

## A tánc filozófiája

---

(*Bevezetés*) Tanulmányom első részében azt vizsgálom, hogy miért részesült kisebb figyelemben a tánc a művészetfilozófiában, mint a többi művészeti ág, elsősorban a költészet, a zene és a festészet; a második, rövidebb részben kitérek a táncművészet antik aranykorának néhány teoretikus tanulságára; a harmadik részben a táncmű legfontosabb jellemzőit tekintem át, ennek során javaslatot teszek a reprezentáció és az expresszió viszonyának egy olyan értelmezésére, amelyre eddig kisebb figyelem irányult. Írásom az analitikus táncfilozófia okfejtéseire támaszkodik, azzal a céllal, hogy elindítson további kutatásokat, ezek során feltétlenül szükségessé fog válni a kontinentális filozófia különböző irányzatainak beemelése a táncművészet világának tanulmányozásába.

(*A „hiányzó művészet”*) A tánc alulreprezentált a filozófiai esztétikában, állapítja meg Francis Sparshott *The Missing Art of Dance* című 1983-as tanulmányában. Ez a tevékenység eredetileg nem volt része a művészet XVIII. századi rendszerének, amely Hegel filozófiájában tetőzött. Hegel szerint a művészet megvalósítja egy nép szellemét úgy, hogy napfényre hozza az igazságot vagy az *eszmét* anyagi formában. A művészetről szóló rendszer csak a festészetet, a szobrászatot, az építészetet, a költészetet és a zenét tartalmazza, amelyek közül az első három láthatóan, a második kettő pedig hallhatóan jeleníti meg az igazságot.<sup>1</sup> Sparshott értékelésére sokan támaszkodnak az analitikus filozófiában, nem példa nélküli, hogy Hegel bekerül ebbe a filozófiai irányzatba, elég csak Arthur Danto történelemfilozófiájára és művészetfilozófiájára gondolnunk.<sup>2</sup> Hegel esztétikájában rögzíti és reflektálja azt a történelmi fejleményt, ami a XVIII. században zajlott le. Addig a művészetnek nem volt olyan egységes rendszere, amiből a tánc állítólag kimaradt. A vizuális művészetek, a költészet és a zene együttes, művészetként való említése nem volt szokásos sem az antikvitásban, sem a középkorban, de még a reneszánszban sem. Aztán megszaporoztak azok a párhuzamok és hasonlóságok, amelyeket Európában a kézművesipar kontextusából kiszabaduló festészet és szobrászat, valamint a szabad művészetek között felfedeztek.<sup>3</sup> Az összerendezés teoretikus alapjaként készen állt a platóni-arisztotelészi utánzáselmélet hagyománya, ami a német filozófiában az autonóm művészet eszméjévé fejlődött tovább.

A művészet birodalmának kohéziója és identitása az elméleti és közkeletben egyaránt megerősödött, az autonóm művészet gondolata gyökeret vert nemcsak az alkotó és a kritikus, hanem az „egyszerű” néző, hallgató és olvasó fejében is. Az autonómia fogalma logikailag természetes módon (ha lehet a logika kapcsán természetességről beszélni) a heteronómiával került opozícióba, ugyanakkor a gyakorlatban dekontextualizáció eredményének bizonyult, ami pedig kisvártatva – vagy inkább azonnal – rekontextualizációba torkollott, mivel a minden kontextusától megfosztott fogalmat még elgondolni sem tudjuk, akkor sem, ha az adott fogalom a művészet attribútuma. Konkrétan a művészet felszabadult a „trón és oltár” hatalma alól, függetlenedett a hasznosságtól, a képzéstől és a modern természettudományok fejlődése miatt élesen elvált, sőt szembekerült a tudománnyal. A képzőművészet a templom szakrális teréből a múzeum vagy a galéria profán, vagy kvázi szakrális terébe vándorolt, s ott nyerte vissza kontextusát; a dráma a színházból az irodalomba költözött; a zene a zenésztől a zeneszerzőhöz, a hang a fülekből a partitúrába. Általában megerősödött a szerző pozíciója mindenki mással szemben, ezzel kölcsönhatásban erősödött a nemzeti kultúra kontextusa makroszinten, ismét csak minden mással szemben.

