létező, időn kívüli valami, az idő sem létezik. Ennek mentén kimutatható, hogy a *most* önmagában nem temporális, csak akkor válik azzá, ha belép az időbeliség örvényébe, vagyis áttör a nem-létezés múlt vagy jövő idejű dimenziójába. Az idő így Hegel értelmezésében már „tevékeny tagadás, a tér térbeli tagadása, a tér igazsága”. Jaques Derrida az, aki rámutat: az idő leginkább az önmagához való visszatérés végtelen mozgásában érhető tetten.

Nem szükséges a gondolatot továbbvinnünk ahhoz, hogy mindennek következtében megláthassuk a táncművészet *lehetetlenségét*. Ki kell mondanunk, hogy a mozgás valami logikai kategóriákkal nem leírható dimenzióból nyeri erejét, újabban pedig olybá tűnik, azon fáradozik, hogy erre a paradoxonra felhívja a figyelmet. Jellemző, hogy az előadások „hatályon kívül helyezik a kezdettel és véggel rendelkező időt mint a színházi fikciót bezáró keretet, mégpedig azért, hogy [az] idő dimenzióját elvileg nyitott folyamatszerűségként nyerj[ék] vissza, amelynek szerkezeti szempontból se kezdete, se közepe, se vége”⁵⁹ – írja Hans-Thies Lehmann *Posztdramatikus színház* című könyvének egyik fejezetében. Az idő ezek szerint olyan torzó, mely valóságos szerephez jut egy-egy előadás alkalmával, esetenként egymaga vállalja a főszerepet is. Jellemző, hogy az

⁵⁹ LEHMANN: I. M. 186.

utóbbi évtizedekben oly gyakorta épülnek táncelőadások a duratív vagy az ismétlés esztétikai megfontolása mentén. Elnyújtott időszekvenciák és frazeált mozgássorok gyakorta a véletlen, az esetlegesség anorganikus közbeiktatásával konstituálják az előadásokat. Ebben állt többek között Merce Cunningham forradalmisága, és ebben teljesedik ki az elmúlt évad Budapesten megfordult egyik szenzációs vendége, Angelin Preljocaj művészete is. Mindkét alkotóra jellemző, hogy a mozdulatok nüanszait (nünjeit) helyezik előtérbe, és az idő végtelen embertelenségébe ve(ze)tnek. Mindez „a jelentés és a forma egészlegességének lebontását, dekonstrukcióját eredményezi”, miközben a mozdulatok „többé nem élhetőek meg egy szerveződés színpadi architektúrájának és struktúrájának részeként [...], mintha mindaz, ami a színpadon zajlik, értelmetlen és redundáns volna”.⁶⁰

Lehmann logikáját követve mi is arra a következtetésre juthatunk, hogy ez a gesztus magára a nézés folyamatára tereli a figyelmet; mint fogalmaz, az idő esztétikája a nézés aktusának reflexióit viszi színre. Jól példázza ezt a Ballet Preljocaj 2007-ben nálunk is bemutatott *N*, a 2010-ben meghívott *Empty moves* vagy az ideji *Helikopter* című koreográfiája. Mindről elmondható, hogy „erősen megcélozza a néző érzékszervi-fizikai reakcióinak aktivizálását. A stimulus-response pszichológiai »kötelezősége« ott feszül színpad és nézőtér között.”⁶¹ A túréshatárt feszegető zene (Ulf Langheinrich, John Cage és Karlheinz Stockhausen) ritmikája a mozdulat idejére és a befogadhatóság kognitív mechanizmusaira koncentrálja a nézői energiát, miközben a közönség elképesztő csatát vív azért, hogy ezt a koncentrációt képes legyen a végsőkéig fenntartani. A sűrített nézés pedig sajátos, hallható

⁶⁰ Uo. 188.

⁶¹ LŐRINC Katalin: Agresszió több dimenzióban. *Ellenfény*, 2007/7.

<<http://www.ellenfeny.hu/archivum/2007/7/agresszio-tobb-dimenzioban>; 2013.08.27.>

tartományokon túli zenét gerjeszt, akárcsak a rezonancia, *idővel* dallamot szül: méghozzá vizuális melódiát.

