

# szemle

---

## *A diskurzus tánca*

KORTÁRS TÁNCELMÉLETEK

„A táncról író szerzők zömmel tehetséges, jó ízlésű és nagy tudású figuráknak tűnnek, akik azonban nyilvánvalóan nem voltak táncosok. Így műveik, bár vonzóak lehetnek az átlagos olvasók, a semmittevők vagy az irodalmárok számára, kevés gyakorlati értékkel bírnak a táncosok, balettmesterek vagy pantomimszínészek szemében.” E szavakkal ajánlja a kötet bevezetőjében is megidézett (18.) Carlo Blasis az 1820-ban megjelent, a színházi tánc elméletéről szóló könyvét a szakmát gyakorló (táncos) közönségnek. Hajlamos vagyok azt gondolni, hogy tánc és teória viszonyában csekély változás történt az azóta eltelt közel 200 év során. A színháztudományi tanulmányait a berlini Freie Universität Erika Fischer-Lichte által vezetett intézetében végző, majd ugyanott oktatóként és kutatóként dolgozó Czirák Ádám szerkesztette kötet praxis és elmélet összefonódása mellett érvel, ugyanakkor a szövegekhez való hozzáférés gyakorlott bölcsészekre van kalibrálva. Ez az ellentmondás úgy oldható fel, ha nyitottak vagyunk a tánc fogalmának újragondolására. A kötet éppen azért válhat fontos olvasmányává minden táncal foglalkozó szakembernek, mert a tanulmányok rendre felvetik a kérdést: *mi a tánc?*

A *Kortárs táncelméletek* című tanulmánygyűjtemény merőben új vállalkozás a korábbi táncművészettel foglalkozó hazai kiadványok sorában. A kilencvenes években a *Planétás Kiadó* indított egy sorozatot, 2007-ben pedig a *L'Harmattan*, melynek utolsó, 2012-ben megjelent kötete épp azzal a Merce Cunninghammel foglalkozik, akivel a *Kortárs táncelméletek* első tanulmánya is. Ezek a kötetek többnyire a huszadik század modern és kortárs irányzatairól, alkotóiról szóló (ön)életrajzok, művészi pályák tánc történeti, tánctechnikai bemutatásai, koreográfusi módszerek ismertetései – melyek mind tematikájukban, mind szakmai nyelvezetükben annak a táncalkotást és/vagy táncelőadást *gyakorló* közönségnek *is* szólnak, akik napi 6-8 órát mozognak a próbateremben és a színpadon.

A *Kijárat Kiadónál* 2013-ban megjelent tanulmánygyűjtemény szintén sorozatot ígér (Czirák szerkesztésében), ezúttal azonban nem a tánc, hanem a performansz lesz a sorozat tematikája. Az első kötet megcélzott olvasóközönsége viszont inkább azokból áll, akik a napi 6-8 óra munkájukat nyugalmi testhelyzetben, olvasással, írással töltik, s nem okoz gondot nekik a fenomenológia, a dekonstrukció vagy a pszichoanalízis fogalmi nyelvezete által meghatározott gondolati konstrukciók értelmezése.

A kötetbe válogatott tanulmányok a kilencvenes évek közepétől megjelenő konceptuális tánc vizsgálatával, értelmezésével foglalkoznak. Ez a témaválasztás úttörő és bátor vállalkozás a hazai könyvkiadásban. Bátor, mert a hazai színházi

szcénában szinte ismeretlen jelenség a konceptuális tánc: még az itthoni viszonylatban progresszívnek számító Trafó is óvatosan adagolja a közönségnek ezeket a vendégjátékokat (pl. Jérôme Bel, Forced Entertainment, Salamon Eszter), ami nem csoda, hiszen a Bozsik Yvette és Frenák Pál táncszínházán nevelkedett közönség számára tökéletesen ismeretlen és idegen ez a terep. Azok a hazai alkotók pedig, akiknek a munkái a konceptuális keretben termékenyen értelmezhetők, nyugat-európai kollégáikkal szemben eléggé periférikus helyzetben vannak. Hód Adrienn és Ladjánszki Márta mellett a fiatalabb nemzedékből Molnár Csaba és Vass Imre, vagy Simkó Beatrix munkáit lehetne említeni. Súlyosbítja a helyzetet, hogy a hazai tánckritika sincs felkészülve arra, hogy korszerű elméleti pallérozottsággal értelmezze, és a közönség számára hozzáférhetővé tegye ezeket a műveket. Hazai táncstudomány pedig – legalábbis ahogyan ebben a kötetben megmutatkozik – nem is létezik.