A tánc ebből a transzformációs ügyletből nem jött ki jól. Addig ugyan rendben mentek a dolgok, amíg a tánc a társas összejöveteleket életvilágából felkerült a színpadra, de onnan nem tudott – miként a dráma – bevonulni az irodalomba, vagy – miként a zene – nem vált a kottával egyenlővé. Még úgy sem, hogy a táncmozdulatok lejegyzésére már a reneszánszban történtek kísérletek<sup>4</sup> és a Lábán-kinetográfia a maga nemében úgyszólván tökéletes. A szerző személye így bizonytalanságban maradt, a zeneszerző, a koreográfus és a táncos egyaránt szóba került, de ebben az összefüggésben a kevesebb több, sőt csak az egy lenne definitív. A tánc ennek ellenére a nemzeti kultúrák része maradt, de nem tudott annak centrumába, a művészet rangjára emelkedni. Első látásra meglepő módon ebbe az irányba hatott a tánc és a szakralitás viszonyának átalakulása is. Az autonóm művészet eszméje úgy jött létre, hogy függetlenedett a szakrális kontextustól. Mármost a nyugati kultúrában a táncnak nem volt olyan mély beágyazottsága a szakralitásba, mint az antikvitásban vagy Keleten. Igaz ez annak ellenére, hogy a *Biblia* néhány helyen említi a táncot<sup>5</sup>, például *A Prédikátor könyvének* 3. fejezetében olvashatjuk, hogy „Ideje van a sírásnak, és ideje a nevetésnek / ideje a gyásznak, és ideje a táncnak”, és hogy az egyházi ünnepekkel párhuzamos laikus liturgiában a körtánc több helyen szakrális funkciót töltött és tölt be.<sup>6</sup> A beágyazottság hiányának következményeként, a tánc könnyebben vonulhatott volna át a modern művészet rendszerébe, mint a többi művészet, mert azoknak előbb el kellett szakadniuk a teológiai kötöttségektől. Nem ez történt, mert a szabad művészet elérése a többieknek azáltal sikerült, hogy megszüntetve megőrizték a szakralitást, a táncnak viszont, ha volt is valamit megőriznie, az nem bizonyult elégségesnek.

A táncnak az autonóm művészettel összevetve azok a jellemzői kerültek előtérbe, amelyek annak „primitivitását” támasztották alá. Az a hamis látszat keletkezett, hogy a művészet a nyelv, a reflexió, a tudás, az eszme, a kultúra, illetve a civilizáció fogalmaival jellemezhető; a tánc viszont ezek hiányával, egy olyan valamiként, ami a szimbólum, a nyelv, a kultúra és a civilizáció előtti. Másfelől viszont megjelent a *lehetősége* annak a sokkal kedvezőbb megítélésnek – mi több, rajongásnak – a táncsal kapcsolatban, hogy az valamilyen képpen az ember ősi, eredeti, romlatlan metafizikai lényegét fejezi ki, eszerint átalakítva Schiller tételét: *Az ember akkor igazán ember, amikor táncol.*<sup>7</sup> Az analitikus filozófusok közül is többen megkérdőjelezték az elméletből hiányzó táncművészet tételét. Szerintük az megállja a helyét, hogy a táncot hiába keressük a nagy művészetfilozófiai rendszerekben, viszont megtaláljuk filozófiailag releváns egyéb szövegekben.<sup>8</sup> De még ettől is jobban állnak a dolgok, mert a nagy filozófiák is foglalkoznak a táncsal, még Hegel is.

A német filozófus ugyan nem szorul védelmünkre, de a méltányosság azt kívánja, hogy szót ejtsünk a táncsal és a balettel kapcsolatos prognózisáról. Az előrejelzés problematikus kategória Hegelnél. Ugyanis művészetfilozófiájában is úgy jár el, mint jogfilozófiájában, a filozófia lehetőségét és feladatát a történelmi múlt elemzésében látja: „a világ *gondolata* csak abban az időben jelenik meg, miután a valóság befejezte alakulásának folyamatát és elkészült.”<sup>9</sup> Ebből kiindulva a „jóslás” nem a filozófia dolga. Ugyanakkor a hegeli rendszer mégiscsak a teljességre törekszik, már egy korai nagy művében az áll, hogy „Az igaz, az egész.”<sup>10</sup> A valóság egészét mint fejlődést, mint a fogalom megvalósulását kell spekulatív megragadni, a történelem mozgása azt mutatja, amit a fogalom is tanít, és a fogalom alapján elgondolható a történelem egésze, a jövőt is beleértve. A modern vagy romantikus művészet vezető ágazatai a festészet (hozzá képest még az építészet és a szobrászat is csak másodlagos), a zene és a költészet, ezek tárgyalása teszi ki a művészetfilozófia túlnyomó részét. De a színpadi művészetek számára is jut némi hely. E tevékenységcsoport akkor válhat igazán szabad művészetté, ha „elszakad a költészet eddigi uralmától, s azt, ami eddig többé vagy kevésbé csupán kísérlet és eszköz volt, önálló céllá teszi, s magában alakítja ki. Ehhez a felszabaduláshoz halad tovább a drámai fejlődés folyamán mind a zene és a tánc, mind

