A TÁNC ÉS A MARXISTA ESZTÉTIKA

KAÁN ZSUZSA

Ha figyelemmel kísérjük hazánk művészeti életét, észre kell vennünk azt a fokozódott társadalmi és belső, művészeti érdeklődést, amely a táncművészet mint „magasművészet" (a „magasművészet" ebben az összefüggésben a fejlett színpadi táncművészetre utal. Nem tartozik témánkhoz a közhasználatú tánc (néptánc, társastánc), sem a „sport-tánc", mint amilyen például a jégtánc vagy a művészi torna.) iránt megnyilvánul. A fennállásának 21. évét betöltő Állami Balett Intézet és a 11 éves Pécsi Balett, az egymást követő sikeres bemutatók, vagy a magyarországi és a külföldi táncélet között megindult egészséges mozgás a mutatója annak, hogy hazánkban a táncművészet *felnőtt* a többi művészethez; hogy Noverre álma beteljesedett: a táncművészet önálló lett. *Önálló* — legalábbis abban az értelemben, hogy a látványosság és öncélú szórakoztatás helyett komoly művészi élményt nyújtó és elismert zenei, drámai stb. alkotásokkal egyenrangú művek létrehozására is képes.[1]

E művészeti ág gyakorlati sikerei mögött azonban elmarad az eredmények és a problémák sokoldalú, teoretikus elemzése, vagy legalábbis nem terjed ki a táncművészet egészére. E téren más művészetek (a zene, az irodalom vagy akár a film) eredményeinek teoretikus megalapozottsága, elméleti termékeinek tudományos színvonala — úgy tűnik — messze túlhaladja a táncművészet esztétikájának művelésében elérteket.

A TÁNCESZTÉTIKA ELŐTÖRTÉNETÉHEZ

Óhatatlanul felmerül a kérdés, hogy beszélhetünk-e egyáltalán a táncművészet esztétikájáról. Létezik-e, létezhet-e a tánceszetétika ugyanabban az értelemben, mint amilyenben más művészeti ág alkotásainak elmélete viszonyul gyakorlatához? Szükséges-e, fontos-e, sőt, egyáltalán kell-e, érdemes-e a tánc esztétikájának művelésével foglalkozni? — Sajnos, e kérdésekre a választ többnyire tagadóan szokták megfogalmazni, mégpedig nemcsak a laikusok, de a tágabb értelemben vett művészeti elit körében is (nemcsak a „szakma" körében). Márpedig e kérdések pozitív eldöntése lényegében a táncművészet minden hívének alapvető érdeke, mivel a felvetett kérdések mögött a tánc elkötelezettjeinek reális problémái húzódnak meg. Ezért is kell válaszolni rájuk.

[1] Példaként említhetjük itt Seregi László „Spartacus"-át vagy Harangozó Gyula, illetve Seregi László „Csodálatos mandarin"-ját.

Mindenekelőtt azonban arról kell szólnunk, hogy a tánc elméleti vonatkozásainak tisztázási kísérlete nem talál teljesen „tabula rasa"-t. A tánc esztétikájának mint a marxista esztétika résztudományának hiánya tehát nem jelenti a táncelmélet teljes hiányát, az abszolút művészi ösztönösséget. A tánctörténet segítségével könnyen kimutatható, hogy a táncművészet fejlődő korszakaiban mind a legkiválóbb táncosokban, mind a koreográfusokban felmerül — egyrészt koruk művészeti felvirágzásának objektív, másrészt tehetséges és törekvő önmaguk szubjektív igényének eredményeképpen — a rendszerezésnek, az elért eredmények elméleti összegezésének az igénye.[2]

Ezen előzmények ismeretében újólag kíséreljük meg eldönteni azt a kérdést, hogy felesleges erőfeszítés-e a táncesztétika művelése.

Nyilvánvaló, hogy egy művészetet nem lehet l'art pour l'art teoretizálással, mesterségesen létrehozni. Előbb a művészetnek kell megszületnie, alkotásokat produkálnia; majd életben maradnia és fejlődnie ahhoz, hogy önálló egzisztenciával bírva, esztétikai elemzés tárgya lehessen. Ugyanez vonatkozik természetesen a táncművészetre mint művészeti ágra is. Nincs is szándékunkban vitatni, hogy ezt a művészetet a táncosok és a koreográfusok „teremtik", és nem az esztéták; s így lesz ez a továbbiakban is.

A mai fejlettségi szinten azonban a táncművészet eredményeinek hatalmas mértékben történt felhalmozódása következtében — mely egyúttal egy már aktuálisan ható tartalmi és formai differenciálódási folyamat is[3] — elengedhetetlenné vált a tudományos rendszerezés, az esztétikai törvényszerűségek, alapfogalmak, összefüggések „leszűrése" és megfogalmazása. Ennek, a táncművészet fejlettségéből szükségszerűen fakadó követelménynek érdemben

