

2017 • XXIV. évf.

XIII. különszám

FOLK MAGAZIN

A Magyar Állami Népi Együttes
a XXI. században





Amikor olyan emberről írsz, aki barátod, kollégád, vezetőd, művésztársad, meg-megakad a penna a kezében, hiszen hogyan adhatod át azokat az érzéseket, amelyeket az úton gyűjtögetsz? Mégis, veszem a bátorságot, és megpróbálom néhány mondatban összefoglalni a gondolataimat.

Mihályi Gábort, akinek a neve az elmúlt jó néhány esztendő óta egyet jelent a Magyar Állami Népi Együttessel, szerencsés embernek látom. Szerencsését nem az jelenti számomra, hogy olyan közegből érkezett, amely a magyar népzene és néptánc világának, a táncművészetnek az egyik nagy bölcsője hazánkban. Nem az, hogy mesterei ikonikus alakjai művészeti életünknek. Nem az, hogy olyan alkotókat választott maga mellé, akikkel gyönyörű előadásokat állít színpadra, vagy az, hogy az együttesi munkáiban milyen érdemei vannak. Élete szerencséje, hogy a Jóistentől olyan adományokat kapott, amelyeket tehetséggel őriz és hint szét a nagyvilágban. A tehetséges művészi lélek nehéz útvesztő: sokszor az égből szállsz, repülsz a madarakkal, sokszor gyötrődsz a világ zajától. Mégis, azok az őszinte pillanatok, amikor születni látsz egy érzést, újra az égbe emelnek.

A közös alkotások új utakat nyitottak életemben és megtanítottak elemelkedni a hétköznapi világból.

Pál István Szalonna,
a Magyar Állami Népi Együttes művészeti vezetője



Győrösti születtem, 1951. december 31-én. Egyetemi tanulmányaimat Szegeden, majd Budapesten végeztem bölcsészkaron: magyar nyelv és irodalom, történelem, esztétika, majd filozófia szakokon szereztem diplomát. A nyolcvanas években öt éven át tanítottam az Állami Balett Intézetben közismereti tantárgyakat, majd 2007 szeptemberétől nyugdíjba vonulásomig (2014 január) a Magyar Táncművészeti Főiskola Táncelméleti Tanszékén dolgoztam adjunktusként. Közben öt éven át szerkesztettem a *Zene-Zene-Tánc* című folyóiratot, továbbá szakíróként is dolgoztam, több mint negyven kritika van már mögöttem. 2004-től kurátorkodom is, kezdetben az Nemzeti Kulturális Alap, majd az Emberi Erőforrások Minisztériuma megbízásából. 2012 áprilisában a Magyar Táncművészek Szövetsége a „Táncművészetért” díjjal tüntetett ki, ismerte el ezzel szakmai munkámat.

Hegedűs Sándor

Korrektor: dr. Dobosné Pecznyik Ibolya

Fotó: Bege Nóra, Boda Gábor, Dely Kornél, Dusa Gábor, Kanyó Béla, Puskel Zsolt, Rácz Gabriella

folkMAGazin • 2017 – XXIV. évfolyam – Tizenharmadik különszám • Kiadja a Táncművészeti Alapítvány • Alapítványi gondnok: Nagy Zoltán
Kuratóriumi tagok: Sándor Ildikó, P. Vas János • Felelős szerkesztő: Grozdits Károly • Tervező-szerkesztő: Berán István • Munkatársak: Bede Judit, Gósi Anett
Cím: Budapest, I. ker., Szilágyi Dezső tér 6. • Levélcím: 1255 Budapest, Pf. 153 • Tel./fax: (36.1) 214-3521 • Honlap: www.folkmagazin.hu
Ára: 1.200,- Ft • Előfizetőknek: 600,- Ft • Megrendelhető a szerkesztőség címén vagy a honlapon keresztül • Porszinter Nyomda, tel.: 1/388-7632
ISSN - 1218 - 912X • Bankszámlaszám: 11701004-20171625
Külföldről: OTP I. ker. fiók, 1013 Budapest, Alagút u. 3. Hungary Táncművészeti Alapítvány B.I.C. OTPVHUB HU55 11701004-20171625-00000000
A folkMAGazin kiadását a Nemzeti Kulturális Alap Népművészet Kollégiuma támogatja
Jelen kiadványunk szakmai partnere a Hagyományok Háza

Hegedűs Sándor

A Magyar Állami Népi Együttes a XXI. században

*„Amit kimondunk, nem minden. A ki nem
mondott teszi a kimondottakat olyan szóvá,
amely képes elérni bennünket. Azt hiszem,
közlésre legérdemesebb mindig az, amit
nem tudunk közölni.”¹*
(Hans-Georg Gadamer)

(FILOZOFIKUS) BEVEZETŐ

Mielőtt a Magyar Állami Népi Együttes (MÁNE) történetének közelmúltjáról, jelenéről bármit is mondanék, engedjék meg nekem egy, a szokásosnál talán kissé hosszabb bevezető az esetleges félreértések kiküszöbölése, illetve az általam felvett (elfoglalt) nézőpont legitimálása érdekében. Viszonyom a szóban forgó időszak történéseihez ugyanis nem magától értetődő lesz; nem az objektív – tárgyyszerű – folyamatokról mondom majd szubjektív véleményem, miként az a tudományos diskurzusnak, vagy a szakírók kritikai elemzéseinek mindmáig lényegi sajátja. De még csak ezen időszak történeti összegzésére sem vállalkozom. Átengedem azt a táncművészeknek. Az általam választott nézésirány a laikusoké inkább, mégpedig a szó eredeti értelmében. A laikus ógörögül a „néphez tartozót” jelenti – a nép (laos) szóból származik –, szemben azokkal, akik arisztokratának születtek.² A Szentírásban pedig a „nem beavatottakat” hívták így, illetve a mindennapi (világi) életben érintettek, szemben az ún. klerikusokkal, akik Istennek szentelték életüket. Ám, ha valaki majd a szó mai – közkeletű – értelmére asszociálna írást olvasva, miszerint az az avatatlanságról, a hozzá nem értésről árulkodik, hát legyen. Vállalom akár azt is, mivel nem áll szándékomban alábbi észrevételeimnek – személyes tapasztalataimnak – objektív igazságértéket tulajdonítani. (Már csak azért sem, mert osztom a XX. század egyik legjelentősebb német fenomenológusának, Martin Heideggernek az álláspontját: „A szubjektum és az objektum a metafizika téves elnevezései, amely a nyugati logika és grammatika formájában kezdettől fogva kisajátította magának a nyelv interpretációját. Hogy mi rejlik ebben a folyamatban, azt ma még épphogy csak sejteni kezdjük. A nyelvet kiszabadítani a grammatikából, és utat nyitni neki egy eredendőbb lényegszerkezet felé; ez a gondolkodásra és a költésre vár.”³) Nézőpontom laikus mivoltának hangsúlyozása – ragaszkodás tehát az egyes szám első személy érvényéhez, a saját tapasztalatra való támaszkodáshoz – nem a néptánc (illetve a színpadi néptáncművészet) tematizációjában érintett különféle tudományok „diszpozícióinak” (módszereinek) elvitátását célozza, de