Ebben a szinte légtüres táncszakmai közegben igencsak radikális vállalkozásnak tűnik ez a kötet, amely a másik oldalról viszont egy már meglévő bölcséleti diskurzushoz kapcsolódik, és remélhetőleg ezek az olvasók nem riadnak majd vissza az olyan típusú kijelentésektől, mint amilyenek például a kötet első tanulmánya kezdődik: „Merce Cunningham koreográfiájának általános jellemzői mindenki számára ismertek” (51.).

A gyűjteménybe válogatott elemzések nem koreográfusi-alkotói életműveket mutatnak be (ahogyan az 1999-es *Ötven kortárs koreográfus* című kötet, mely a *L'Harmattan Kiadónál* magyarul 2009-ben jelent meg), sőt többnyire nem is előadás-elemzések, hanem egy-egy, a kortárs tánc és performansz előadásokra jellemző témáról szólnak. A szerkesztői koncepció a *testiség*, a *hiány*, a *politikusság* és az *érzelem* fogalmi körébe rendezte a kötetbe válogatott 12 tanulmányt, melyek eredetileg 2000 és 2013 között jelentek meg, nagyrészt német szerzők tollából. Az angol nyelvről fordított írások azzal is kilógnak a többi közül, hogy példatárunkban nem az európai konceptuális tánc kanonizált alkotóit, illetve műveit idézik, hanem Cunningham és Paxton szellemi hagyatékával, valamint Wong Kar Wai egy filmjével foglalkoznak.

A kötet sokszínűsége azonban nem véletlenszerű. Az elemzett táncelőadások mindegyike szétfeszíti azokat a műfaji kereteket, amiket a nézői elvárás egy táncelőadásnak tulajdonít. De nem csak az olyan nyilvánvaló esetek, mint William Forsythe múzeumi térben felállított felnőtt ugrálóvár installációja, vagy a Hamburgi pályaudvaron, civilek közreműködésével, rádióadással irányított, *Rádiobalett* címen megszervezett esemény, hanem azok az előadások is, amelyek hagyományos színházi térben valósulnak meg. Hiszen a konceptuális tánc éppen azt célozza, hogy ezeket a kereteket láthatóvá tegye, reflektáljon az évszázadok során folyamatosan formálódó, de mindig aktuálisan rögzültnek tapasztalt befogadói elvárásokra. A kötet ehhez nem csak a tánc vagy a performansz területéről közöl írásokat. Erin Manning Wong Kar Wai *Édeskettes* című játékfilmjét elemezve – melynek szereplői tangót táncolnak – beszél érintés és érzelem kapcsolatáról. Hans-Thies Lehmann az obszcenitás témájának távlatából olvassa Shakespeare és Heiner Müller dramatikusszövegeit. A tanulmányok írói között neves filozófus (José Gil) és szín-

háztudós (az imént említett Lehmann) mellett fiatal kutatók is vannak. A válogatás célja tehát nem kanonizált táncelméleti szövegek közreadása volt, hanem a szerkesztői koncepció alapján történt a szövegek kiválasztása. Ez a széles perspektívájú válogatás föltétlen segíthet kitágítani a kortárs táncról való gondolkodás elméleti horizontját.

A kötet bevezető tanulmányában Czirák Ádám – gazdag példatárral kísért – részletes áttekintést nyújt a konceptuális táncról. Fogalomhasználata termékeny értelmezési lehetőséget nyújt a kortárs tánc meghatározására, bár ő maga sem teljesen következetes az egyes fogalmak használatában, ami jól mutatja a jelenkori táncudomány fogalmi kereteinek rögzítetlenségét. Modern tánc alatt a század első felében kialakuló, a balett esztétikájával szemben létrejövő, de a romantika személyiségszemléletének örökségét folytató irányzatokat értjük. Posztmodernnek az amerikai, Cunningham utáni nemzedék nevezte magát, akik a mozdulatokat megsza- badították a jelentésség követelményének terhéől. Czirák a kortárs tánc fogalmi körébe kétféle irányzatot sorol. (26.) Egyrészt táncszínháznak nevezi az európai tánc hetvenes, nyolcvanas években kialakult és máig meghatározó alkotói mód- zatait, ahová nem csak Pina Bauscht, de Anne Teresa De Keersmaekert vagy Wim Vandekeybust is helyezi. Másrészt a mindezekben a hagyományokon túllépő, a kilencvenes évektől megjelenő konceptuális táncot is a kortárs fogalmi körébe utal- ja. Máskor viszont csak a konceptuális táncot érti kortárs tánc alatt (46.).