Lángoló tekintet

„Mit lát, még nem tudja, de lángol azért, amit ott lát, / tévelygése, szemét rászedve, szemét tüzesíti” – írja Publius Ovidius Naso a *Metamorphoses* egyik emlékezetes történetében, Narcissus tragédiájában. Mítosza máig talán a legérvényesebb mind közül: a kérlelhetetlen, gögös ifjúé, aki a tökéletesség káprázatában mindenki közeledését elutasítja, majd a Styx partján megleli az örök szerelmet. A víztükröt hosszasan kémelve érzelmei egyre csak erősödnek, szerelme tárgyát, képmását mégsem érintheti soha. És ez a tűz, ami emészti, a szó szoros értelmében véve az önmagához való visszatérés lángja, annak hevessége, mikor valakit felfal saját alakzata. Tragédiája tulajdonképpen az időbe vetettség maga; a pillanat, mely nem tartozik sem a múlthoz, sem a jövőhöz, de még a jelenbe sem, hirtelen végtelenre nyúlik, és Narcissus az élet és halál között fakasztott hasadékba zuhan: „elbágyadt feje végül a zöld puha gyepre hanyatlott; / és az urán ámuló két szemet éjszaka zárta. [...] a helyében sárga virágot, / hószinü szirmokkal körítettet, lelnek a réten.” Története éppen a színházi események antik előképének tűnik. Mindkettő elemi lényege az átváltozás, a kielégíthetetlen vágy és a tőlük való félelem. A tánc ugyanakkor kiváltságos pozíciót élvez az előadó-művészetek között: képzőművészeti jellegénél fogva képes olyan atmoszférát megteremteni, melyet mindenki érezni, hallani és látni vél, de szavakba önteni mégis *képtelen*. Ahogy Nemes Nagy Ágnes írja: „a verbális nyelven kívül

kezdődnek létünk lényeges tudomásai”.⁶² És ez valóban a nézés, a tekintet irányával magyarázható (még akkor is, ha ez a nézés nem feltétlenül szó szerint értendő, hanem belső pásztázást jelent).

Kaja Silverman *A tekintet* című tanulmányát alapul véve kijelenthetjük: az előadás létrejöttének feltétlen kritériuma, hogy benne egyértelműen kijelöljenek egy olyan pontot és pillanatot, amelyből és amikor a kommunikálni kívánt állapot megjeleníthető és szemlélhető. Ezen a perspektivizmuson keresztül konstituálódik a nézői szubjektum, akinek tekintete aztán a „virtuális tükörbe”, a képzeletbeli negyedik falba veszhet. Csakhogy a tükör több októl is eltünedezni látszik újabban. Egyfelől a gyakorlat szerint tényleg nem alkalmaznak válaszfüggönyt színpad és nézőtér között, ami az előadás kezdetén fel-, végeztével lemenne, de még a színpadot sem választják el a színészek-táncosok használt „kulisszák mögötti” tértől. A *Helikopter* esetében például a színpad mellé álltak ki az éppen sorukra váró táncosok, ott lihegtek, ittak, nyújtottak. Másfelől viszont nincs is többé tükör a lét és megjelenési formái között. Az előadásnak „nem kell többé racionálisnak lennie, hiszen nem méri magát semmiféle ideális vagy negatív követelményhez. Csupán operacionális.”⁶³ Jean Baudrillard meglátása szerint a tükör elgörbült, mi több, mágneses, cirkularizált és átjárhatóvá tett térré transzformálódott, ami saját végtelenített felszínére hajlik vissza. Möbius-szalaggá változott.

A kaleidoszkóp

⁶² NEMES NAGY Ágnes: *Szó és szótlanság*. Magvető, 1989, 20.

<<http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=0000000096&secId=0000009388&mainContent=true&mode=html>; 2013.08.27.>

⁶³ BAUDRILLARD, Jean: A szimulakrum elsőbbsége. In *Testes könyv I.* Szerk. Odorics Ferenc. ICTUS – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996. <<http://hu.scribd.com/doc/38592442/Jean-Baudrillard-A-szimulakrum-els%C5%91bbsege>; 2013.08.27.>