[2] Ilyenek voltak — hogy csak a jelentősebbeket említsük: Indiában a „Natyasasztra"— a tánc könyve (a zene, a tánc, a szöveg, a festés szigorú szabályainak rendszere) és az „Abhinajadarpana" a — kifejezés tükre (a test mozdulatainak a klasszikus indiai táncban felhasznált módja és jelentése szerinti leírása); Kínában a „Su-King" — az ősi szertartások szövegeinek gyűjteménye, tele tánc- és zeneesztétikai megjegyzésekkel. — Az európai táncművészet alapokmánya a „Trattato de la Arte di Ballare et Danzare" c., a quattrocento idején keletkezett mű, az olasz táncmester, Domenico da Ferrara alkotása. — A *Táncakadémia* (Académie Royal de la Danse) megalapítása 1661-ben XIV. Lajos támogatására, Beuchamps vezetésével az európai táncművészet felvirágzásának, a klasszikus balett kialakulásának és az első pedagógiai összegezésnek eredményeként. — Szólnunk kell *Noverre*-ről, a zseniális koreográfusról és „forradalmárról" (aki a „Levelek a táncról és a balettekről" című könyvében (Lyon 1760) már a táncesztétika tudományának alapjait rögzíti); *Fokin* elméleti munkáiról; *Serge Lifar* „Manifesztumáról"; a szovjet balettművészet rendszerezési törekvéseiről (pl. Vaganova) stb. — A hazai táncesztétikai törekvések közül a következőket említhetjük: Laban Rudolf magyar származású mozdulatművész munkásságát a *táncírás* területén. — Dienes Valéria, majd az ő kutatásait folytató Dienes Gedeon tudományos igényű, úttörő munkáját *az emberi mozdulatok összetevőinek* (térnek, időnek, erőnek mint a mozdulat három független változójának) *elemzéséről*. Ide tartoznak a táncoktatás érdekében végzett *metodikai problémák* vizsgálatát végzők írásai. (Pl. Szentpál Mária, Merényi Zsuzsa, Lugossy Emma.) — A táncesztétika sokszor tánctörténeti művekben is helyt kapott. A számos ilyen külföldi munka közül elsősorban Arnold Haskell és Curt Sachs műveit emelnénk ki. — A hazai tánctörténeti kutatók közül Körtvélyes Géza, Vályi Rózsi és Vitányi Iván eddigi munkásságára hívhatjuk fel a figyelmet, akik a konkrét tényanyag közlésén és népszerűsítésen túl tudományos igényű és marxista szellemű tánctörténet létrehozására törekszenek. (Vitányi Iván: „A tánc", Gondolat, Bp. 1963; Vályi Rózsi: „A táncművészet története", 1969., Körtvélyes Géza: „A modern táncművészet útján", Zeneműkiadó 1970.)

[3] A táncművészet legújabb alkotásai a modern ember életérzésének, problémáinak, hangulatainak adekvát táncos megjelenítésére is képesek, újszerű mozdulatelemekkel gazdagítva a klasszikus balett motívumkincsét. Példa erre a magyar balettművészetben Eck Imre „Pokoljárás" című drámai balettje.

való, hatékony realizálása csakis a valóságos produktumokra támaszkodva, vagyis a tánctörténet és az élő táncművészet alkotásainak elemzése alapján, a marxista—leninista elmélet bázisán valósulhat meg.

Úgy véljük, ez oldhatja majd fel a táncművészet belső ellentmondásait (egyszerre térbeli és időbeli; egyszerre hajtja végre az emberi szubjektum külső és belső szemléleti formáinak absztrakcióját; képes megteremteni és minden pillanatban megőrizni a mozdulat belső, zenei harmóniájának és külső, képzőművészeti megformáltságának egységét stb.), csak ennek birtokában válik lehetségessé mindazon vád vagy elmarasztalás autentikus „kivédése", amely a táncművészetet érte története folyamán,[4] illetve az olyan ellentmondások megoldása, amelyeknek elvi elfogadása gátjává válhat és minden bizonnyal vált is e művészeti ág gyakorlati fejlődésének. Ilyen például a rögzítetlenség és rögzíthetőség ellentmondása,[5] amelyet a tánc vonatkozásában nem oldott meg teljesen sem a XVII. század óta ismert s napjainkig egyre tökéletesedő táncírás, sem pedig a XX. században teret hódított film. Innen származott a „tánc misztikumának" illúziója és tétele, amely „magyarázattól" a táncművészet *tényleges* hatóereje és varázsa még érthetetlen maradt — és feltehetően érthetetlen is marad mindaddig, amíg a maguk sokszínűségében teoretikusan fel nem tárják e varázs és e hatni- és fennmaradni-tudás okait.

Ez viszont már messze túlmutat az előbb vázolt törekvéseken, mivel nemcsak a tánc történetének és egyes elvi kérdéseinek, hanem esztétikájának, sőt pszichológiájának, valamint szociológiájának megalkotását is magában foglalja.

E tanulmány nem törekedhet a marxista tánccesztétika alapproblémáinak összefüggő és kimerítő tárgyalására.[6] A továbbiakban csupán néhány kérdésnek, a művészet és ehhez kapcsolódva a táncművészet genezisének, valamint a „Gesamtkunst" és a táncművészet viszonyának tárgyalására szorítkozunk.

[4] „Ez az öt művészet — írja Hegel — (építészet, szobrászat, festészet, zene, költészet — *K. Zs.)* a reális, valóságos művészetnek önmagában meghatározott és tagolt rendszere. Rajtuk kívül persze vannak még más, t ö k é l e t l e n művészetek (kiemelés tőlem — *K. Zs.)*, kertészet, tánc stb.; ezeket azonban csak alkalmilag kell majd megemlítenünk." („Esztétikai előadások". II. köt. Akadémiai Kiadó, Bp. 1955. 202—203.

[5] Utalunk itt Dienes Gedeon cikkére. (Gondolatok a táncról és a pantomimról; „Tánctudományi Tanulmányok", 1959—60, 94—96.) Ebben a szerző osztályozza a művészeteket a rögzítetlenség, illetve rögzítettség ténye és lehetősége szempontjából, azaz annak alapján, hogy mely művészetek alkotásai tartósíthatók, őrizhetők meg a maguk teljességében, részben vagy egyáltalán nem az utókor számára. Meggyőződéssel vallja, hogy a rögzíthetőség egyszerre oka és mérőeszköze is valamely művészet fejlettségének és levonja az alábbi következtetést: „. . . A mozdulati kifejező eszközökkel dolgozó művészetek fejlődése mindmáig a rögzíthetőség fegyvere nélkül való úgyszólván reménytelen harc volt a fennmaradásért . . . " Igaz, hogy a táncművészet története sikerek és kudarcok szakadatlan váltakozásának sorozata, de — mint minden más művészet — a tánc is éppen így, önmozgásának e dialektikus folyamatában tudott létezni, fennmaradni és fejlődni; természetesen az adott kor, a társadalmi-gazdasági formáció, az uralkodó ízlés, az adott közönség szociológiai összetétele, igényei stb. alapján.