még csak elvi kritikáját sem, vagy akár nyelvhasználatuk megkérdőjelezését. Nem velük szemben határozom meg a magam sajátos, egyéni nézőpontját, hanem rajtuk kívül. (A kívülállásban pozicionált implicit kritikát sem szeretném explicitté tenni – erre itt és most nyilván nincs lehetőségem –, csak abban az esetben, ha azt mondandóm hitelessége, nézésirányom legitimálása kifejezetten megköveteli.) Az általam használt nyelv úgyszintén nem tudományos; filozófiai inkább: nem pusztán tárgyára reflektál, hanem a vele való folyamatos diskurzusban – szándékolt megfelelésben – saját magára is. Az ellenőrizetlen fogalmi eszközök, a megörökölt – naiv – kritikátlan nyelvi sémák komoly veszélyt jelenthetnek ugyanis a megértés/értelmezés dolgában. Többnyire csak arra jók, hogy előítéleteinkre fény derüljön, arra már nem, hogy a szóban forgó tárgy inherens sajátosságai is láthatóak legyenek. Különösen igaz ez a non-, illetve preverbális művészetek esetében – mint amilyen a tánc is –, mert a nem megfelelő (inadekvát, reflektálatlan) nyelvhasználattal szemben, lényegükből következik ez, képtelenek védekezni. Csak a nyelvhez való dekonstruktív viszonyban nyílhatnak meg olyan szemléleti horizontok, melyekben a *dolog maga* is láthatóvá válhat, s nem csak az azt elfedni (uralni) képes, előítéleteket visszhangzó fogalmi közhelyek. Mindenekelőtt a nyelvi akadályokkal kell tehát megküzdenie annak, aki nem mellé- (alá-, fölé-) beszélni akar tárgyának, hanem uralás helyett megnyitni próbálja azt; engedi saját hangján szólni. (Hasonlatos ez ahhoz, amit az ógörög szobrász művelt: kimenekíteni igyekezett csupán a kőben eleve ott rejtőző szobrot, azaz eltávolította azt a köréteget, mely ormótlan akadálya volt tiszta láthatóságának.) Nézőpontom épp azért vállaltan laikus, hogy szükség esetén filozofikus lehessen, s ne pusztán elemzendő tárgyára, hanem annak nonverbális nyelvére is figyelni tudjon. „Az értelmezésnek, mint a múlt megértés általi elsajátításának szituációja mindig valamely élő jelen szituációja. A múlt csak a feltárási képességre irányuló eltökéltség és erő ama mértéke szerint nyílik meg, amellyel valamely jelen rendelkezik”⁴ – írta Heidegger valamikor 1922-ben, s úgy gondolom, aktualitása, érvényessége ma sem vitatható. Mindenkorri je-

lenéről (saját diszpozíciói tartalmáról) igenis számot kell adnia annak, aki interpretációra vállalkozik, azaz dialogikus – megértő/értelmező – viszonyba próbál kerülni tárgyával. Különösen igaz ez esetünkben, amikor a MÁNE közelmúltjának művészi gyakorlatához, Mihályi Gábor koreografikus alkotásainak mélyrétegeihez szeretnénk kulcsra találni. Egy, mozgásformájára tekintettel imitatív, a hagyomány által inspirált esztétikai képződmény – a néptánc –, mint energikus testi aktivitás fenomenológiai/hermeneutikai hátvéd nélkül elemezhetetlen maradna. Két meglehetősen masszív – még jelenleg is eleven, a mindennapi életben (tudatban), s a társadalmi intézmények-

ben (ideológiákban) érvényesnek látszó – metafizikai tétel radikális kritikájával (előítéletek közé száműzésével) egy olyan szemléleti horizont nyílhatott meg ugyanis a XX. századi kontinentális filozófiában, melyben a táncot (pontosabban annak befogadását) immár saját közegében, érzéki valóságában tette leírhatóvá, megközelíthetővé. Az egyik az az evidensnek tűnő előítélet, hogy mi mindannyian szubjektumként létezőnk, s állunk szemben egy objektív világgal; az igazság pedig e kettő hibátlan, hiánytalan megfelelése egymásnak. („Veritas est adequatio rei et intellectus” – „a gondolkodó képzetalkotás [kijelentés] adekvációja magával a dologgal”⁵ – így tematizálta, s per-



sze erős kritikával illette Heidegger a napnyugati [európai] ember évszázadokon át – Platóntól napjainkig – érvényes tételezését az igazságról.) „Vissza dolgokhoz! – a fenomenológiai mozgalom emblematikus jelszavát fogalmazta így annak alapítója, Husserl; majd a tanítvány, Heidegger meg is ismételte – szemben minden szabadon lebegő, semmire se kötelező konstrukcióval, esetleges ötlettel, szemben a csak látszólag megalapozott fogalmak átvételével, szemben azokkal a látszatkérdésekkel, melyek gyakran egész nemzedékeken át mint problémák terpeszkednek el.”⁶ Ám, ha ezekre a dolgokra nem az objektív-ként elgondolt (tétélezett) világban találunk, hanem a módszeresen megtisztított, s így originálissá tett – korábban szubjektívnek hitt – tapasztalatban, akkor semmi sem maradhat ugyanolyan, még a múlt (a hagyományhoz való viszony) sem lehet a régi. Az objektum-szubjektum viszony problematikussá válása egy vele szorosan összefüggő másik metafizikai tételt is diszkreditált, történetesen a test-lélek dualizmusát. A maga egészében vett emberi test (a saját testem az, aki én vagyok) kiszabadulni látszik így a lélek évezredek börtönéből. Alárendeltsége – tárgyias mivolta – megszűnőben, vagyis nem pusztán egy



bonyolult, ám titkaitól egyre inkább megfosztásra ítélt mechanikai szerkezet, nem egy biofiziológiai nagyüzem, ahogy a medicina mindmáig viszonyul hozzá. Tematikánkat – illetve a tánc mibenlétéről folyó aktuális diskur-



zust – közvetlenül is érinti ez a változás, mivel lehetővé teszi, hogy a táncos testében ne csak mély érzelmek – magvas gondolatok – kifejezésére alkalmas kommunikációs eszközt lássunk, hanem elevenséget, aktivitást, ritmusra (vagy annak ellenében) mozgó energia-centrumot. (Később még szó lesz erről.) Talán mondanom sem kell, hogy ilyen mértékű, mélységű szemléleti változásban az európai ember tradicionális – több mint 2000 éves – fogalma (önképe) sem maradhatott érintetlenül. De, kérdem én – két világháborút követően, s egy „ökológiai katasztrófa” valós veszélyének tudatában –, ki merné ma már felelősen állítani, hogy az embert a gondolkodás, az észhasználat különbözteti meg az állatvilágtól, mivel ő (az) *animal rationale*? Kérdéssé váltak tehát korábban megkérdőjelezhetetlennek tűnő igazságok, evidenciák. Ám ennek nem az lett a következménye, hogy a régi, immár érvényüket veszített válaszok gyorsan lecserélődtek, újak kerültek helyükbe, s így értelmét veszítve megszűnt a kérdés maga. Nem! Egy olyan (posztmodern) idő köszönt ránk, melyben meg kellett tanulnunk együtt élni a bizonytalansággal, a gondolkodás nyitottságát, befejezhetetlenségét garantáló kérdésekkel. Soha nem múlt még olyan gyorsan az idő, mint manapság. A folyamatos változás tapasztalásával együtt mi magunk is változunk (változóban vagyunk): ön- és valóságismeretünk válsága permanens, nélkülözi a stabilitást. Nyilván ez az egyik alapvető oka annak, hogy a kérdés-válasz dialektikában a kérdések (a kérdezni tudás) fontosabbá váltak, mint a (többnyire csak ideiglenesnek tekinthető) válaszok. A filozófiai hermeneutika, konkrétan Gadamer, meg is fogalmazta ezt: „Kérdezni annyi, mint feltárni és nyitottá tenni. Ellentétben a vélemények szilárdságával, a kérdészés ingataggá teszi a dolgot, lehetőségeivel együtt. Aki képes a kérdészés művészetére, az képes védekezni az uralkodó véleménynek a kérdészést elnyomó hatalmával szemben.”⁷ Valóban: mi más is lehetne a nyitottság, ha nem az előzetes várakozá-



sainkat meghaladó, azokat keresztező új tapasztalat’ emfatikus igenlése, folyamatos akarása? Hogyan lehetnének úrrá előítéleteinken, fogadhatnánk be ismeretleneket (idegeneket) – jöjjenek azok a múltból vagy bárhonnán –, ha