Hogy jobban megértsük, milyen tendenciával állunk szemben, vessünk még egy röpké pillantást az antik hős tragédiájára. „Narcissus tévedése abban áll, hogy megfordította a perspektívát: saját szemét tekintette [...] az Egynek, s azt hitte, hogy lehet valami más e máshoz képest. [...] magát tekinti a látás eredetének, s a másikat saját magával szemben, a saját látása által megteremtett formában keresi. Megfosztja magát az Egytől, s ezért nincs számára üdvösség.”⁶⁴ Ez színpadon többnyire a vallásos áhítat vagy az agresszió kétértelmű alakzatait hívja életre, a tükör fénye pedig, melyben Narcissusként önmagunk képmását lessük, visszaverődik ránk – klasszikusan. Ám azzal, hogy – mondjuk úgy – a víztükör önmaga möbiusaként saját fodraiba olvadt, tulajdonképpen megnevezhetetlenné vált a perspektíva is, melyből belenéztünk. Bezárult. Ki néz kit: a közönség a táncost; a táncos a közönséget; esetleg a koreográfus lesi a közönséget, vagy éppen hogy táncosát, esetleg mindkettőt fürkészi? Ki Narcissus tulajdonképpen? A kérdés mindaddig eldönthetetlen marad számunkra, míg meg nem értjük: „A látás a mozgástól függ.”⁶⁵ Ez nagyon leegyszerűsítve annyit jelent most nekünk, hogy a szem „lát és mozog, ezért a dolgokat maga körül tartja, azok az ő toldalékai vagy meghosszabbításai, beékelődnek a húsába [...] a világ pedig magából a test szövetéből van szöve”.⁶⁶ Úgy is mondhatjuk, a világ protézis, melynek közlekedőedénye a tekintet. A tekintet azonban ide-oda tükröződik e cirkularizált szalagon, csillogó fénye kaleidoszkópként feszül a végtelenre, anélkül, hogy szemernyi remény maradna arra, hogy e fényfoltok összeadása vagy deriválása révén egyértelmű választ adhatunk arra, mi

⁶⁴ KRISTEVA, Julia: Nárcisz: az újfajta téboly. *Café Babel*, 1995/3. 58.

⁶⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice: A szem és a szellem. In *Fenomén és mű*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat, 2002. <http://esztetika.elte.hu/baranyistvan/files/2012/02/Merleau-Ponty_A_szem_%C3%A9s_a_szellem.pdf; 2013.08.27.>

⁶⁶ Uo.

vagy éppen ki a látás eredete. Narcissus, az örök idegen megszökött előlünk.

De ne álljuk meg ezen a ponton! Tegyük fel végre a kérdést, mely túl régóta fúrja oldalunkat: hol található az imént nevezett végtelen? Egyáltalán, mi az a végtelen? Ha erre teljesen kielégítő válasszal nem szolgálhatunk is, annyi egészen bizonyos, hogy összefüggésbe hozhatjuk a látás egyik titkolt szegmensével, a tekintet *nűnjével*, vagyis: a vakfolttal. Ezzel a sötét lyukkal, ami a látásunkat szaggatja, és ami úgy a sajátunk, hogy mindig más. Olybá tűnik, a vakfolt a tekintet tudattalanja, az ellenőrizhetetlen hiány, ami megelőz engem. Mindig előbb szembesül azzal, amivel én, miközben rajta keresztül én is meglátom, amit nem látok. Joggal vádolhatjuk tehát a koreográfusokat azzal, hogy nem is minket, nézőket igyekeznek rabul ejteni egy-egy előadás alkalmával, hanem ezt a feltérképezetlen kis csomópontot, ami végül is egymaga felelős minden előidézett affektusért. Ha a tekintet a psziché libidója,⁶⁷ úgy a vakfolt a tekinteté: ez a hiányában jelen levő (vagy valóságában távol levő) valami, ami az időbe és a mozgásba, azaz a végtelenbe vet minket. A vakfolt az, amihez folyvást visszatérünk, miközben soha el sem szakadtunk tőle. A vakfolt a bennünk lakó idegen, Narcissus és egyben tükörképe, maga a *lehetetlen*.

Beláthatjuk tehát, miért mondtuk az értekezés elején, hogy a tánc szimultán felkelti a vágyat és a félelmet: nincs más, ami hajthatná. Még akkor sem, ha a hegytetőre érkezve ismételten a mélybe zuhan a sziszüphoszi szikla, melyet görgetnünk kötelesség.

Színház, 2013. december

⁶⁷ Vö. SILVERMAN, Kaja: A tekintet. *Metropolis*, 1999/2.
<<http://www.metropolis.org.hu/?pid=16&aid=226>; 2013.08.27.>