a színész tulajdonképpen művésze.<sup>11</sup> Egyelőre azonban még nem tartunk itt, értékeli a helyzetet Hegel az 1820-as években.<sup>12</sup> A színész ma inkább még csak a szerző szócsöve, amikor megkísérli megfordítani a viszonyt, hogy a darabot önkifejezése eszközeként használja, kevés sikerrel jár művészi szempontból. Ezt látjuk például a *commedia dell'arte* rögtönzéseinek hagyományát folytató színjátszásban és a természetesség színpadi kultuszában. Ugyanakkor a pusztá technikai rutin értelmében felfogott virtuozitás sem vezethet célra. A kiutat és a megoldást a zseniális virtuozitás fogja jelenteni, amelynek mintáját a zenei előadásból már ismerhetjük. Az opera és a balett, az operaénekes és a balett-táncos helyzete még rosszabb. Mozart *Varázsfivóláját* ugyan dicséri Hegel, mint mértéktartó alkotást, de az opera és a balett más előadásait csak cirkuszi csinnadrattának minősíti, amelyek a dramaturgiát a mese látványosságával cserélik fel, s már azelőtt a művészet hanyatlását mutatják, hogy az létrejött volna. A művészet ugyanis nem elérhető az ének harsogásával, a zene csengésével, a színpad pompájával, a jelmez gazdagságával, a lábak mozgásának bravúrával. Ahhoz több kell, mégpedig az, hogy a külsőségeken átszűrjön valami szellemi, amit a technika csak megmutat nekünk, s nem uralkodik a szellem fölött, ha ebben az esetben van benne szellem egyáltalán. Wagner kritikusi mondhatnák, hogy Hegel a mítoszba hanyatló wagneri operát bírálja, már annak megszűlése előtt. Lehet, de az a feltételezés talán fontosabb, hogy a hegelii balettideálnak a mai táncművészet minimalista törekvései látszanak megfelelni. Szürke színpadon fekete-fehér, egyszerű jelmezben, smink nélküli mezítlábas táncos jelenik meg, aki visszafogott gesztusokkal adja elő saját értelmezését.

Összefoglalva az eddigieket: a tánc alulreprezentált ugyan a filozófiai esztétikában, de nem hiányzik onnan teljesen.