nem önmagunk folyamatos megkérdőjelezésével, a kérdésessé tétel és válás feszültségének bírásával? A hermeneutika egyébként épp azért (akkor) vált filozófiává, mert (amikor) kérdésirányt váltott: nem a félreértések kiküszöbölhetőségének mikéntjét, módszertanát firtatta, hanem a megértés aktusára, a tapasztalat lehetőségfeltételeire kérdezett, s kérdez azóta is. Eredetileg a tradíció elsajátítására, az írott szövegek magunkévá tételére koncentrált csak, de később már a *nem-nyelvi megértés* problematikájában is elmélyült. Tanulságai meghatározó fontossággal bírnak majd számunkra a tánc (a néptánc is tánc) értelmezésében. A hagyományhoz való viszony kérdése pedig – mint par excellence hermeneutikai kérdés – a MÁNE művészi programját, s annak kivitelét (a művészi teljesítményt) közvetlenül is érinti, megkerülhetetlen tehát szóba hozatala. Még kiderülhet az is: a tradíció ápolásának, őrzésének közismert programja egy mára már tarthatatlan történelmi tudat következménye, amely épp azt teszi lehetetlenné, hogy – legsajátabb sajátunkként – lenni tudásunk gyökereiben ismerjük fel azt. Metaforáink ezúttal is meglehetősen beszédesek, árulkodóak: az, aki/ami ápolásra szorul, nyilvánvalóan beteg, igényt tart a mi jótékony gondoskodásunkra, aktív szeretetünkre; nélkülünk halott (felejtett) lenne. Nem lehet, hogy ez fordítva van? Mi vagyunk (leszünk) betegek – múlt és jövő nélküli, gyökeretlenül tébláboló élő halottak –, ha nem engedjük, hogy hagyományunk ápoljon minket; nem hagyatkozunk rá, mert nem ismertük fel aktív hatását, jelenlétét szervezetünkben.



ELŐZETES MEGJEGYZÉSEK, HIPOTETIKUS ÁLLÍTÁSOK

A *dolog maga* – amely értelmezésre/ megértésre vár – esetünkben egy szemünk előtt épülő, folyamatosan átépülni kész, s így befejezetlen világ lesz. Egy érzékletes, mozgásban lévő költői világ; mondhatni: Mihályi Gábor koreografikus világa, az elmúlt 15 év művészi teljesítménye. Befejezetlenségének hangsúlyozásával ennek a világnak lényegi nyitottságára utalok csak, karakteres jelenidejűségére, s nem arra, hogy az életmű még lezáratlan, s így nem tudni pontosan, hová (merre) vezetnek útjai. Mivel nem

egymást követő – kronologikus rendben sorjázó – esztétikai tárgyak, zárt műobjektumok állnak nézőpontom fókuszában, hanem egy eleven, dinamikus, saját jelennel bíró – abban épülő – világ (a MÁNE szóban forgó világa, egy folyamatos változásra kondicionált állapot), jövőjében épp úgy, mint múltjában is, ugyanaz a jelen *jelenel*, a mindenkori. Tapasztalatom szerint az ezredforduló óta, Mihályi Gábor művészeti vezetése alatt – szemben az ezt megelőző 50 évvel – nem egy mozdulatlan, mozdíthatatlan múlt-ra (a gyűjtők által rögzített, fixált néptáncokra) foku-





szál a MÁNE, hanem saját mindenkori jelenére, s így aztán az abban foglalt emlékezet- és várakozás-horizontokra is. A hagyományhoz való viszony a szó formai értelmében nem változik, csak annak módja, mikéntje – az attitűd

– alakult át a paradigmaváltással. Mihályi koreografikus jelenében ugyanis nincs közvetlenül adva, nem áll kézhez hagyomány. Keresnie kell azt, s amit talál, arról sem állíthatja biztosan, hogy az már az. Az elmúlt 15 évben a MÁ-





NE világában a hagyomány keresése történt, s történik jelenleg is; nem, mint nagy elődöknél, akiknek megadatott még a *találás*, s az annak megfelelő *tálalás* is. Mi változott, hogy ma már keresni kell azt, amit az előző generáció még

képes volt találni, s aztán abból építkezni? Egy, a gyűjtők által (talán a felejtés előtti utolsó pillanatban) megmenetett, összegyűjtött, s azt hagyományként kultivált unikális táncforma jelentés-telítettsége látszik most homályo-





sodni; az, ami eredetileg identifikálhatóvá, s így nyilván identikussá is tette, ahogy aztán néhány generáció használhatta. Ahogy én most látom: a múlt az, ami elmúlóban van belőle, s ami marad, az egyre inkább csak jelenel, sima felületet (tisztá lapot) – s nem utolsósorban vitális affektusokat – nyújt befogadóknak, szabadságot az értelem- s jelentésképzésnek. Mintha a néptánc metamorfózisa zajlana épp szemünk előtt, mintha műtánccá próbálna válni, s csak idő kérdése, mikor lesz teljesen az. Sok oka van ennek nyilván. Globális és posztmodern világunk, illetve aktuális társadalmi, politikai közegünk egyaránt felelős érte, ám legkevésbé a MÁNE jelenlegi művészi gyakorlata, Mihályi Gábor és alkotótársai. Lehetne persze nem észrevenni a változást, múltba temetkezve (felejtkezve) virtualizálni a jelenvalót, kábítószer gyanánt használni a hagyományt, ám az nem a művészi érzékenységről szólna.

Miután a hagyományhoz való viszonyunk társadalmilag átalakulóban van, egyre inkább kiürül, formálissá, kérdésessé válik, egy magára valamit is adó – elhivatott – koreográfus nem tehet mást, mint ilyenként mutatja azt fel, az az ő maga is kérdezi, kérdésessé teszi. Keresni, amiről fentebb már szóltam, nem is lehetne másképp, mint tradicionálisan (előzetesen) adott tartalmának kérdezésével, „kérdéssé” tételével, válaszával. Hogy történik ez? Hogyan kérdezhet (tehet kérdésessé) egy eredendően nonverbális, s így moderátorra szoruló tánc hagyományt egy koreográfus, miközben dolgozik – diskurál – vele, anyagát fogja vattatóra, épp színpadképessé teszi? Hát úgy, hogy a néptánc tudomány által kanonizált jelentésétől megfosztva állítja elénk, nem tekinti azt evidenciális válasznak az eredet kérdésére, s így a maga természetes (érzéki) valóságában, jelentés- és válasznélküliségében engedi létezni. Úgy is fo-



galmazhatnék: a néptáncból mindenekelelt a tánc jelenik meg Mihályi színpadán, valamiféle *tiszta tánc* (dance pure), s mindaz, ami azzal együtt jár: a táncos test eleven-sége, jelenvalósága, s affektív szövegei, transzfiguratív képek, a lineáris idő, illetve a mimetikus és reprezentatív tér eliminációja stb. Hiba lenne persze Mihályi koreografikus gyakorlatát Cunninghaméval párhuzamba állítani, de az, hogy a tánc nála sem merül ki (oldódik fel) a kifejezés elvében, szándékolt narratívák szolgálatában, s így tapasztalati közelségbe kerül annak nyers (vad) érzékisége (immanens tartalma), nehezen vitatható. Van hagyományérteke ennek is, noha az nem történeti, inkább antropológiai. Igaz, meglehetősen keveset tudunk róla – inkább csak sejtelmünk vannak –, mint ahogy keveset tudunk eredetünkről, emberlétünk sajátosságairól is. A tánc őrzi a titkot, őrzi saját titkát is. A verbális nyelvek mindezidáig alkalmatlannak bizonyultak rá, hogy napvilágra hozzák

azt, s gyanítom, azok is maradnak. (Talán csak a költészet – „az emberiség anyanyelve”⁸ – lehetne kompetens, rokonítható is imígyen a táncsal. Hitem szerint egyazon csillagzat alatt születtek.) Ha röviden – egyetlen szóval – kelene megjelölnöm Mihályi Gábor koreográfiáinak atematikus rétegét (világának gravitációs centrumát), azt a kérdéskört tehát, mely közvetlenül nincs ugyan érintve (látathatóvá téve) műveiben, ám áthatja azokat, akkor az *eredet* problematikáját kell említenem. Már az előadások címei is sejtetik ezt a maguk enigmatikusságával, s talán épp ezért erős mágneses erejükkel. *Édeskeserű, Álomidő, Naplegenda, Hajnali hold, Labirintus*: ezek igazi hívószavak. Rejtélyesek, nem konkretizálják a tematikát; egy ismeretlen világba csábítanak, ám egy érzéki, poétikus világba, mondhatni források közelébe. Ennek a tiszta forrás-közelségnek előérzete az, mint ki nem mondott ígéret, ami vonzó Mihályi előadás-címeiben, mert eredetünk rejtélyére utal.