A konceptuális tánc mibenlétének meghatározására számos rövid, frappáns mondat idézhető a kötetből, amelyek azonban önmagukban nem sokat monda- nak, s inkább csak egy-egy hosszabb gondolatmenet jelzésszerű összefoglalására alkalmasak, mint a fogalom revelatív erejű megvilágítására. Ilyen az a történeti nar- ratívába helyezett, megidézett bonmot, mely szerint a modern tánc „dance of the flash” és a posztmodern „dance of the bones” után a kortárs tánc a „dance of dis- course” paradigmája (41.). Egy másik összegző állítás szerint a konceptuális tánc „a táncról gondolkodik a tánc keretein belül” (28.). Ebben az értelmezési keretben a koreográfia fogalma már nem egy (grafikus jelekkel rögzíthető) színpadi mozgás- kompozíciót jelöl, hanem „a táncos és néző kapcsolatáról való gondolkodás idő- ben behatárolt kerete” (22.). Mindezeknek a definícióknak a közös pontja a gon- dolkodás megkerülhetetlensége. A művész saját munkájához való (ön)reflexív vi- szony és annak tematizálása alapvető szemléletmódja a konceptuális alkotóknak.

A kötetben megidézett alkotók gyakran tájékozottak a kurrens performanszel- méletek terén, esetleg maguk is írnak elméleti szövegeket és alkalmazzák is eze- ket a színháztudományi elméleteket az előadásokban. André Eierman például saját előadásának elemzésével kezdi tanulmányát, amely már önmagában az előadás- elemzés előadói nézőpontjának megválasztásával egy új befogadói stratégia lehe- tőségét kínálja fel. Ebből a nézőpontból a nézők azért jöttek, mert „nézőként akar- nak részt venni az akciónkban” (141.), melynek során „alkalmazni fogjuk a szín- háztudományt” (142–143.). André Lepecki dramaturgként is dolgozik, többek kö- zött a kötetben sokat idézett Meg Stuarttal. De ő volt az egyik kurátora a *Move: Choreographing You* című, 2010-ben Londonban megrendezett kiállításnak, mely- ről Juhász Dóra részletes ismertetője a *Revizor* kritikai portálon jelent meg.

A konceptuális tánc értelmezéséhez a hatvanas évekbeli konceptuális képzőművészet nyújt segítséget. A konceptuális képzőművészek „szakítanak a láthatóság kritériumának hegemoniájával” (27.). Nem a végterméket, a tárgyiasult művészeti alkotást, hanem az alkotói folyamatot és annak performatív voltát helyezik a művészi munka fókuszába. A koncept művészet és a kortárs tánc kapcsolódása azonban nem pusztán teoretikus. A magyarországi koncept művészet egyik meghatározó atyja Erdély Miklós volt, akiről és a köré szerveződő INDIGO csoportról szól az Angelus Iván által szerkesztett Reflektív Füzetek – amúgy táncos tematikájú – sorozat egyik, 2012-ben megjelent darabja. A beszélgetésből kiderül, hogy Angelus meghatározónak tekinti az INDIGO szellemi örökségét, ami hatással van az általa a nyolcvanas évektől szisztematikusan felépített kortáráncokképző intézményrendszer pedagógiai és művészi koncepciójára. Nem meglepő, hogy a fentebb említett alkotók többen is (Hód, Vass, Molnár) az Angelus-iskolából indultak. Ahogyan a képzőművészetben a műtárgy anyagtalanítása jellemzi a koncept művészetet, a táncművészetben mellőzötté válik a táncolás, amit évszázadokon át a koreográfia elengedhetetlen elemének tekintettek. Azonban az, hogy a nézői szokásrend mit fogad el táncnak, történetileg és kulturálisan változik. A múlt század elején Nizsinszkij – ma már klasszikusnak számító – modern balett koreográfiája, a *Tavaszi áldozat*, valóságos nézőtéri csatározást idézett elő, mivel mellőzött minden olyan táncjegyet, ami akkoriban a nézői szokásrend része volt.