[6] A tánc marxista esztétikájának — véleményünk szerint — (más ágazati esztétikákhoz hasonlóan) foglalkoznia kellene a táncot a többi művészettől élesen elhatároló differencia specificákkal, amelyek ősművészet-jellegéből fakadnak (a különböző művészetekkel (elsősorban zenével és képzőművészettel) való összefüggéséből adódó komplexitással, a külső és belső szemlélet egységével, az ún. testvérművészetekhez való relációjával stb.).

Ezen túl tárgyát alkotnák a tánc műfajonként változó sajátosságai, ezeknek megfelelően a táncban immanensen létező és a konkrét alkotásokban megragadható esztétikum problémája, a színpadi táncművészet létrejötte (például a balett d'action noverre-i

Hol is kezdődik a tánc története? Erre vonatkozóan a táncművészettel foglalkozók között két, egymástól eltérő koncepció alakult ki. Egyes kutatók szerint már az állatvilágban is találkozhatunk a tánccal. Más teoretikusok szerint a kezdet, a kiindulási pont egy ún. „összművészet", melyből kifejlődnek, majd leválnak az egyes művészetek, a tánc pedig egyedül marad. Ha részletesen elemezzük a két véleményt, nem lesz nehéz megtalálnunk azokat a tényezőket, amelyekre e két felfogást alapozni lehet, s azokat az érveket, amelyek ellenük vallanak.

Az első nézetcsoport érvelésének szemléltetéséhez idézzünk Vályi Rózsinak a táncművészet kialakulására vonatkozó ismertetéséből: „Darwin, aki az állatoknak nemcsak intelligenciát, hanem szépérzéket is tulajdonított,[7] a hímállatok vetélkedésével kapcsolatban már táncnak nevezi a fajdkakasok és fecskék ritmikus mozdulatait.[8] Ha egyetértenénk sok természettudóssal, akik a pávák, exotikus kőszáli és vízimadarak, halak gyönyörű csábtáncairól írnak, a táncot tartanánk a legősibb művészetnek."[9] — Úgy véljük, hogy a táncművészet legősibb művészet voltát nem ez dönti el. Emellett a fent idézett tényekből sokkal kézenfekvőbben adódik az a kérdés, hogy Darwinnak és másoknak a hipotézisei alapján a táncművészet gyökereit az állatvilágban kell-e keresnünk. Van-e ennek reális alapja, vagy csak arról van szó, hogy e tudósok a táncról kialakult felfogásukat akarják mesterségesen, kívülről belevetíteni az állatvilágba?

Ha csak abból indulnánk ki, hogy *a tánc alapja a mozgás* — és itt csak a fizikai mozgásra gondolunk —, akkor beszélhetnénk pl. a „hulló rózsaszirmok táncáról", vagy a „guruló kavicsok táncáról" is. Sőt, ha a tánc alapja a mozgás, amely magának a filozófiai értelemben vett anyagnak lényegi tulajdonsága, akkor egyszerű logikai úton arra következtethetnénk, hogy — bár ez ilyen megfogalmazásban elég meglepő — az anyag táncol. És ezzel tulajdonképpen ugyanazt mondanánk, amit már Lukianos sokkal szebben megfogalmazott: „A világmindenség keletkezésekor született meg a tánc is, mint amaz ősi Szerelem kísérő tüneménye. Mert a csillagok kartánca és a bolygóknak az állócsillagokhoz való viszonya, ritmikus kapcsolódásaik és mozgásuk harmonikus rendje ennek az elsőszülött táncnak példaszerű megnyilvánulásai."[10] Ám ez nem más, mint a világegyetem, az univerzum mozgásának antropomorfizálása.

Ha továbbmegyünk és azt is figyelembe vesszük, hogy *a tánc érzelmeket fejez ki*, akkor már leszűkítettük a tánc lehetőségét az állatvilágra. Csak éppen

---

megvalósítása) óta tárgyalható tartalom és forma viszonya, a táncdráma külső és belső formája s az ehhez kapcsolódó többi esztétikai probléma, mint pl.: a tánc szép, rút, groteszk, komikus stb. elemei; a kompozíció, a cselekmény, a típusalkotás, a jellemek fejlődése stb.; a művészi technika, a stílus.

Végül a tánc esztétikájának vizsgálnia kellene a műalkotásnak a nézőre gyakorolt hatását, a táncmű esztétikai befogadásának emberi-etikai körülményeit: a *katarzis* problémáját.

[7] Lásd Darwin: „Az ember származása és az ivari kiválás", Bp. Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R. T. 1910, I, 102, 109, 113—115.

[8] Lásd Darwin: Id. mű, II, 51—53.

[9] „A kultúra világa", Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest 1963, II, 314—315.

[10] Lukianos: „Beszélgetés a táncról", Magyar Helikon, Budapest, 1959, 17—18.

azt kell tisztáznunk, hogy a magasabbrendű állatok érzelmi szintje egyenrangú-e az emberével, vagy pedig minőségileg különbözik-e attól. Rubinstein az állati és az emberi cselekvés közti minőségi különbséget kimutató elemzéséből világosan kitűnik, hogy az állat ösztönös cselekvése is motiváción alapszik. Ez azonban, éppen a motivációs mozzanat jellegénél fogva — vagyis annak következtében, hogy „a viselkedés ‚motivációja'"[11] csak a szervi állapotokra és ezek változásaira korlátozódik — nem indokolja az ezen a szinten végbemenő állati megnyilvánulások antropomorfizálását, táncként való feltüntetését.