Eddig következetesen Mihályi Gábor koreografikus világának jellegzetességeiről beszéltem csak, s azokat egy az egyben, vagyis különbségtevés nélkül a MÁNE elmúlt 15 évének művészi teljesítményeként méltattam. A kér-

dés jogos: a személyazonosság önmagában elég ok-e arra, hogy ne tegyünk különbséget az alkotó és a művészeti vezető között. Különösen akkor, ha tudjuk: a MÁNE szóban forgó idejében közel sem csak annak művészeti veze-



tője alkotott. Az előadások zömében társkoreográfusok állnak a rendező-koreográfus mellett, nem egyszer 3–5 is. (A *Hajnali Holdban* 3: Furik Rita, Gera Anita, Orza Călin; az *Álomidőben* 5: Orza Călin, Gera Anita, Juhász Zsolt, Katona Gábor, Kökény Richárd); illetve önálló műveket is koreografálnak, rendeznek más alkotók: Kovács Gerzson Péter például a Bartók-trilógia első két darabját – a *Kincses Felvidéket* (2006), majd a *Labirintust* (2008). Továbbá Farkas Zoltán „Batyú” 2005-ben *Az örök Kalotaszeg* – In memoriam Varga Ferenc „Csipás”, majd 2012-ben a *Mezőség – Mikrokozmoszt.*) A MÁNE sokszínűségét, gazdagságát bizonyítja mindez, ám – véleményem szerint – nem mond ellent annak, hogy egyben lássuk az ott zajló folyamatokat, az elmúlt 15 év mozgásait összefoglaló történéseket. Mihályi Gábor nevét így továbbra is emblematicus és szerzői névként használom majd. Az előbbi azt jelenti, hogy rá, mint egy csapatmunka koordinátorára, a néptáncművészetben zászlóshajónak számító együttes vezetőjére tekintek (az ezzel járó felelősséggel együtt), s személyében – neve alatt – testesítem meg alkotótársait, legyenek azok koreográfusok, zeneszerzők, vagy akár látványt tervező szakemberek. (A táncosokról már nem is beszélve.) Az a nézőpont – s természetesen a belőle következő látótávolság –, ahonnan 15 év alapmozgásaira azokat összefoglalni szándékozó igyekezettel nézek, úgy gondolom, legitimálja ezt. Már csak azért is, mert emblematicus mivoltát az ő szerzőinek a nevében konkretizálom, ami nem igazán tulajdon- ill. civil név, hanem jogi kategória elsősorban – Michel Foucault⁹ vagy Roland Barthes¹⁰ idevonatkozó tanulmányai szerint legalábbis. Egyvalakit azonban kiemelnék szerző-



társai közül: Kovács Gerzson Pétert. Ő ugyanis nemcsak a MÁNE világának építésében – koreográfus, látványtervező –, hanem annak alapozási munkálataiban is részt vett, elméletileg (teoretikus gondolkodóként) segítette egy új esztétikai bázis kialakítását. Erről Mihályi maga nyilatkozott nem egy interjújában.



A HAGYOMÁNY SORSA, AVAGY SORSTALANSÁGA

„A tradíciónak, melynek lényegéhez tartozik a hagyomány magától értetődő továbbadása, kérdésessé kell válnia, hogy kialakulhasson a hermeneutikai feladat, a hagyományelsajátítás világos tudata.”¹¹ Gadamert idézem ismét, s nem véletlenül. Mindenekelőtt rögzíteni szeretném ugyanis: a hagyomány kérdésessé válása nem azonos annak megkérdőjelezésével vagy elvitatásával. Épp

fordítva: a tradíció igenlése követeli meg, hogy ne tradicionálisan – vagyis kritikátlanul – találjunk utat hozzá, ne a hagyományos – az előző generáció által épített – hidakon közlekedjünk, mert azok könnyen beszakadhatnak. A történelmi távolság ugyanis sosem csökken, hanem folyamatosan nő, ezért minden generációnak új támpillérekre lesz szüksége az egyre nagyobb történelmi fesztáv áthidalásához. Úgy is fogalmazhatnánk: ha mi változunk, s ez ugye





nem lehet kérdéses, velünk együtt változik a hagyomány is, pontosabban annak értelme, számunkra való tartalma. Ez a változás az, amit nem lehet figyelmen kívül hagyni a vele való – dialogikus – viszonyban. Csak ha kérdezzük, ha kérdezzük (mindenekelőtt magunkra – magunkról – persze), akkor adhat rólunk nekünk szóló, hiteles választ. Csak arra a kérdésre felelhet, amit felteszünk neki! Lássuk ezek után: mit kérdez a MÁNE (Mihályi Gábor), s mennyiben más ez, mint az elődöké; s mit válaszol rá a hagyomány? (Nem az elődök által rá testált, a mára már objektívnek tetsző; nem, amit ők őriztek, ápoltak, s ilyen módon áthagyományozni igyekeztek. Nem!) A kérdés jelenleg, s valójában így szól: mit jelent nekünk (aktuális világunkban) a hagyomány? Miként válhat a benne talált – citálható, táncolható – múlt sajátjává, s épülhet (épül) szervesen jelenünkbe? Ha csak *használná* a hagyományt (s nem tenné kérdéssé), ha kritikátlanul ráhagyatkozna annak

konvencionális – ma már szinte semmitmondó, kiürült – jelentésére, bálványt faragna belőle, vagy *nyersanyagként* saját mondandó szolgálatába állítaná, akkor a nagy elődöket követné, az általuk kitaposott úton járna. Lehetne a szóban forgó viszony ismeretterjesztő-autentikus, vagy



színházaszerűvé tett – dramatizált – (szélsőséges esetben kleptomán is akár), de egyik esetben sem kérdéses. Mint-ha a gyűjtők által lejegyzett, s folyamatosan gyarapodó népi táncanyag önmagában is forrásértékekkel bírna, s a tisztaság netovábbjaként követelné a színpadra vitelt így vagy úgy. A néptáncművészet vitáiban nem a hagyomány

vált kérdésessé – vagyis nem bocsátkoztak párbeszédbe vele, adottként könyvelve el azt –, hanem használatának különböző módjai, az ún. tiszta forrás megjeleníthetőségének mikéntje. Zórándi Mária *A bartóki út* című művében (doktori disszertációjában) nem szándékoltan ugyan, de magyarázatot is ad ennek alap okára: „A bartóki élet-





mű hatása, illetve a bartóki modell alkalmazása, a tradíció bartóki értelemben vett használata a társzművészetek talán meghaladó mértékben volt tetten érhető a magyar néptáncművészetben, ezért kutatása kiemelt jelentő-

séggel bír mind a mai napig.”¹² Valóban: Bartók megfelelően tekintélyé vált a néptánc esztétikáivá stilizálásában. Konkrétan: azzal, ahogy Bartók használta a népzenei hagyományt – amit aztán életművével egy-