(*A táncművészet aranykora*) A szó szoros értelmében nem volt filozófus, de a tánc filozófiájának szempontjából igencsak releváns a császárkori Róma görög nyelven író szatirikusa, Lukianos.<sup>13</sup> A *Beszélgetés a táncról* szerzője rendkívül kritikus a korabeli kultúrával szemben. Bírálja a költészet különböző nemeit, valamint a filozófiát és a vallást, csak a tánc nem mutatja szerinte a hanyatlás tüneteit. A tánc élő művészet, nem a régi formák kiüresedett ismételtetése, mint a kortárs tragédia, nem is a régi formákkal való szofisztikus visszaélés, mint a filozófia, s nem alkalmazkodik a hatalom legitimációs elvárásaihoz, mint a történetírás. A tánc úgyszólván aranykorát éli a romlásban. Lukianos cáfolja a primitív tánc előítéletes toposzát. A táncosnak a technikai készségek elsajátításán túl, de ahhoz mérhetően ismernie kell más kapcsolódó formákat, a zenét, a ritmust, az időmértéket, szintúgy a festészetet, a szobrászatot és a retorikát, mint az érzelmek kifejezésének művészetét. De tisztában kell lennie tartalmi vonatkozásokkal is, ami az etika és különösképpen a mitológia ismeretét követeli meg. Ez utóbbi tényleg nem kis feladat, tekintve a görög–római mítoszok kaotikus bőségét, nem meglepő, hogy a dialógus legnagyobb részét ennek tárgyalása teszi ki. A táncművészet segéd tudományainak felsorolásában egy ponton kedvesen megáll. „Mert a logika már szükségtelen pedantériának számít.”<sup>14</sup> Az antik szerző a mai bevett tipológia szerint a preautonóm művészet történelmi korszakában elemezte a táncot, ezért sem tartóztatta meg magát a haszonelvű érveléstől. Eszerint a tánc nemcsak azért értékesebb a testgyakorlásnál, jelesül a birkózásnál, mert szebb, hanem azért is, mert kevésbé ártalmas az egészségre. A tánc tulajdonképpen a legjobb sport. Ennek némiképp ellentmond az autonóm táncművészet tapasztalata, a modern balett egy nem szándékolt mellékhatása. Darren Aronofsky *Fekete hatyú* című 2010-es filmje kiélezetten mutatja be azt a rendkívüli testi és lelki terhelést, ami a balerinákat pályájuk alatt éri, s aminek hatására a Natalie Portman által alakított főhős személyisége felbomlik.

A közkultúra különböző szintjein eredő középkori és reneszánsz táncagyományt sajátos módon folytató és átértelmező újkori balett, amely a XVIII. században Jean-Georges Noverre és mások munkásságának hatására alakult ki, s virágkorát mindmáig éli, az antikvitás ideáljával összevetve joggal nevezhető a táncművészet ezüstkorának. 1983 óta ezt erősíti bennünk minden évben a tánc világnapja április 29-én, ez a dátum Noverre 1727-es születésnapja.

(*Mi a táncmű?*) A „táncmű” vagy „táncalkotás” az angol nyelvű analitikus filozófiában használatos *dancework* (*dance work of art*) fordításaként jelzi azt a definíciós törekvést, ami arra irányul, hogy a művészetfilozófia hagyományos fogalmait alkalmazzák a táncra. Táncmű az, amit a táncművészet, személy szerint a táncművész hoz létre. Ennek a megfordítása is minden további nélkül értelmes kijelentés: a táncművészet az a tevékenység, a táncművész az a valaki, aki táncművet alkot. Ebből a körforgásból úgy lehet kijönni, hogy tartalommal töltjük meg az összefüggést, megfogalmazunk olyan jellemzőket, amelyek megléte valamilyen jelenséget táncművé avat. Graham McFee egy könyvét alapul véve azt mondhatjuk, hogy a táncmű olyan valami, ami (1) legalább egyszer előadható; (2) absztrakt típus, amit az előadás megvalósít; (3) a koreográfus tevékenységének eredménye, akinek szándékától a mű identitása és jelentése legalább részben függ; (4) a táncos előadásában, interpretációjában jelenik meg; (5) érzékelhető művészeti tulajdonságokkal rendelkezik; (6) szándékolt alkotás, aminek létezését valamilyen tágon értelmezett intézményi kontextus biztosítja, mely kontextus a művészet bizonyos fogalmára támaszkodik.<sup>15</sup>