Az állat és az ember „lelki tevékenységét" összehasonlítva, vitathatatlan, hogy a létezés biológiai szintjén levő állat emocionális reakciói „a szervi szükségletekkel és az életműködés ösztönös formáival (önfenntartással, táplálkozással, szaporodással) kapcsolatosak",[12] és az emberi emócióknak az ösztönökkel és vágyakkal való genetikai kapcsolata is kétségtelen. Sőt, még az ember magasabbrendű érzelmeibe is, amelyek intellektuális, etikai, esztétikai motívumok által meghatározott folyamatok, „beiktatódnak az érzékiségnek a szervi alapfunkciókkal kapcsolatos legprimitívebb formái. Ugyanazok az ősi húrok, amelyek a primitív állati ösztönökkel kapcsolatosan rezgésbe jöttek, a szervezet legmélyén rezonálva rezgésbe jönnek a valóban emberi szükségletek és érdekek hatására is."[13]

Mindezek ellenére az emberi és az állati érzelmeket meg kell különböztetnünk egymástól, mégpedig nem úgy, mint valamely állat érzelmeit egy nála alacsonyabbrendűétől. „Az emocionális szféra hosszú fejlődési utat tesz meg — írja Rubinstein — az állat primitív érzelmi, indulati reakciójától az ember magasabbrendű érzelméig."[14] És ez a fejlődés nem pusztán mennyiségi változást eredményez. „A létezés történelmi formáinak szintjén, az embernél, amikor az individuum mint személyiség szerepel, nem pedig csak mint szervezet, az emocionális folyamatok már nemcsak a szervi szükségletekkel kapcsolatosak, hanem a lelki szükségletekkel, a személyiség tendenciáival és beállítódásaival és a történelmi fejlődés folyamán kialakuló tevékenység sokoldalú formáival is."[15]

Lényeges tehát, hogy az ember érzelmeit, mint „az emocionális és intellektuális egységét"[16] fogjuk fel, amelyeknek az állat primitív indulataival való kapcsolata csak genetikai szempontból megszüntetve-megőrzött, amelyeknek még az ember fiziológiai mechanizmusa sem tekinthető kizárólagos alapjául, nemhogy az állaté. Az ellenkező állítás a biológiai fejlődéstörvények egyfajta eltúlzása.[17]

Mostanáig két aspektusból, mozgás és érzelemkifejezés alapján vizsgáltuk a táncművészet keletkezéséről szőtt elméleteket. Mivel a tánc — többek között

[11] Sz. I. Rubinstein: „Az általános pszichológia alapjai", Akadémia Kiadó, Bp. 1964, I, 170.
[12] Rubinstein: Id. mű, II, 720.
[13] Uo. 724.
[14] Uo. 720.
[15] Uo. 720.
[16] Uo. 717.
[17] Nem teszi ezt az eljárást indokolttá még az sem, ha megállapítjuk, hogy e hiba magánál Darwinnál is előfordul, aki a genetikai folytonosság bizonyítása és hangsúlyozása során túl halványan exponálja az ember tudatos mimézise és a magasabbrendű állatok ösztönös, intenzív mozgásban kifejeződő megnyilvánulásai között levő elvi, minőségi különbséget.

— az érzelem által indukált mozgás is, amely éppen ezt az érzelmet fejezi ki, és mivel e két tényező sokak számára egyben a tánc lényegét is jelenti, joggal feltételezhetjük, hogy például Darwinnak is ez adott „reális alapot" ahhoz, hogy hibás analógiával a táncot „megtalálja", „felfedezze" az állatvilágban, és így megkérdőjelezze a táncművészetnek — mint minden más művészetnek — kizárólagosan emberi tevékenység voltát. A fentiekből azonban talán kitűnhetett az is, hogy sem e két aspektusban nem merül ki a tánc lényege, sem e két faktor nem elegendő alap a tánc forrásainak kimutatásához.

A második koncepciót Vitányi Iván, tánctörténeti munkájában, a következőkben foglalja össze: „A fejlődés kezdetén az a differenciálatlan összművészet állott, melyben ének, zene, színjátszás, költészet, tánc, sőt bizonyos formában (maszkok, kosztümök, eszközök stb.) a képzőművészet is, még szétválaszthatatlan egységet alkotott. A természeti népek énekes — táncos — színjátékszerű szertartásait még egyenlő joggal nevezhetjük színjátéknak, zenei előadásnak, költészetnek, sőt képzőművészeti kiállításnak is."[18]

Gyertyán Ervin is „a primitív művészet Gesamtkunstjá"-ról beszél, melyből a „társadalmi fejlődés során specializálódtak az egyes művészeti ágak".[19]

Ezzel Vitányi is, Gyertyán is feltételezi egy olyan, minden művészet alapanyagául szolgáló művészetkomplexum létezését, amelyben az egyes elemek egyszerre, egyidőben, egymás mellett funkcionálnak. A „Gesamtkunst" tulajdonképpen ennyit is jelent. Ahogy Szigeti József helyesen megfogalmazza: a művészeteknek egy olyan „szintézise, amely akkor jött létre, amikor ezek a művészetek még meg sem születtek..."[20] Csakhogy Vitányi és Gyertyán ezt tartják a fejlődés abszolút kezdetének, holott a „Gesamtkunst" bármenynyire is kezdetnek tűnik, véleményünk szerint a művészet, és speciálisan *a táncművészet genezisének egy közbülső állomása.* Nem létezett csak úgy, egyszerűen, a priori, eleve adottként, hogy aztán összetételénél fogva, mint továbbfejlődésre alkalmas tiszta lehetőség viselkedjék. *A „Gesamtkunst"-ot egy folyamat eredményének kell tekinteni, amely feltételezi s immanensen tartalmazza előzményeit: konkrétan éppen a „művészetcsírák" szintetizálódási folyamatát.*

Az első koncepciót bírálva kimutattuk, hogy a táncot nem származtathatjuk bizonyos nem létező „állat-intellektus"-ból. A továbbiakban azt kívánjuk bizonyítani, hogy a táncművészet eredetéről szólva nem elég visszanyúlni az ősi „Gesamtkunst"-hoz. Ezen állításunk bizonyítása marxista módon csak úgy végezhető el, ha a művészi tevékenység kialakulását, az esztétikai érzék létrejöttét csak a munka—tudat egymást kölcsönösen feltételező és fejlesztő kapcsolatának fényében, annak függvényeként értelmezzük, szerves egységben az embernek az állat-ősből való kialakulásával. Éppen erre az átmenetre kell helyezni a hangsúlyt, mert ez a rendkívül hosszú időszak tartalmazza a „Gesamtkunst"-hoz vezető szintetizálódási folyamat szakaszait.