szersmind hitelesített is –, kizárólagos egyeduralomra tett szert az összegyűjtött – s népinek nevezett – táncanyaghoz való viszonyban. A dolog logikája egyszerű; azért népi, mert a falusi nép táncolta egykoron. Am, hogy ez miért hagyomány, mi a tartalma, ugyanolyan tradíció-e, mint a népzenei, arra sem a néptáncstudomány, sem a művészi gyakorlat nem kérdezett. (Pedig lett volna mit!) Voltak ugyan ádáz viták, de a vitázó felek szinte kivétel nélkül Bartók „köpönyegéből bújtak elő” – vagy talán szerencsésebb lenne úgy fogalmaznom: bújtak Bartók köpenye alá –, s arról vitatkoztak, hogy tekinthető-e önmagában is esztétikai értéknek a nép egyetlen tánca, vagy az csupán korszerűsítve válhat színpadképessé. (Nyilván lehet esztétikai értéket látni benne, amennyiben *van* – manapság már mindenben lehet –, de ebből még nem következik, hogy *volt* is neki ilyen egykoron. Voigt Vilmos *A folklór esztétikájához* [1972] című művében a következőket írja: „Némi túlzással azt is mondhatnánk, hogy a folklór keretein belül nincs önálló táncművészet, a tánc mindig valamilyen szokáshoz vagy szórakoztatáshoz kapcsolódik, és ilyen módon tisztán esztétikai szempontok alapján meg sem ítélnélhető.”¹³) Itt és most nincs lehetőségem a néptáncstudomány vitáinak történetét taglalni, mint ahogy az sem áll szándékomban, hogy igazságot szolgáltatassak álláspontok között, vagy kritikus hangon szóljak a vita eredményeiről



– legyenek azok teoretikusak vagy művésziek. A néptánc nagy teoretikusai épp úgy, ahogy a nagy koreográfusok első, majd második nemzedéke – az ún. Magyar iskola – csak elismerést érdemel, hiszen igazán jelentős, világhírű, amit alkottak: kivételes történelmi pillanatban született nagy formátumú, hiteles válasz az övék. Ám Mihályi Gábor koreográfiai tükrében a gigászi elődök (jeles mesterei) által járt út folytathatatlanul látszik, véleményem szerint legalábbis. Nem a mindenáron különbözni akarás szándéka okán, hanem a történelmi körülmények jelentős változása eredményeképp; szükségszerűen tehát, ha szabad így mondanom. A kérdés nekem szegezhető persze, noha abszurd kicsit, meg terméketlen is, s talán csak az utókor válaszolhat rá, vagy még az se. Lehet, hogy csak én látom így, szemléletemből következik egyetlen látvány, nézőpontomból ez a tapasztalat? Halkan jegyezném meg: lehet mást, máshogy látni, már hogyan lehetne; szakítás a múlttal, átlépés addig sérthetetlennek tűnő határokon, nem hangzatos deklarációkon múlik, sőt, nem is feltétlenül tekinthető tudatos – reflektív – történésnek, különösen nem a táncművészet esetében, ahol alig észrevehető nonverbális – koreografikus – jelek árulkodhatnak csak róla. Ezek között az egyik legfontosabb az – fentebb már szó volt róla –, hogy a tánc Mihályi koreográfiáiban meglehetősen szabad (tisztá), vagyis nincs, illetve alig van (minimális) jelentés-képzés a színpadon. Nincsenek történetek (dramatikus anyag), s magában a táncnyelvben rejlő jelentés-telítettség sem hangsúlyos, minden további nélkül el lehet tőle tekinteni. Táncolhatnak akár autentikus anyagot is, ha nem kap domináns jelentést – jelentőséget – autenticitása. Egyébként pedig ma már nem lehet nem agressziót, a néptáncstudomány kemény diktátumát látni abban a – hála istennek – lecsendesülőben lévő vitában, hogy autentikus legyen-e egy előadás, vagy dramatikus inkább, azaz korszerű. Az, hogy a népviseletbe bújtatott táncosok pontosan ugyanazt táncolják-e a színpadon, amit a gyűjtők lejegyeztek, egy elenyésző kisebbség belügye csak, azon keveseké, akik ismerik – s táncolni is képesek – azt. Véleményem pedig ez: a rögzített, kanonizált (nép-) táncanyag abban a pillanatban elvesztette már autenticitását, amint kiemelték saját természetes (falusi) közegéből. Megváltozott ugyanis a kontextusa, s így a jelentése is! A MÁNE (illetve Mihályi Gábor) nem vesz részt ebben a vitában. Repertoárja nem autentikus, s nem dramatikus előadásokból áll: engedi szabadon érvényesülni bennük a tánc (igen: a néptánc!) zabolázhatatlan érzéki tartamait, megtettesült valóságát (jelenlétét).





JELTELEN JELENLÉT

A MÁNE hivatásszerűen (már nevében, de ars poeticájában is vállalva azt) a múlthoz viszonyul, a néptánc – gyűjtők által rögzített – anyagából építkezik. Ám legalább annyira fontos hivatásának (létének) egy másik alapkomponense, mely nem szerepel önmeghatározásában, annyira magától értetődő. Az történetesen, hogy színházként (táncszínházként) elemi viszonyt ápolva saját közönségével, a *jelenlét* kívánalmának is meg kell felelnie. Nem

véletlenül fogalmaztam úgy, ahogy. Picit sem gondolom ugyanis, hogy a nézők igényeinek, mindenkori elvárásainak kellene megfelelnie, azt hiánytalanul kiszolgálnia. A jelenlét problematikája korunk talán legnagyobb teherterele. Olyan korban élünk, melyben a virtuális valóságok, különféle narkomániák csábításának egyre nehezebb ellenállni. Ember a talpán, aki képes rá. Pilinszky János *A teremtő képzelet sorsa korunkban* című esszéjéből idézek: „Egy szép napon arra ébredtünk, hogy az, ami a színpadon tör-





ténik: sehol sincs jelen. Jelen akarunk lenni mindenáron, s legfőképpen épp jelenlétünket semmisítettük meg.”¹⁴ Egy másik írásában pedig így fogalmaz: „Ha fő vonalában kellene beszélnem a mai színház Achilles-sarkáról, habozás nélkül a »jelenlét-problematikáját« választanám.”¹⁵ Itt és

most persze nincs lehetőségem a jelenlét problematikájába bonyolódni, de még csak arra sem, hogy házi használatra definiálni próbáljam, vagy feltételeit számba vegyem. Nem tudok mást, mint szakirodalomra hagyatkozni. Hans Ulrich Gumbrecht kiváló könyvére (*A jelenlét elő-*





állítás), amelyben egy rendkívül izgalmas, vitára ingerlő kísérletnek lehetünk tanúi – a szóban forgó kérdést tisztázandó. Ahonnan Gumbrecht indít, amit céljaként meghatároz, önmagáért beszél. Íme: „Elkötelezetten fellépni a kortárs kultúra azon tendenciájával szemben, hogy a világhoz való jelenlét alapú viszony lehetőségét odahagyják, vagy egészen elfelejtik. Még pontosabban: elkötelezetten fellépni a jelenlét szisztematikus zárójelbe tételével és az értelmezés kételymentes középpontba állításával szemben a művészet és humán tudományok tudományterületein. A modern (kortárs) nyugati kultúra leírható ugyanis úgy, mint a jelenlét elfelejtésének, az attól való távolodásnak a folyamata...”¹⁶ Azért idéztem hosszabban Gumbrecht szavait, hogy tisztán láthatóvá, hozzáférhetővé tegyem a kérdéshorizontot legalább, melyen tájékozódni próbál – témáját illetően függetlenül válaszaitól. Két momentumot kiemelnék azért azok-



ból is, mivel a MÁNE jelenlegi művészi teljesítményével nagyon is összefügg, értelmezésem szerint. Az egyik: a tánc mindenekelőtt testi aktivitás, jól képzett táncosok kelljenek hozzá, s ez nem pusztán technikai tudást feltételez; sokkal többet, s így a jelenlét egy alapvető feltétele teljesülni látszik, mivel test (érzékelés, érzékiesség) nélkül szóba az se jöhetne. A másik: a reflexiónak (nyelvi közvetítésnek) viszont nincs helye a jelenlétben, a távolságnak sincs. A jelenlét közelséget feltételez egészen az intimitásig, érintés-karakterű történet. A reflexió pedig már csak ilyen: mindig késve érzékel a történet (a jelenlét) helyszínére, mint valamiféle halottkém, s csak annak regisztrálására képes, ami volt. Mintha a tánc lényegéről, s befogadásának sajátosságairól szólnék. Olyan ez most, mintha a MÁNE valamelyik előadásának nézőterén ülnek, s hagyomány, hogy megérintsen, átjárja testemet a tánc, amit tisztán érzékelek, oldódok jelenlétében.