Körültekintően megszerkesztett lista, de az is rögtön látszik rajta, hogy legalább annyi kérdést vet fel, mint amennyit megválaszol, sőt többet. A táncmű mint absztrakt típus elegáns megfogalmazás, de mint már szó volt róla, erősen vitatható, hogy a táncírás be tudja-e tölteni azt az ontológiai szerepet, amit a szöveg vagy a partitúra. A táncmű alkotója a koreográfus és a táncos. Rendben, a zeneszerző inkább zeneművész, mint táncművész. De ha nem lenne zenemű, mire táncolna a táncos? Itt segítségünkre lehet a film analógiája, egy regény adaptációja során az alkotó inkább a rendező és a színész (meg a forgatókönyvíró, illetve az egész stáb), mint a regény szerzője, akinek esetleg eszében sem volt, hogy filmet csináljon, például azért, mert akkor ez a technika még nem volt ismert. A táncmű érzékelhető művészeti tulajdonságokkal rendelkezik. Mik is ezek tulajdonképpen? Nyilván lehetnek esztétikai minőségek, mint a szép, a fenséges, a harmonikus, a tragikus vagy a komikus. Ezekkel kapcsolatban régi kérdés, hogy az objektum vagy a szubjektum okozza-e őket, vagy valami más, esetleg az intézményi kontextus. Mert ahhoz, hogy valamit műalkotásnak, esetünkben táncműnek nyilvánítsunk, eljuthatunk úgy, hogy művészeti tulajdonságokat veszünk rajta észre, s azt mondjuk rá, hogy ez táncmű. De a fordított út is járható, az intézményi kontextusból értesülünk róla, hogy táncművet látunk, s kismértet művészeti tulajdonságokat ismerünk fel rajta. Vagyis a kontextus ismerete híján nem tudjuk eldönteni, hogy egy adott mozdulatsor, mondjuk a futómozgás egy táncmű része-e, vagy egy sporteseményé, vagy éppenséggel valaki csak el akarja érni a buszt. Ellene vethetnénk az ilyen listát érvelésnek, hogy mindenki láthatja, pláne az avatott szem, hogy a táncos kecsesebben fut, mint az átlagember, de mi van, ha a táncmű éppen a hétköznapi futást akarja beemelni univerzumába, s még sikerül is neki?

Folytathatnánk a kérdések sorát, de talán ennyi elég ahhoz, hogy arra gondoljunk, nem járunk-e jobban, ha más úton indulunk el, s azt próbáljuk megnevezni, ami minden műalkotásban közös, aztán ha ez megvan, megvizsgálunk azt a sajátos módot, ahogy ez a közös az egyes művészetekben, esetünkben a táncban megjelenik. Több ilyen egyetemes módszertani alapot is kínál a művészetfilozófiai hagyomány, korlátozzuk most vizsgálódásunkat a reprezentációra és az expresszióra!

A művészet reprezentációs elmélete szerint a mű valamit megjelenít, ami más, mint maga a mű. A nyugati filozófia történetében az elmélet Platón *Államának* tizedik könyvére és Arisztotelész *Poétika* című szövegére megy vissza. Náluk a művészet *mimézis*, utánzás, mégpedig a valóság utánzása. A különbség kettejük között az, hogy Platónnál a művészet által utánzott valóság maga is utánzat, az ideák utánzata, így a művészet tulajdonképpen az utánzás utánzata, ekképp értékelenebb, mint a valóság, és még inkább, mint az idea; Arisztotelész viszont nem fogadja el az ideaelméletet, és sokkal pozitívabban értékeli a művészetet. Az elmélet nagyban hatott Noverre nézeteire is, amennyiben a táncot a költészethez és a festészethez hasonlóan a természet hű másolataként fogta fel, valamint a romantika művészeteszményére, összekapcsolódva a természetkultusszal. Az ógörög *mimézis* tovább élt egy sajátos, a táncsal rokon művészeti ág, a „mindent utánzó” *phantomim* nevében is.

Más a valóság és más a művészet, az utóbbi virtuális és illuzórikus. A mű ugyanakkor része a valóságnak, de saját valóságával képes bemutatni a valóság látszatát is. A különbség a művészeti ágak között abban áll, hogy más módon hajtják ezt végre. A folyamat magyarázatára többen a retorikai trópusok valamelyikének analógiáját alkalmazzák. Susanne Langer erről úgy vélekedik, hogy minden művészet szimbólumteremtő vállalkozás. A zene időszimbólumokkal dolgozik, a képzőművészet a virtuális teret használja, a költészet az életet, a tánc szintén azt, de nem a szavak, hanem a mozdulatok nyelvének segítségével.<sup>16</sup> A táncmű a valóságot elemi szinten kétféle módszer szerint reprezentálhatja. Megteheti (1) minden különös feltétel nélkül, pusztán általános kulturális kódok segítségével. Ha a balerina kislányt alakít, ehhez illő sminket, frizurát és jelmezt visel, ha a szerelmet akarja megjeleníteni, kezét szívéhez emeli. De olyan is szép számmal előfordul, hogy (2) a reprezentáció csak valamilyen különös feltétel megléte esetén működik. A nézőnek, hogy megértse a táncművet, szüksége van bizonyos – adott esetben elmélyült – történeti, szociológiai, politikai, netán művészetelméleti ismeretekre. Számos balett antik mitológiai témát dolgoz fel, vagy tesz arra utalást, úgy látszik, Lukianosnak igaza volt, amikor ezekre oly nagy figyelmet fordított, mert ezek nélkül a modern táncot sem tudjuk követni.