Mindezek alapján a művészet genezisének vizsgálatát nem akkortól kell indítani, amikor az „ember" — Rubinstein szavaival — már kialakult személyiség és nem csupán szervezet, vagyis már *emberré vált,* mert maga a fejlődés sem ekkor kezdődött; hanem onnan, amikor primitív ősünk már *nem állat.*

[18] Vitányi Iván: „A tánc", Gondolat, Bp. 1963, 11.
[19] Gyertyán Ervin: „A múzsák testvérisége", Gondolat, Bp. 1966, 78.
[20] Szigeti József: „Bevezetés a marxista—leninista esztétikába", Kossuth Könyvkiadó, Bp. 1966, II. rész 129.

Azaz annál a „pillanatnál", amikor még a „Gesamtkunst" sem létezett aktualitásában. csak potenciálisan, tehát az ember azon fejlődési fokánál, amikor még nincs tudatos, csak legfeljebb nem-tudatos művészi tevékenység. Ezt viszont, mivel a művészet a munkatevékenység objektiválódott formáinak egyike, kezdeti stádiumában éppúgy, mint kiteljesedett, magasabbrendű állapotában, megelőzi a munka genezise. Tehát kiindulni is ebből kell.

Kezdetben a munka sem tudatos tevékenység, bár soha nem mentes bizonyos célszerűségi elemtől. Marx feltételezését, amely szerint „az embereket az állatoktól megkülönböztethetjük a tudattal, a vallással vagy amivel akarjuk. Ők maguk akkor kezdik magukat az állatoktól megkülönböztetni, amikor *termelni* kezdik létfenntartási eszközeiket..."[21], igazolják a régészeti kutatások: „...az alsó pleisztocén korból származó embertani adatok olyan fajok, genusok felbukkanását mutatják, amelyek bizonyos vonatkozásban az emberszabású majmok és az emberek között állanak".[22] Lényegesen különböznek bármely ma is élő állatfajtól csontrendszerüket tekintve, ezért a zoológusok „hominidáknak", „emberszerű lények"-nek nevezik őket. A korai hominidák életmódjáról meglehetősen keveset tudunk, bár a barlangjaikban talált állati csontok azt bizonyítják, hogy a gyűjtögető életmód mellett vadászattal is foglalkoztak. Ezek szerint a munka tényét már a legősibb *nem állati* hordáknál is bizonyítottnak tekinthetjük. A „létfenntartási szükségletek" termelése, a szerszámkészítés aktusa viszont több tízezer évvel előzi meg ezen aktus tudatosulását, és mindazon körülmény, feltétel és cél „lecsapódását" az agyban, amelynek keretei között a munka végbemegy. „Mielőtt megjelentek az etikai tudat, az esztétikai és logikai képességek első felvillanásai — írja Davidov —, állat-őseink hosszú évezredekig éltek az ‚értelmetlen' (a logikai gondolkodás hiányának értelmében), az ‚amorális' (az etikai tudat hiányának értelmében), és az ‚aesztétikus' (az esztétikai képesség teljes hiányának értelmében) ősi érintkezési formák között úgy, hogy rendelkeztek már bizonyos szerszámkészítési képességgel."[23] De „annak tudatosulása, hogy mit és miért tesz az ‚ember', évezredekkel később jelent meg".[24] „Ha elfogadjuk — írja Davidov — azt a (hegeli idealizmus ellen irányuló) lenini tételt, hogy az ember gyakorlata, milliárd és milliárd esetben ismétlődve, logikai alakzatokként rögződik az ember tudatában, akkor következetesnek kell lennünk, és fel kell tételeznünk a *már emberi* gyakorlat eléggé hosszú időszakát, jóllehet e gyakorlat egyetlen résztvevője *sem rendelkezett még logikai tudattal.* Nos, éppen ez áll az őshordára."[25] Kérdés, hogy mik ezen „már emberi gyakorlat" összetevői. Feltehető, hogy a természet vak erőinek való kiszolgáltatottság és a tehetetlenség legyőzésére, az élet és a „faj" fennmaradásának biztosítására irányuló törekvés, majd a természettől való félelem, illetve kiszolgáltatottságérzet az a hajtóerő, amely a primitív horda minden tagját cselekvésre, s a cselekvések újra és újra történő, periodikus ismétlésére késztetik. Olyan „vágyak" ezek, amelyek kielégítése a társadalom-test kollektív feladata, amelyek kielégítése „az őshordának mint egésznek éppoly természetes (és persze nem-tudatos) funkciója",[26] mint a szerszámok készítése. Ezek szerint nyilvánvaló, hogy

[21] Marx és Engels Művei, 3, Budapest, 1960, 23.
[22] Gordon Childe: „A civilizáció bölcsője", Gondolat, 1959, 27.
[23] J. Davidov: „Munka és szabadság", Kossuth Könyvkiadó, Bp. 1965, 26.
[24] Uo. 27.
[25] Uo.
[26] Uo.