A NÉPTÁNC TESTE, AVAGY A TEST NÉPTÁNCA

A táncban a test – lényegéből adódóan – sosem válhat teljesen idegenné, valamiféle szabadság eleme sajátja maradt akkor is, ha épp tilalmak alatt állt. (Betiltani persze nem lehetett, de hogy igény lett volna rá, azt Gyulai Márton – református prédikátor – 1681-ben írt műve már címében is nyilvánvalóvá teszi: „Fertelmeskedő, s bujálkodó Tánc jutalma, az az, Olyan idvesség lelki Tanítás, mellyben a Táncolás micsodás vétek legyen Isten ellen bőségesen meg-tanítottatik...”¹⁷. S hogy aztán mi lesz itt a tanítás, a tudomány? Íme: „A Táncolás olyan rut, és utálatos bujalkodás Istennek előtte, hogy azt el nem szenvedheti, büntetlen sem hagyhaty-

tya, hanem az ellen levő haragját idő jártában a Táncolokra ki önti.”¹⁸) A színpadi táncban pedig, ahol a jelenlét (a közönséggel való eleven – Gumbrecht szerint szűkítőképpen térbeli – kapcsolat) a test „energetikai potenciáinak” célirányos aktivizálásából, a ritmikus, dinamikus (stb.) mozgás érzéki tartamainak koncentrált kifejezéséből következik, a szabadság több értelemben is nélkülözhetetlen feltétele, immanens mozzanata az eseménynek. Mindenekelőtt nyilván a testnek kell szabadnak (felszabadultnak) lennie, s erre éppen színpadi tánc történet ad eleven lehetőséget, hiszen csak az látszik belőle, és semmi más, aki/ami testi létében ő maga. Lehet ugyan mást, máshogy





is látni a színpadon, hogyan lehetne, ám abból a beállítódásból, mely a test érzéki tartalmaira, magára a tánc jelenvalóságának elemi történéseire van tekintettel, ez következik. Nem egy esetleges – bármikor, bárkiével kicserélhető – test-tárgy vagy nonverbális kommunikatív eszköz, a koreográfiai gondolat kifejezésére szerződött, programozott automata az, aki táncol, hanem egy eleven ember, akinek van képessége (bátorsága) saját testében – testszövegében – megjelenni, még mielőtt valamiféle jelentéssel ruházhatnánk fel *ártatlanságát*, értelemmel közelítenénk jelenvalóságához. Ha a táncot nem a táncosok beszédhiánya, vagy testük dramatikus-pantomimikus jeleinek elégtelensége miatt tekintjük preverbális művészetnek, hanem a test eleven – a jelentésképzést gátló, imígyen azt megelőző – érzéki tartalmainak tapasztalhatósága (nyílt színi jelenléte) okán, akkor a befogadás is *szótalán* lehet csak, elnémulni kényszerül a testfelületi érintettség vitális affektusaiban. Még mielőtt értelmezni próbálnám a látottakat – vagy inkább, értelmet próbálnék adni a látottaknak –, meg kell, hogy történjék velem, s ez zsigeri történéis; testem reagál arra, amit a táncosok a színpadon testükkel művelnek. A prózai színház – mivel imitatív, van benne közvetítő anyag: a szó (logosz) – erre csak ritkán képes! A táncost és a színészt – elvileg legalábbis – épp az különbözteti meg egymástól, hogy az előbbi nem adhatja kölcsön a testét egy szerepnek (nem oldódhat fel benne maradéktalanul), mert akkor nem maradna ott senki, aki táncolni lenne képes. Rómeó és Júlia, Hamlet, vagy mondjuk János vitéz nem táncosok ugyanis: szövegszerű létükhöz voltaképpen nem is tartozik saját test, csak virtuális (a képzelet szüleménye, emberi mivoltuk nélkülözhetetlen járuléka), épp azért lehet „kölcsonözni” nekik. A színész képes rá, hiszen testét ő sem önmagaként éli

(nincs saját testébe zárva, nem azonos vele: éneke épp úgy metafizikai realitás, mint ahogy a szerepé is az). Ha találkozik vele az utcán, felismerni ugyan testi valójában





fogom, de megismerni nem; ahhoz le kell ülnünk beszélgetni, s látnom, tapasztalnom kell, hogy mi van belül, ki is ő valójában. Mint ember igaz ez egy táncosra is, de mi-



kor táncol, olyan intim, közeli viszonyba kerül saját testével, mint senki más, a testi önazonosságához, még akkor is, ha ezt leplezni próbálja éppen – mondjuk Rómeó, Júlia, vagy akár Hamlet szerepével. Maradékátlanul persze nem lesz képes rá, a táncos láb mindig „kilóg”, látható lesz valahol, árulkodni fog. Minél jobban táncol, annál inkább! Egyszerűen: a saját test a táncban átdereng a szerepén, (relatív) szabadsága – vagy ha úgy tetszik: jelenléte, hús-vér mivolta – érzékelhetővé válik. Az európai tánc-történet egyszer talán majd leírható lesz a test önazonossá (szabaddá) válásának hosszú történeteként, ahogy szabadul a lélek börtönéből, s nem akar megfelelni sem morális előítéleteknek, sem esztétikai elvárásoknak. Régebben az adott, ismert társadalmi korlátok – tabuk és tilalmak – bonyolult rendszerei, napjainkban pedig inkább a test- és szépségipar piacának diktátuma diszpozicionálják a saját testünkhöz való viszony lehetőségeit, alig adva esélyt annak, hogy öntudatunk (énünk) szerves, meghatározó részévé válhasson. Elvileg két olyan kitüntetett pillanata lehet az életünknek, ahol rendkívül közel kerülhetünk valamiféle önkívülethez, létünk testiségének eleven tapasztalatához. A tánc – illetve a vele való közvetlen (fizikális, érintőleges) viszony – az egyik!

Az európai filozófia történetében az emberek közötti kapcsolat legintimebb történése, az érintés, tematizálatlan maradt. A közelségről mindig mint kis távolságról beszéltek, s nem a távolság megszűnéséért. (Talán csak a *theologia mystica* volt ebben kivétel, ahol az isten képmására teremtett lények meghatározott feltételek mellett unióra léphettek teremtőjükkel; a spirituális érintettség elgondolhatóvá vált.) Ahhoz, hogy a test test általi érintése (érintettsége) – nem tapintása (tapinthatósága) – témává válhasson, napjainkig kellett várni; egy új szemléleti