Több táncfilozófus annak a meggyőződésének ad hangot, hogy a táncmű reprezentálhat, sőt lehet mindennekeelőtt reprezentatív, de ez nem kötelező, nem a reprezentáció a táncmű lényege, különösen nem az utánzás.<sup>17</sup> Közülük jó néhányan inkább az expresszióra szavaznak.<sup>18</sup> Ezen elmélet szerint minden művészet a művész belső világát, gondolatait, érzelmeit vetíti ki, a művészeti ágnak megfelelő eszközökkel, így alkot a közönség számára is érzékelhető virtuális világot. A megjelenítés teóriája értelmében a táncos amikor Júliát vagy Rómeót alakítja, nem érzi azt a szerelmet, amit a veronai fiatalok, hanem csak bemutatja, vagy ha úgy tesz, utánozza azt; nem is úgy gondolkodik, mint ők, bár azzal valószínűleg egyetért, hogy esetükben a szerelem nagyobb érték, mint a családi hagyományok, de más eszközöket választana a szép cél elérésére. De biztos, hogy így van ez? A társadalomtudományok módszertana ismeri a beleélő megismerést, amikor a megfigyelő azonosulni igyekszik a megfigyelt személlyel, megtagadnánk ezt a lehetőséget a művésztől? De nem is kell az, hogy a táncos (akár csak átmenetileg) Rómeóvá vagy Luciferré váljon, elég, ha érzelme, véleménye alakul ki a jelenséggel kapcsolatban, s azt kifejezi nekünk. A tánc expresszív elmélete nemcsak „egyszerű” egyéni érzelmek kifejezésére vonatkozik, hanem a legbonyolultabb szociokulturális jelenségek értékelésre is. Mindazonáltal ezzel az elmélettel kapcsolatosan is elmondható az, ami a reprezentációval összefüggésben: lehet, de nem univerzálisan kötelező. Végére is nem tudjuk minden kétséget kizáróan, hogy mit érez a táncos, vagy hogy érez-e egyáltalán valamit témájával kapcsolatban, lehet, hogy egyszerűen csak szeret táncolni, bár ebben az esetben ezt a szeretetet közvetíti nekünk, még ha nem is akarja.

Nem is olyan biztos, hogy a reprezentáció és az expresszió kizárja egymást. Kapcsolatuk többféleképpen működhet. A táncot tekinthetjük a kommunikáció egy fajtájának, amely sajátos nyelvet vagy nyelvserű eszközkészletet, illetve médiumot használ. A táncnyelv eltér ugyan a beszélt nyelvtől abban, hogy nincs neki meghatározott szótára és grammatikája, de a mozgás és a testtartás, valamint a gesztusok alkalmazása hasonló működést eredményez.<sup>19</sup> A táncmű annak megfelelően viszonyul a táncossal történő kommunikációhoz, mint általában a műalkotás a kommunikációhoz. A táncmű intencionális tevékenység eredménye, a teleologikus folyamat során a táncos használhatja eszközként a kifejezni szándékozott tartalom láttatásához az utánzás formai eszközét. Az „utánzás” a művészettel kapcsolatban nagy filozófiai múltja ellenére sokak számára lekicsinylően sértő kifejezés. Utánozni a gyerekek vagy a kevésbé tehetséges művészek szoktak (hogy a majmokról már ne is beszéljünk). Ebben a jelentésében a szó nem a valóság és a művészet, hanem a művész és egy másik művész viszonyára vonatkozik. A zseni alkot, az epigon utánozza. De még ebből is születet igazi művészet a paródiában, erre számos példát ismerünk a klasszikusoktól a posztmodernig. Az önkifejezés és az utánzás viszonyában az utánzásnak ráismerünk egy olyan fogalmára is, amely tényleg a művészet lényegét fejezi ki, mégpedig úgy, hogy egyben határát is feszegeti. A *Genesis könyvében* mondja Isten, hogy „teremtünk embert a mi képünkre és hasonlatosságunkra”. Az ember nem Isten, de mégis az alkotásnak ezt a szakrális fogalmát képviseli a maga módján a művész is. A táncos, hogy eszméit kifejezze, a maga hasonlatosságára saját testéből saját teste segítségével virtuális embert alkot.