a „már emberi gyakorlat" nem korlátozódik a munkaeszköz termelésére. Jelenti a hordatagok egymás közti érintkezési módjának termelését, amely *a kölcsönös tevékenységcsere* hatására alakul és fejlődik, szűkebb értelemben pedig a különböző munkafolyamatok végrehajtását értjük rajta, és azon *összes feltétel* termelését, amelyek nélkül ez nem mehet végbe sikeresen. Az eszközkészítés mint „emberi gyakorlat", ezen a szinten, mint ezen feltételek egyike jelenik meg. A „kölcsönös tevékenységcserén" kívül meg kell említenünk az őshorda másik differencia specificáját (amely megkülönbözteti az állati hordától), *a kollektív aktivitást*, amely éppen a tevékenység kölcsönösségéből fakadt. Davidov szerint abból a látszólag jelentéktelen körülményből, hogy „mondjuk húsz hordatag ‚kölcsönös tevékenységcseréje' (természetes kooperációja) sokkalta nagyobb termelőerőt adott, mint a húsz hordatag külön-külön vett termelőerőinek összege".[27] De a kollektív aktivitás és a munkaeszköz együtt, mint *fizikai feltétel*, hosszú ideig nem volt elég a közös akciók minden alkalommal sikeres véghezviteléhez. A siker sokáig alkalomszerű volt, esetleges, nem rendszeres. Ennek oka pedig a már rendelkezésre álló és folyamatosan újratermelődő fizikai, anyagi feltételek elégtelensége. Szükségszerű volt tehát bizonyos más jellegű feltételek kialakulása. Olyanoké, melyek alkalmasnak bizonyultak arra, hogy a fizikaiak hiányosságait pótolják, hogy előzetesen hatva a munkatevékenységre, azt előnyösen befolyásolják. És a fizikai feltételek a maguk kiegészítőiként ki is termelték a munkatevékenység — nevezzük így — *pszichikai feltételeit* már akkor, amikor a horda tagjai még külön-külön félig állati pszichikumok, csupán az „ösztönük tudatos" (Marx), és csak a horda, mint kollektíven cselekvő *egész*, jelentett emberi pszichikumot a hordatudat szintjén. Az így létrejövő pszichikai feltételek, kezdetleges mivoltuk ellenére, részben teljesíteni tudták a fent jelölt követelményeket: optimálisabban megjelölni a célt és a hozzávezető cselekvéssorozatokat. Ennek birtokában a horda már képes volt arra, hogy nagyobb előrelátással, szervezettséggel és részben biztonságérzettel lásson hozzá a kollektív tevékenységhez: ez a „lelki garancia" végül már nélkülözhetetlen volt például egy vadászat sikeresebb lefolytatásához. Ily módon e pszichikai tényezők megsokszorozták a kollektív aktivitásban rejlő erőt és ezzel a primitív szerszámok hatékonyságát.

Felmerülhet az a kérdés, hogy konkrét esetben, egy adott kollektív akció alkalmával miből meríti és merítheti egyáltalán a horda e másodlagos feltételeket. Nyilvánvaló, hogy ezek — bár módosulva — megőrzik az elsődleges, fizikai feltételek legjellemzőbb tulajdonságait: objektív alapjuk tehát olyan munkatevékenység, amelyben a közösség nem közvetlenül a természetet alakítja át, hanem saját társadalomtestét (azaz a termék nem válik külön a tevékenységtől), hatásukra pedig az aktivitás mint potenciális erőnlét, amely csak a közös akció során fog realizálódni, aktuális erőnlétté válik, azaz hatóképes, aktív biztonságérzetté, már az akció kezdete előtt.

Mivel a közös akciókban a horda minden „természetes szerve" részt vesz, amelyeknek sikerében mindenki egyaránt érdekelt, ezért ezt a speciális munkát mindenkinek végeznie *kell*. Ebből következik, hogy csak olyan tevékenységről lehet szó, amelyet mindenki *el is tud végezni*, s amelynek végrehajtásához mindenki számára *van* megfelelő munkaeszköz.

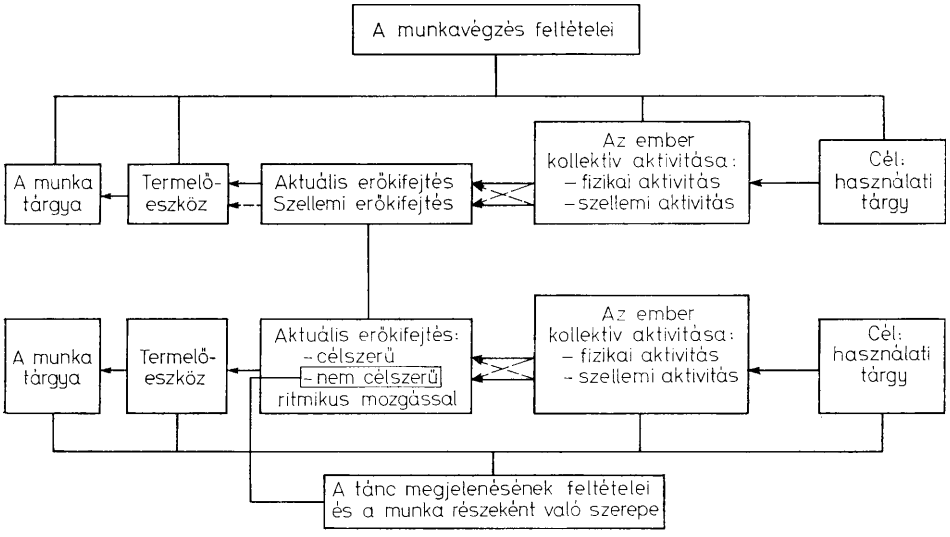
[27] Uo. 29.