horizont megnyílására ugyanis. Francia fenomenológusok – többek között Emmanuel Lévinas, Maurice Merleau-Ponty, Michel Henry – voltak azok, akiknek köszönhető, hogy a mindennapi élet (az életvilág) forrásáig merészkedve tematizálni tudták (felfedezték, s nyelvet is találtak hozzá) mindazt, mely preverbális világunkban (szubracionális életünkben) mindig is történt, történik velünk, még mielőtt megszólalhatnánk, vagy láthatóak lehetnénk. A tánc elemi történésének vagy zsigeri befogadásának leírása nélkülük – az általuk nyitott szemléleti horizont nélkül – nem volna lehetséges, vagy csak erőszakot téve az anyagon, előítéletek fogságában. Mikor Lévinas az érzékiséget az érintéssel hozza összefüggésbe, s kivonja azt az ismeret, a tudás – a jelentéssel való közvetlen felruházhatóság – köréből, akkor egy táncelőadás befogadásához, saját közegében való hozzáférhetőségéhez nyújt perspektívát. („Az érzéket mindenekelőtt érintésként kell értelmeznünk, melynek közvetlensége a közelség, és nem a tudás eseménye.”¹⁹) Lévinas nélkül semmit sem tudnánk kezdeni Susan Sontag *Az értelmezés ellen* írt pamfletjével, s akár felháborítóknak is tarthatnánk azt: „Egy olyan kultúrában, amely immár időtlen idők óta attól szenved, hogy az intellektus túlbujánzott benne az energia és az érzéki képességek rovására, az értelmezés az intellektus bosszúja a művészettel szemben.”²⁰ Lévinas nélkül istenkísértés volna tőlem, hogy a MÁNE művészi teljesítményében mindenekelőtt a színpadi tánc érzékiségére legyek tekintettel, a tánc (a táncosok) jelenlétére fókuszáljak – függetlenül annak vélt, vagy valós tartalmától. Mikor Mer-

leau-Ponty az eleven (emberi) testben talál világi létünk centrumára, s oldja fel abban a lelki funkciókat, szünteti meg különállását, a legmasszívabb metafizikai előítélettel végez: „A lélek egy olyan test életébe tud csak becsatlakozni, amely nem magában valóan adott (hiszen ha az volna, akkor önmagába lenne zárva, mint egy állat teste). A test csak azáltal lehet élő test és emberi test, hogy kiegészül az »önmagára irányuló látás« képességével, ami maga a gondolat.” [21] Merleau-Ponty fenomenológiai kutatásai nélkül nagy valószínűséggel érthetetlen maradna a világhírű rendező, Robert Wilson is, aki Holger Teschke-nek egyik beszélgetésükben a következőket mondta: „A testtel hallani, a testtel beszélni, ez az én színházam alapja, amivel elkerüli, hogy a szöveget illusztrálja. Az ember igenis képes a testével gondolkodni, az értelem voltaképpen izom.” [22] Merleau-Ponty nélkül esélyem se lenne a MÁNE művészeti vezetőjéről, koreográfusáról, mint a tánc (néptánc) forráskutatójáról beszélni, aki Bartók intencióját követve (vagy inkább utána járva) nem az átörökölt, összegyűjtött mozgásanyagban (az ún. hagyományban) keresi a tisztaságot, hanem hic et nunc, a ritmusra járni képes test zsigeri szövegében. Talán nem túlzás itt ismét Mihályi Gábor koreografikus világát Merce Cunninghaméhoz hasonlítani, aki a „tisza tánc” felfedezésével szintén forrásközelig merészkedett. (Említést érdemlő hatástörténeti vonatkozás: Cunningham meghatározó befolyással volt Robert Wilson színházára, aki pedig Pilinszky Jánost bűvölte el, színházesztétikai írásainak ihletőjévé vált.)

TEMATEMATIKA

Arról, hogy a zene és matematika között szoros, bensőséges kapcsolat van – gondoljunk csak a kottairásra például! –, sokan, sokféleképpen szóltak már; nem részletezném. A zene és a tánc kapcsolata úgyszintén evidens, napnál világosabb, csak a nevetségessé válás kockázatával lehetne vitatni. De mi köze van a matematikának a „zene ütemére való járás” történéséhez, a tánchoz (néptánchoz)? Kell, hogy legyen valami kapcsolat; ha a zenével van, kell, hogy a tánccal is legyen. Surányi László – matematikus – az előbbiről így ír: „A zenei jel nem a reprezentációs jelelméleten alapul, inkább egy kapu, amin belépve a zene egyfajta tere nyílik meg. Nem rajta kívül van egy tárgy, amit jelent, hanem beinvitál a saját jelentésterébe. [...] A számnak is jelentésteré van, nem egy dolog.”²³ Véleményem szerint ez a táncrea is érvényes, s ezen belül Mihályi Gábor koreográfiáira. Surányival való egyetértésem okán a következőkben nem az előadások *jelentését* – azt tehát, hogy miről is szólnak – vizsgálom, hanem azokat a jelentéstereket, melyeket megnyitnak, s így lényegi sajátjuk. Miután Mihályinál épp úgy felfedezhető a „tisztá forrás” utáni szomj, mint ahogy mestereinél is – a bartóki intenció érvényben marad –, a kérdés voltaképpen az, hogy ő hol is keresi azt, ha nem ott találja, ahol a nagy elődök. Korábban már érintettem ezt a kérdést, s meg is válaszoltam. Tapasztalatom szerint a jelenben keresi – mindig *hic et nunc* –, egy olyan jelenben, melynek igazságát (horizontját) a hozzá tartozó „mélységes mély múlt feneketlensége”²⁴ adja, és a jövő bizonytalansága.





Az előadások tematikája tágra nyílik tehát, nagyon tág-ra, a lehető legtágabbra. Olyannyira tág lesz, hogy nem is lehet ellátni odáig – „feneketlen” –, legfeljebb csak sejtteni, hogy honnan is jövünk, s merre tartunk. Az identitás kérdésére így bizony nem születhet megnyugtató válasz: az eredet, ahol a tiszta források fakadnak, s melyben állunk – mi másban állhatnánk, ha nem eredetünkben? –, egyszerre van nagyon közel hozzánk, s mindennél távolabb. Heidegger pontosan írta le ezt a lét-tapasztalatot, a hiány tapasztalatát: „Csakhogy mi is az a lét? A lét Az maga (van). (Es 'ist' Es selbst.) Ezt tapasztalattá tenni és kimondani, a jövőendő gondolkodásnak kell majd megtanulnia. A lét – nem isten és nem egy világalap. A lét lényegileg távolabbi az összes létezőnél, és mégis minden létezőnél közelebb van az emberhez, legyen az a létező akár egy sziklaszirt, egy állat, egy műalkotás, egy gép, legyen angyal vagy akár isten. A lét a legközelebbi. Mégis a közelség a legtávolabbi az embernek.”²⁵ A filozófia (különösen annak XX. századi történései: fenomenológia/herme-

neutika) és a tánc – testi aktivás, illetve a jelenlét felől elgondolt értelme – között rendkívül erős összefüggést látok épp úgy, ahogy a létfeljejtés tematikája (Heidegger) és a „tiszta forrást” kereső koreografikus szándék (MÁNE) között. Mihályi ugyanis a „tiszta forrás” enigmatikus helyére kérdez, s nem egy fixált időpontban, a kezdetekben talál identikus hagyományra, miként elődei. Így lehet egyszerre magyar (közép-európai), s a tánc nonverbális jellege okán, egyetemes. A táncnyelv, amin „beszél” – vagy inkább: amire hallgat –, az jellegzetesen magyar (közép-európai), ám amit „mond”, az nem merül ki ennek a nyelvnek kultiválásában (autentikusként történő színpadra vitelében), sem valamely korszerű, aktuális tematika szolgálatába állításában. Sőt! A tematika Mihályi koreográfiáiban (világában) nem is a szó szokásos értelmében vett tartalmat jelent, hanem az értelemképzésnek (a képzelőerő játékanak) meglehetősen tág teret adó kereteket csak. Így aztán testbeszéd (táncidegen gesztusok) voltaképpen alig található nála. Jelmezekre, díszletekre sem