Wittgenstein filozófiája hatására kétségessé vált, hogy lenne valami olyasmi, ami az általános fogalmak alá tartozó elemek mindegyikében közös lenne. Híres példája a *játék* fogalma, illetve az a sokféle cselekvés, amiket játékoknak nevezünk: „ezekben a jelenségekben egyáltalán nem egyvalami a közös, ami miatt aztán mindegyikre ugyanazt a szót alkalmazzuk – hanem egymással számos különböző módon *rokonok*”.<sup>20</sup> A *művészet* esetében nyilván számos rokonsági viszonyt tudnánk megállapítani, de célszerűbb, ha most egy szűkebb körre, az előadó-művészetekre korlátozzuk érdeklődésünket. A tánc több mindenben hasonlít a zenére és a színházra, de el is tér tőlük, mivel ha nem így lenne, arra gyanakodnánk, hogy esetleg nem is önálló művészet. A táncmű eredeti esetben megegyezik az előadott zeneművel és színdarabbal abban, hogy az előadó térben és időben ugyanott van, mint a befogadó. Ha felvételtől van szó, természetesen ez nem áll, de ugyanúgy nem áll egyiknél sem. A táncos és a színész, valamint az énekes rokonok, mert mindhárman a saját testüket használják az előadás során. A zenész tőlük eltérően hangszert használ, amit saját teste meghosszabbításaként is felfoghatunk. A táncos csak a test látható mozgásával ábrázol, a színész viszont, ha nem némajátékban látjuk, beszél is, sőt inkább a verbális nyelv az ő médiuma. Minden tiszta előadó-művészet hajlamos a hibridizációra, többszörösen is. Ennek leglátványosabb példája a musical. A tánc, a színház és a zene ugyanazt az ontológiai problémát veti fel: Mi a szerepe az előadónak a mű létrejöttében? Közvetítő, értelmező, alkotó? A legnagyobb problémát ismét az okozza – s ezzel úgy látszik, minden művészetelméletnek számot kell vetnie –, hogy ellentétben a színházzal és a zenével, a táncmű esetében bizonytalan az absztrakt írott típus léte.

## JEGYZETEK

- 1 Vö. SPARSHOTT, Francis: *The Missing Art of Dance = Dance Chronicle*, 1983, 6. sz., 164–183.
- 2 Hogy Hegelnek általában milyen szerepe van,

illetve milyen jövője lehet az analitikus filozófiában, arról képet alkothatunk REDDING, Paul: *Analytic Philosophy and the Return of Hegelian*

- Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007 alapján.
- 3 Vö. KRISTELLER, Paul Oskar: *The Modern System of Arts = Uő: Renaissance Thought and the Arts*. Princeton, Princeton University Press, 1990, 244–225.
  - 4 Vö. VARGYAS Brigitta: *Ember és tánc a reneszánszban = Világosság*, 2005, 2–3. sz., 55–62.
  - 5 Köszönöm Windhager Ákosnak, hogy felhívta figyelmemet erre a fontos vonatkozásra.
  - 6 Vö. ANDRÁSFALVY Bertalan: *Ahallgatóság nélküli népművészet*, [https://folkradio.hu/folkszemle/andrasfalvy\\_hallgatóság nélküli népművészet/index.php](https://folkradio.hu/folkszemle/andrasfalvy_hallgatóság nélküli népművészet/) (utolsó letöltés: 2019. 08. 11.); BÓLYA Anna Mária: *Tánc a macedón szakrális hagyományban*. Doktori (PhD) értekezés, Debreceni Egyetem, BTK, 2015.
  - 7 Vö. SCHILLER, Friedrich: *Levelek az ember esztétikai neveléséről = Uő: Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Ford. PAPP Zoltán, MESTERHÁZI Miklós, Bp., Atlantisz, 2005, 206.: „az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes értelmében ember, és csak akkor egészen ember, amikor játszik”.
  - 8 Vö. VAN CAMP, Julie: *Philosophy of Dance = Dance Chronicle*, 1996, 3. sz., 347–357.; BRESNAHAN, Aili: *The Philosophy of Dance*. <https://plato.stanford.edu/entries/dance/#pagetopright> (utolsó letöltés: 2019. 08. 11.).
  - 9 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *A jogfilozófia alapvonalai vagy a természetjog és államtudomány vázlata*. Ford. SZEMERE Samu, Bp. Akadémiai, 1983, 23.
  - 10 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *A szellem fenomenológiája*. Ford. SZEMERE Samu, Bp. Akadémiai, 1979, 18.
  - 11 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Esztétikai előadások III*. Ford. SZEMERE Samu, Bp. Akadémiai, 1980, 395. A német szöveg a legtöbb hegeli könyvhöz hasonlóan elérhető online több helyen is, a legjobban kezelhetően itt: [https://www.textlog.de/hegel\\_aesthetik.html](https://www.textlog.de/hegel_aesthetik.html); az idézett rész németül: „Einen dritten Standpunkt endlich nimmt die ausübende Kunst dadurch ein, daß sie sich von der bisherigen Herrschaft der Poesie löst und dasjenige, was bisher mehr oder minder bloße Begleitung und Mittel war, zum selbständigen Zwecke macht und für sich zur Ausbildung gelangen läßt. Zu dieser Emanzipation geht im Verlaufe der dramatischen Entwicklung sowohl die Musik und der Tanz als auch die eigentliche Kunst des Schauspielers fort.” <https://www.textlog.de/5865.html> (utolsó letöltés: 2019. 08. 14.).
  - 12 Érdekes itt megjegyezni, hogy Hegel *Esztétikai előadásait* tanítványa, Heinrich Gustav Hotho adta ki néhány évvel mestere halála után a fennmaradt jegyzetek alapján, nem tudhatjuk, hogy a szöveg mennyiben tükrözi Hegel intencióit, s mennyiben Hotho Hegel-képét, de ez a történeti-filológiai probléma számunkra most nem elsődleges fontosságú. Hegel művészetfilozófiájáról jó összefoglaló: GETHMANN-SIEFERT, Annemarie: *Einführung in Hegels Ästhetik*. München, Fink, 2005.
  - 13 Köszönöm F. Orosz Sárának, hogy emlékeztetett a szerző fontosságára.
  - 14 LUKIANOS: *Beszélgetés a táncról*. Ford. TRENYSÉNYI-WALDAPFEL Imre, Bp., Magyar Helikon, 1959, 48.
  - 15 MCFEE, Graham: *The Philosophical Aesthetics of Dance: Identity, Performance and Understanding*. Hampshire, Dance Books, 2011.
  - 16 Vö. LANGER, Susanne K.: *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York, Charles Scribner's Sons, 1953. A témáról mások: GOODMAN, Nelson: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, Hackett Publishing, 1976; WALTON, Kendall: *Mimesis as Make-Believe: On the foundations of the Representational Arts*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1990; DANTO, Arthur C.: *A közhely színváltozása. Művészetfilozófia*. Bp., Enciklopédia, 2003.
  - 17 Vö. BRESNAHAN: *i. m.*
  - 18 Vö. COHEN, Selma Jean: *A Prolegomenon to an Aesthetics of Dance = The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1962, 1. sz., 19–26.; DALY, Ann: *Isadora Duncan's Dance Theory = Dance Research Journal*, 1994, 2. sz., 24–31.; CHALLIS, Chris: *Dancing Bodies: Can the Art of Dance Be Restored to Dance Studies? = Dance, Education and Philosophy*. MCFEE, Graham (ed.), Oxford, Meyer & Meyer, 1999, 143–154.
  - 19 Vö. LANGER: *i. m.* (1953); GOODMAN: *i. m.* (1976); MARGOLIS, Joseph: *What, After All, Is a Work of Art?* University Park PA, The Pennsylvania State University Press, 1999.
  - 20 WITTGENSTEIN, Ludwig: *Filozófiai vizsgálódások*. Ford. NEUMER Katalin, Bp., Atlantisz, 1992, 65.§. Németül a német-angol kétnyelvű kiadásban: WITTGENSTEIN, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen. Philosophical Investigations*. Oxford, Blackwell Publishers, 1953: „es ist diesen Erscheinungen garnicht Eines gemeinsam, weswegen wir für alle das gleiche Wort verwenden – sondern sie sind miteinander in vielen verschiedenen Weisen verwandt”.