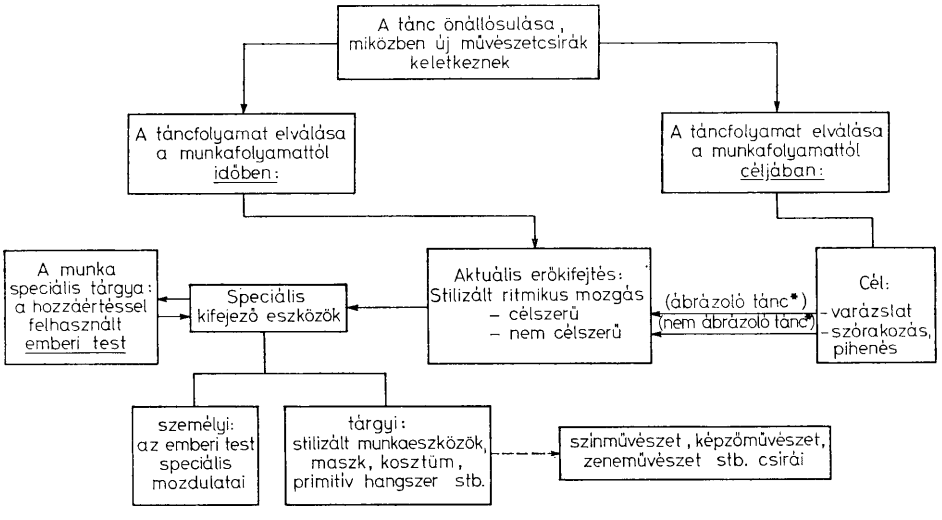
Véleményünk szerint ez a gyakorlati tevékenységrész az, amelyből a *táncot* származtatni kell, mivel minden primitív ősünknek, miután a létfenntartási eszközök termelésével kölcsönhatásban bizonyos mozgásbiztonságra tett szert, fizikai adottságainál fogva azonnal *rendelkezésére is állt* ehhez a speciális munkához a legtermészetesebb anyag: *önmaga*, saját teste; spontán eszközként pedig a mozgás — értve ezen törzsének és végtagjainak a mozdulatait.

A tánc kezdetben sajátos része a hordában élő primitív „ember" munkatevékenységének. Miközben ősünk számtalan sokszor megismétli ugyanazokat a munkamozdulatokat, ezzel egyszersmind be is gyakorolja őket. A begyakorlás alkalmával a kezdetleges, szaggatott tempójú munkamozdulatok *folyamatos mozdulatsorokká* állnak össze, ahol már lényeges (szabályozó, rendszerező stb.) szerepet játszik a *ritmus*. Vagyis az egyes munkafolyamatok ritmikus mozgásban realizálódnak. Olyan mozgásban, amelynek két összetevője van: egyrészről a célirányos manipuláció (közvetlen kapcsolat a munkával), másrészről az ember fiziológiai adottságaiból, izommunkájából szükségszerűen adódó, látszatra célszerűtlen mozgások (mint például abban az ergonómiából ismert jelenségben, amikor a célszerű munkafolyamatra irányuló mozgások kiegészülnek az eközbeni izomfeszültséget feloldó, „kikapcsolódást" jelentő, pihentető mozgásokkal). Ezek az utóbbi mozdulatok, bár a munkával való kapcsolatuk közvetett, mégis nélkülözhetetlenek, hiszen éppen a munkával szervesen kapcsolatos mozgásokat előzik meg, kötik össze egymással vagy fejezik be. Mivel ez a kétféle mozgás együtt létezik, mivel egymáshoz való relációjuk kölcsönös, mivel a konkrét munkafolyamatnak így mindketten szerves részei, ezért *együtt* is hatnak vissza a primitív „ember" tudatára. Csíraformájában tehát a tánc a munkavégzésben, valamint a praktikus célok eléréséért és elérésén túlmenő *gondolatok* megjelenésében egyaránt szerepet játszik.

A későbbi fejlődés folyamán a tényleges munkamozdulatok és az azokat segítő, látszólag öncélú mozgások egyre inkább tökéletesednek, míg végül ez utóbbiak elválnak a munkafolyamattól. Ennek megfelelően eredeti formájuk, jelentésük módosul, s az ezeket megszüntetve-megőrzött, fokozatosan *mozdulatrendszerbe* szerveződött új formák, új mozgások pedig már a régebbieknél sokkal differenciáltabb célok szolgálatába állnak — át- meg átszőve a primitív ember mindennapi életét, mint például a közvetlen, praktikus célok biztos elérését szolgáló, egyre bonyolultabbá váló mágikus varázslat, vagy a pihenés és szórakozás. A primitív tánc végzői eleinte a közösség egésze, később a nem, kor stb. szerint megkülönböztetett csoport, majd a sámánok, mágusok, varázslók (előtáncosok), akik mellett a többiek csupán őket testtel és hanggal kiegészítő, kísérő mozgást végeznek. Eközben egyre nagyobb jelentőséget kap a díszítés, a kosztüm, az arc kikészítése, gyakran az egész test festése; mindez a munkavégzés célszerű magatartási formáitól most már mindenképpen eltérő, stilizált mozdulatokban kifejezett tánccal és a zenei kísérettel szerves egységben egyre mélyebb, a közösség számára fontos jelentéstartalmak hordozóivá válik.

Az elmondottakat az alábbi ábrák szemléltetik:





*Curt Sachs megkülönböztető jelzői (ábrázoló: bildhaft / nem ábrázoló: bildfrei)

A tánc létrejöttekor és a munkafolyamattól való elszakadásakor még kialakulatlan művészet, mágikus cselekvés. Születése pillanatától kezdve mégis befolyásoló tényezőként, mint az előbbiekben említett „pszichikai feltételek" kiváltója, *aktívan* vissza is hat a munkára. Hogyan?