A kötetben gyakran hivatkozott Jérôme Bel koreográfusnak a *Jérôme Bel* című 1995-ös előadásával kapcsolatban az előadást meghívó írországi nemzetközi táncfesztivál egyik mecénása fogalmazta meg azt a kritikát, hogy az előadásban „egyetlen tánc lépés sem volt látható”, melynek következtében jelentős pénzbeli kártérítést követelt a szervezőktől (38.). Azóta már teljesen elfogadottá, esztétikai kategóriává vált ez a „non-dance”, s ha nem is arat osztatlan közönségsikert, legalábbis megtalálja a maga közönségét.

A közönségre ugyanis társalkotóként tekint a konceptuális tánc koreográfusa. Azt, hogy milyen jelentések társulnak a „térbe íródó test- és mozgáskompozíciókhoz”, döntően a nézők imaginációs és asszociációs képessége határozza meg, és hogy mennyire vállalnak aktív szellemi szerepet a jelentés megalkotásában. „Hiszen a recepció aktusa épp úgy része a koreográfiának, mint a táncosok mozgása.” (23.)

Mielőtt rátérek a kötetben szereplő tanulmányok bemutatására és a belőlük kirajzolódó konceptuális tánc fogalom körüljárására, néhány megjegyzéssel pontosítom Czirák bevezető szövegét. A befogadói értelmezés befolyásolhatja az emlékezést, s az elemző hajlamos az értelmezési kerethez „igazítani” az előadást. A felvezető példa (Philipp Gehmacher: *incubator*) leírásában azt olvashatjuk, hogy „a táncosok az előadás alatt egyszer sem érintik meg egymást” (9.). S bár helytálló az a meglátás, hogy az előadás értelmezésében kulcsfontosságú a testek elszigeteltsége, de ha belenézünk a koreográfus honlapján található videodokumentációba, az első részlet hatodik percében vagy a második részlet kezdetén is látunk egymással érintkező testeket. Ezeket az érintéseket éppen az elszigeteltség alapmotívuma teszi (hang)súlyossá.

A táncesztétikai nézőpontját tekintve egységes szövegbe egy helyen csúszott egy olyan megjegyzés, ami mintha Nizsinszkij korából szólna az olvasóhoz: „tánc-lépéseknek semmiképp nem nevezhető mozdulatsorok” (11.) – írja Philipp Gehmacher előadásáról, ahol mozdulat és tánc megkülönböztetésének problematikájára nem reflektál a szerző. A táncmozdulat tánclépésre való szűkítése pedig azt a reneszánsz korabeli, azaz a színpadi tánc előtti kort idézi meg, mely a térben való haladást és az ezt végrehajtó testrészt tünteti ki kizárólagos figyelmével.

A tánc szemantikai értelmezhetőségéről szólván Lábán Rudolf mellett (14.) érdemes felidézni egy (másik) magyar vonatkozású elméletet, amely szintén a teljesség igényével megalkotott mozdulatelemzési rendszer: Dienes Valéria az orkesztika rendszerében a mozdulatnak négy „határozmányát” nevezi meg: tér, idő, erő és jelentés. Mozdulatelemzési rendszere ennek megfelelően négy fejezetből áll: Plasztika (tér), Ritmika (idő), Dinamika (erő) és Szimbolika (jelentés).

A koreográfia fogalmának elemzése során Thoinot Arbeau és az akadémiai gyakorlat összekapcsolása túlzottan nagyvonalú párosítás (18.). Arbeau egy egyszerű vidéki pap volt, aki nagy lelkesedéssel és alapossággal rögzítette a korabeli táncformákat. Célja egy meglévő táncos közkinccs írásos rögzítése volt. A XIV. Lajos által nyolcvan évvel később megalapított Királyi Táncakadémia ezzel szemben szakmai szervezetként kanonizációt, azaz a hivatásos táncosok gyakorlati munkája során kialakult mozdulatváltozatok közötti szigorú válogatást végzett. Céljuk egy mozdulatszótár kialakítása volt.

A 2013 tavaszán a Trafóban is bemutatott *Disabled Theatre* című produkció említésekor Czirák idézőjelbe teszi a Theatre Hora fogyatékkal élő profi színészeinek foglalkozását: „színészek” (24.). Nem tudom máshogy értelmezni ezt a gesztust, mint egy eltávolítást, amivel számomra érthetetlen módon megkérdőjelezi a játékosok által az előadás során nyíltan és hangsúlyosan vállalt szakmai identitást. Holott annak az előadásnak véleményem szerint épp a (szakmai) identitás megváltásztásának joga és annak megkérdőjelezhetetlensége volt a legfontosabb állítása.