nagyon van szüksége. Sokkal nagyobb szerepet kapnak előadásában a vetített képek, illetve a testre írt kalligrafikus jelek, testrajzok. A koreográfia jelentésterében így egy jelentéshiányos (enigmatikus, költői) világot találhatnak csak a nézők, vagyis biztonságot adó kapaszkodók nélkül kell abban tájékozódniuk. A „tisza forrás”, s annak fakadása (voltageppeni eredetünk) közvetlenül nem válhat az előadások témájává, mert nem tárgy, nem dolog, s így csak atematikusan, a maga rejtélyében, láthatatlanságában jelenhet meg a nézőknek. Az álmok, az égítetek (nap, hold), legendák és archaikus mítoszok, a labirintusába tévedt ember adhat csak támpontot arról, hogy kik is vagyunk, honnan és hová a mozgásigyekezet. Na és persze a tánc! Nem is akármilyen: népi! De nem úgy, ahogy régebben színpadot látott, vagy hajlott hátú nénik és bácsik mutatták azt a gyűjtőknek. A néptánc Mihályi koreografikus gyakorlatában jelentéstelítettségtől (a nemzeti identitás képviselőjének aktuális béklyóitól) megszabadítva mutatkozik, a maga „ártatlanságában” tehát, nem re-, hanem dekonstruált minőségében. A táncosok nem szereplők itt – nem falusi mulatságok résztvevőire, vagy irodalmi hősök alakjaira emlékeztetnek –, vagy ha mégis, akkor önmaguk helyett (önmagukat imitálva, ismételve) táncolnak a színpadon, jelen vannak. Kérdem én: hol lehetne „tisza forrásokra” (eredetre) lelni, ha nem a táncnak ebben a jelenvaló, extatikus, körkörös nyitottságában, impulzív testi erejében, mely a MÁNE táncosainak sajátja; már önmagában is eredetgyanús. Mihályi koreográfiáiban a táncosok alkotótársak, nem pusztán jól mozgó, jól

mozgatott, technikás előadók. Amit előadnak ugyanis, az nem pusztán közvetítése valamilyen gondolatnak (érzelemnek) a koreográfus és a néző között, nem is a hagyományörzés mikéntje, hanem saját elevenségük, hús-vér önmaguk. Igen, önmagukat adják (állítják) elő a színpadon, sajátuként beszélnek (táncolják) az anyanyelvet, nem kevésbé, mint a kortárs táncosok a magukét. A különbség talán csak annyi, hogy az utóbbi karaktere individuális inkább, az előbbi pedig lényegében közösségi. Ami nem különbözik, ám a hasonlításra (a hasonlóságnak) alapot ad, az a szabadság érzete, a tánc jelenvalósága. (A szabadság érzetéről szólok ugyan, de nem a „mindent tehetek, ami másnak nem árt” értelmében. Ebből a szemszögből nézve ugyanis inkább a szabadság teljes hiányát kellene mondanom úgy, ahogy azt Lévinas tette a tánc létmódjáról értekezve: „Olyan létmód ez, amely nem tudat, hiszen a tudat itt megfosztatik azon előjogától, hogy vállaljon, megfosztatik hatalmától, de nem is tudattalan, hiszen az egész helyzet, minden kis részletével együtt, jelen van, egy homályos fényben. Éber álom ez. Sem a szokások, sem a reflexek, sem az ösztönök nem működnek e fényben. A zene ütemére való járás vagy tánc sajátos automatikus jellege olyan létmód, ahol semmi sem tudattalan, de ahol egy szabadságában megbénított tudat játszik, teljesen felolvadva saját játékában.”²⁶) Véleményem – tapasztalatom – szerint Mihályi Gábor koreografikus világában a néptánc a kortárs tánc egyik meghatározó formájává vált úgy, hogy közben semmit sem veszített történeti beágyazottságából, közösségi jellegéből.

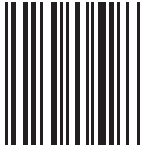


JEGYZETEK

1. Idézi: Jean Grondin: *Bevezetés a filozófiai hermeneutikába*. Bp., 2002, Osiris Kiadó, 168. p.
2. Karl Rahner – Herbert Vorgrimler: *Teológiai szótár*. Budapest, 1980, Szent István Társulat. Az Apostoli Szentszék könyvkiadója, 441. p.
3. Martin Heidegger: *Levél a humanizmusról*. Pompei, Budapest–Szeged, 1994, T-Twins Kiadó, 118. p. (M. H.: „...Költőien lakozik az ember...”)
4. Martin Heidegger: *Fenomenológiai Aristoteles-interpretációk*. (A hermeneutikai szituáció jelzésére) Societas Philosophia Classica. Szeged, Budapest, 1996–97, 7. p.
5. Martin Heidegger: *Az igazság lényegéről*. Pompei, Budapest–Szeged, 1994, T-Twins Kiadó, 38. p. (M. H.: „...Költőien lakozik az ember...”)
6. Martin Heidegger: *Lét és idő*. Budapest, 1989, Gondolat Kiadó, 122. p.
7. Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Budapest, 1984, Gondolat, 257. p.
8. Johann Georg Hamann: *Aesthetica in nuce* (1763). („Költészet az emberiség anyanyelve: miként a kertészet régebbi, mint a földművelés; a festészet – mint az írás; az ének – mint a szavalás; a hasonlítás – mint a következtetés; a csere – mint a kereskedelem. Mélyebb álom volt a mi őseink nyugalma; és mozgásuk tántorgó tánc. A tűnődés vagy csodálkozás némaságában ültek hét napon át; – s amikor megszólaltak, szájukat szárnyas szavakra nyitották.”)
9. Michel Foucault, francia filozófus (1926–1984) érintett műve: *Mi a szerző?* (Magyarul olvasható: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, 1999, Latin Betűk)
10. Roland Barthes, francia filozófus (1915–1980) érintett műve: *A szerző halála*. (Megjelent: R. B.: *A szöveg öröme*. Budapest, 1996, Osiris Kiadó)
11. Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. (Egy filozófiai hermeneutika vázlatja) Budapest, 1984, Gondolat, 14. p.
12. Zórándi Mária: *A bartóki út*. (Pályaképek a színpadi néptáncművészet 20. századi történetéből) Budapest, 2014, Magyar Táncművészeti Főiskola, 13. p.
13. Voigt Vilmos: *A folklór esztétikájához*. Budapest, 1972, Kossuth Könyvkiadó, 298. p.
14. Pilinszky János összegyűjtött versei. *A teremtő képzelet sorsa korunkban*. Budapest, 1987, Szépirodalmi Könyvkiadó, 77. p.
15. Pilinszky János összegyűjtött művei. *Tanulmányok, esszék, cikkek II*. Az írás címe: Szakrális színház? Budapest, 1993, Századvég Kiadó, 80. p.
16. Hans Ulrich Gumbrecht: *A jelenlét előállítására*. (Amit a jelenlét nem közvetít) Budapest, 2010, Ráció Kiadó, 8. p.
17. Gyulai Mihály: *A tánc jutalma* (1681). Táncművészet és tudomány VI., Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I. Budapest, 2013, Magyar Táncművészeti Főiskola, 7. p.
18. Uo.: 15. p.
19. Emmanuel Lévinas: *Nyelv és közelség*. Pécs, 1997, Dianoia – Jelenkor Kiadó – Tanulmány Kiadó, 122. p.
20. Susan Sontag: *Az értelmezés ellen*. LÁTÓ – Szépirodalmi folyóirat – 2000. július, XI. évf. 7. szám, 43. p.
21. Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. Budapest, 2007, L’Harmattan Kiadó – Szegedi Tudományegyetem Filozófiai Tanszék, 278. p.
22. Robert Wilson beszélgetése Holger Teschkével.
23. *A szám hallható*. Surányi László matematikus a zenéről és a számokról. (Markó Anita interjúja Surányi Lászlóval.) Magyar Narancs online, 2016/19., V/12.
24. Thomas Mann: *József és testvérei*. (A nyitó mondatra – kérdésre – utalok: „Mélységes mély a múltnak kútja. Ne mondjuk inkább feneketlennek?”)
25. Martin Heidegger: *Levél a humanizmusról*. Pompei, Budapest–Szeged, 1994, T-Twins Kiadó, 135. p. (M. H.: „...Költőien lakozik az ember...”)
26. Emmanuel Lévinas: *A valóság és árnyéka*. Nappali Ház, 1992/2.



20177



FOLKMAGAZIN

Ára: 1200 Ft
Előfizetőknek: 600 Ft

nka
Nemzeti Kulturális Alap