Úgy, hogy amikor a primitív „ember" számára társadalomszerve s egyben önmaga egzisztenciájának fenntartása, következésképpen „gazdasági életének" stabilizálása ösztönös parancs, amelynek valóra váltásához viszont nem rendelkezik megfelelő eszközökkel, akkor *az ősi tánc* az, amely az ősember

segítségére siet, legkezdetlegesebb formájában is vállalva az igazi, mai értelemben vett művészet lényegi funkcióját: mindennapos, gyakorlati kívánságokat teljesíteni, s ezeket összekapcsolni az egész közösség, később pedig az öntudattal bíró ember valódi vagy beképzelt beteljesülésével. Mivel a tánc során „... a ritmus hipnotizáló hatására minden egyes szereplő átcsúszott a realitás tudatából, amivel egyénileg rendelkezett, a fantázia tudatalattijába, amely mindnyájuknál közös, s ebből a belső világból új akcióra megerősödve tértek vissza",[28] a tánc az ember *illuzórikus technikai segítségévé* válhatott annak a hiedelemnek alapján, hogy „a realitás ellenőrzése illúziójának megteremtésével a realitás a valóságban is ellenőrizhetővé válik".[29]

Támasszuk alá a tánc primátusát egy másik aspektusból, az absztrakciós készség fejlődésének szempontjából is:

A primitív őshorda legkezdetlegesebb, állatutánzó „táncai"-nál (amelyekben az állat legjellegzetesebb mozdulatait utánozták) még nem ment végbe a mozdulatok absztrakciója. A tánc mint mozgásutánzás, ugyan már ekkor, a művészi absztrakció ilyen alacsony szintjén is mimetikus jellegű, de ez a mimézis még a szó legszorosabb értelmében vett utánzás. (Hiszen minél pontosabb a „hű másolás", annál biztosabb például a vadászat sikere.) Nagyobb absztrakciós készséget jelent az a fejlődési fok, amikor a tánc az őskori „ember" élettevékenységeit ábrázolja (harc, vadászat, aratás stb.), amikor már a munkafolyamatok „stilizálására" is képes. Vagyis, amikor már meg tudja alkotni „a mágia által létrehozott társadalmi megbízatás szempontjából" a „technikai okokból kifolyólag ... elszigetelten és önmagáért véve" ritmikus munkafolyamatok mozdulatainak, különböző „emberi mozgáskomplexumoknak az egységét"[30] időben már függetlenítve a munkafolyamattól (leggyakrabban azt megelőzően).

Összehasonlítva a táncot *a többi művészettel*, elmondhatjuk, hogy minden más művészet kialakulásához további feltételek, elsősorban az absztrakció *még magasabb szintje* szükséges. A táncban a tevékenység—termék dialektikus egysége valósul meg, vagyis „a műprodukció és a valóságreprodukció közvetlenül egybeesik".[31] Csak később válik lehetővé, hogy a művészi tevékenység tőle különvált műalkotást hozzon létre (amely így önálló létezésre tesz szert), mert ez az objektiváció a hordáénál sokkal fejlettebb gazdasági és társadalmi viszonyokat feltételez, amelyek között már kirajzolódhatnak az első művészi egyéniség halvány körvonalai.

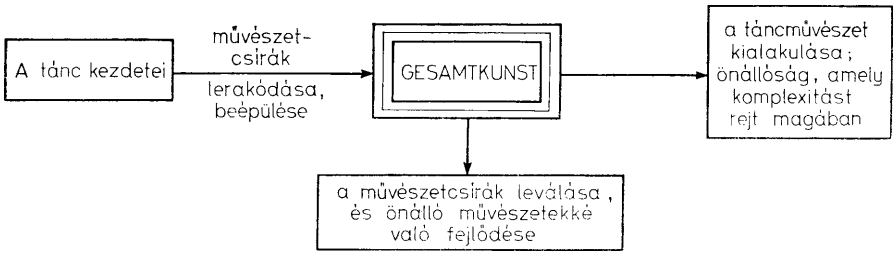
Ezek után azt kell kimutatnunk, hogy az „összművészet" abszolút kezdet, illetve nem abszolút kezdet jellegének problematikája *ekvivalens* a táncművészet eredetének helyes felfogásával. Ezt az ekvivalencia-tételt a matematika segítségével két lépésben, az alábbiak szerint kellene bebizonyítani:

(A) Ha feltételezzük, hogy a tánc — csíraszerű magánvalósága ellenére — teljesíti a művészet mint olyan követelményeit, s ennélfogva minden konkrét művészet kialakulását megelőzi, akkor ebből már következik, hogy a többi művészetcsírának egyenként kellett a kezdetleges táncra ráépülnie, hogy szintézisük létrejöhessen. Tehát a „Gesamtkunst" maga is egy folyamat eredménye.

[28] G. Thomson: „Aischylos és Athén", Gondolat Kiadó, Bp. 1958, 67.
[29] G. Thomson, 21.
[30] Lukács György: „Az esztétikum sajátossága", Akadémiai Kiadó, Bp. 1965, II. 318.
[31] Szigeti József: Id. mű, II. rész 128.

(B) Ha viszont azt tesszük fel, hogy a „Gesamtkunst" folyamat eredménye, akkor szinte bizonyításra sem szorul az a tézis, hogy léteznie kellett egy „első", ún. „ősművészet"-nek, méghozzá esztétikai szempontból olyan tulajdonságokkal, amelyeknek birtokában szükségszerűen a művészetcsírák szintézisének szervezője lett. Ez pedig — éppen az említett speciális jegyek alapján — a tánc.

Ezen „ekvivalencia-tételt" az eddigi fejtegetések értelmében bizonyítottnak tekintve, már a művészet egészének fejlődéstörténetét is felvázolhatjuk:



Mindeddig nem foglalkoztunk a tánc esztétikai szempontból vizsgálandó többi jellemzőjével. Ezek elemzése és az itt felmerülő problémák megválaszolása azonban már olyan vizsgálatok tárgya, amelyek a tánc kutatóinak kollektív erőfeszítését igénylik.