A kötet első három tanulmányának témája („Testiség – mozgás – érzékelés”) a táncművészet alapanyaga, a mozgó test és annak érzékelése. A kortárs táncban a test nem egy alakot reprezentál, hanem anyag, sőt tovább radikalizálva, a konceptuális tánc a test anyagtalanítása felé viszi el az érzékelést. A testidentitás határainak megszűnése, a nyitott, lezárhatatlan testkép színrevitele jellemzi Gabriele Brandstetter, a német tánctudomány egyik meghatározó kutatója által elemzett előadásokat. Meg Stuart, Xavier Le Roy és Jeremy Wade munkáinak egyes részleteit elemezve a színpadon megvalósuló test-transzformációk működési módját mutatja be. A testidentitások határainak megkérdőjelezését három szempont alapján vizsgálja: a mozdulatok olvashatatlansága (azaz a jelentésesség hiánya) és kiszámíthatatlansága (azaz nem kapcsolhatók tánctechnikai hagyományhoz), valamint a test birtokolhatatlanságának a tapasztalata. A mozdulat szemantikai értelmezése kapcsán José Gil filozófus Merce Cunningham koreográfiáit vizsgálva azt a kérdést teszi fel, hogy a táncmozdulatok jelentésességének tagadása ellenére lehetséges egy új táncnyelv létrehozása. A korábban említett, Lábán, valamint Dienes (és Graham) által is meghatározónak tartott szemantikai elem nélkül mitől marad az

esztétika tartományában a mozdulat? Gil a tánc grammatikájának jelentésségében látja ennek az ellentmondásos helyzetnek a feloldását. A nézői észlelés működését pedig a megsokszorozott virtuális test (azaz a koncept művészethez kapcsolódva a test anyagtalanítása) fogalmának bevezetésével jellemzi. André Lepecki a mozgás látszólagos hiányának, a nyugalmi testhelyzetnek a jelentésségét vizsgálja. Duncan és Nizsinszkij példája mellett Steve Paxton „small dance” elméletét idézi fel. Míg a század elejének táncreformátorai szerint a nyugalmi állapotban lévő testből jön létre a mozdulat, addig Paxton szerint nem létezik nyugalmi állapot (ahogyan csend sem létezik John Cage munkásságában). A látszólag nyugalomban lévő test is folytonos mozgásban van. Sőt, a nézői észlelés is ilyen mikroszkópikus mozgásban jön létre, ahogyan a szem folyton mozog, vibrál a megfigyelés közben. A nyugalmi állapotban lévő testek színpadra állítása a test jelenlétét hangsúlyozza, s ezzel a táncot a „performansz ontológiájához” közelíti.

A következő részben („Hiány – alteritás – obszcenitás”) Gerald Siegmund és André Eiermann is éppen ezzel az állítással vitáznak, amikor Guy Debordnak a spektakulum társadalmáról szóló elméletét idézve amellet érvelnek, hogy míg a performansz-elméletekben a nézők és előadók közös jelenléte az előadás alapeleme, addig a konceptuális tánc meghaladja a színházi szituációnak ezt az értelmezését. Az Eiermann által bevezetett posztspektakuláris színház fogalma arra reflektál, hogy a közvetlenség kritériuma már a spektakulum támaszává vált. Ezek az eltávolító eljárások a néző és előadó interakciójának megszakításával hívják fel a figyelmet a nézői elvárások, azaz egy szimbolikus néző léte, aki „harmadik” félként, Lacanra hivatkozva a „Másikként” alkotója az előadás alteritásának.

A nézői észlelés rendjének megváltoztatása, s ezzel összefüggésben a színház inherens hatalmi struktúrájának felfedése az előadás politikusságaként jelenik meg a kortárs elméletekben. A konceptuális tánc egyik legmarkánsabb jegye „a távollét, a hiány, a láthatatlan és az aszimmetrikus testi viszonyok színrevitelének politikus aspektusa” – írja Czirák a bevezetőben (16.). A „Kritika – ellenállás – kollektivitás” című rész tanulmányai az előadások ilyen értelemben vett politikusságára fókuszálnak. Nikolaus Müller-Schöll a független színház fogalmának történeti és kulturális változásait/változatait mutatja be, majd amellet érvel, hogy az állami és független színház szembeállítására mára érvényét veszítette. Példáival azt demonstrálja, hogy a fennálló (színházi) rend kereteinek felmutatására és lebontására éppen egy állami színház, mint ennek a rendnek a reprezentánsa, az ideális terep. Az erre vállalkozó előadásoknak közös jellemzője, hogy kevés látnivalót nyújtanak, viszont nagyon elgondolkoztatnak („weak dance – strong questions”). A konceptuális alkotók azonban nem állnak meg a színház ideológiai-hatalmi struktúrájának kritikájánál, hanem a tudomány területének határait is átlélik. Gabriele Klein a kritika megváltozott szerepéről írva kijelenti, hogy a konceptuális koreográfus maga is kritikus gyakorlatot folytat. A lektúrperformansz műfajában a teoretikus és a performer alakja a gyakorlatban is egyesül. A tudomány és művészet határainak összemossa már önmagában egy kritikus, azaz politikus gyakorlat, hiszen a tudomány zárt hierarchiájának megbontására irányul. A kritika szerepe is átalakul: Butler és Foucault írásaira hivatkozva nem ítéletként jelentkezik, hanem éppen „az ítélet fölfüggesztése révén képes új, etikus gyakorlatot létrehozni” (206.).

A kötet utolsó, „Érintés – érzet – (meg)érintettség” című részében Erin Manning tanulmánya az érintés politikusságával foglalkozik Wong Kar Wai filmjét elemelve. Derrida testvériség vs. barátság (hierarchikus vs. demokratikus) fogalompárjára hivatkozva arra mutat rá, hogy a barátság csak érintés, testi kontaktus által tud megtörténni. A „barátság-politika” a test révén megtapasztalt és érzékelt találkozásban jön létre, melyet éppen ezért érintés-politikának vagy észlelés-politikának is nevezhetünk. A kötet utolsó két tanulmánya pedig visszavezet a jelentésség kérdésköréhez. Gerko Egert az érintések jelentésképző szerepét vizsgálja Stuart és Gehmacher duettjében, s arra keresi a választ, hogy miképpen válik a közönség is megérintetté az előadók érintéseinek észlelése közben. Krassimira Kruschkova a mozdulat és érzés viszonyában a referencialitás hiányát úgy jellemzi, mint a Walter Benjamin által leírt eredeti és fordítás viszonyát: követik egymást, de nem hasonlítanak. Meglátása szerint a kortárs tánc a konceptuális és emocionális szembeállítás helyett a koreográfia alapvetően emotív szerkezetét mutatja fel.

A kötetbe válogatott tanulmányok számos helyen egymáshoz is kapcsolódnak (többször konkrét hivatkozás formájában). Az olvasó így ugyanazt a jelenséget több, akár egymással vitázó szemszögből is megismerheti. Czirák Ádám kötete azzal a szándékkal készült, hogy szakmai inspirációt nyújtson a táncal foglalkozó kritikai és elméleti diskurzusnak, valamint a gyakorlati alkotóknak is (46.). S valóban vitathatatlan erénye a kötetnek, hogy lehetőséget ad arra, hogy a táncról való gondolkodás bekerüljön a hazai bölcséleti diskurzusba. Ugyanakkor a kortárs táncról szóló diskurzust is kitágítja a társművészetek és tudományok irányába. Ehhez fontos technikai segítség a kötet végén található 84 tételes cím- és a majd 500 tételes névmutató. A fordítók és az olvasószerkesztő munkáját dicséri, hogy a súlyos, szakszavakkal terhelt elméleti szövegeket sikerült a magyar nyelv grammatikájához igazítani, s a recenzens mindössze 13 elütést fedezett fel a 370 oldalas kötetben. Tanulságos lenne egy-egy rövid szerzői életrajz, mely sajnos hiányzik a kötet végéről. Márcsak azért is, mert a magyar szakmai közönség számára is megdöbbentő lehet az az intézményi háttér, aminek a támogatásával dolgoznak ezek a kutatók. Számos egyetemen működik színháztudományi intézet, azon belül speciálisan tánc tudományi és/vagy performansztudományi kutatócsoporttal. Remélem, hogy a *performansz* címmel sorozatot ígérő vállalkozás valóban folytatódni fog, miként azt is, hogy valóban inspirálni tudja a hazai táncművészettel foglalkozó szakembereket. (*Kijárat*)

PÉTER PETRA