Tánc és geometria

Régi az a gyanú, hogy az első igazi filozófus alakja nem a valóságban, hanem a mitológiában született meg. Ő volt Oidipusz, akit a drámában a kar *atheósznak* nevez, vagyis az embernek, 'akit elhagytak az istenek'. A kis Antigoné kísérgeti a vak öreget Kolonoszban, aki egyszer megáll és így szól: *„Ennyi megpróbáltatás ellenére, hajlott korom és lelkem nagysága azt mondatja velem, minden jól van!"*

'Minden jól van!' – csak egy halk sóhaj, mégis beleremeg a föld. Jóvá hagyja a világot, amely tönkretette, belenyugszik abba a sorsba, mely valójában tűrhetetlen. Ne feledjük, ekkor már egy apagyilkosságon, egy incesztuson, és egy öncsonkításon vagyunk túl! A 'Minden jól van!' metafizikája mint Nesszosz ingje feszül a Filozófián, amely először csak feszeng, aztán belehal abba az aránytalanságba, amely a művészileg előadott történések és a belőlük levont filozófiai következtetések között feszül.

Ez az állítás nem valamiféle pszichotikus gyógyszer, mely egyben tartja egy válogatott borzalmakon keresztül ment idős ember bomlóban lévő elméjét. Van annak valami mélyebb és eddig nem látott oka, hogy végül azt érezzük, ez a mondat nemcsak elhangzik a drámában, de bizonyos szempontból maga a dráma szerveződik ennek az egyetlen egy mondatnak a feltételei köré.

Hogy történhet meg, hogy abból, ami csak rossz volt, a gondolkodás számára mégis valami jó következzék? Az átélt borzalmak végül miért épp a valami magasztos világrendbe vetett hitet erősítik a tragikus hősben, akit mintha épp a tárgyát illető komolyság és alázat vezetné ahhoz, hogy végül gőgösen rámutasson a saját élettörténetére, amikor meghatározza vele szemben a maga kompetenciáját.

Jól ismerjük azt az ókorban elkoptatott *etikai intellektualizmust*, mely a rossz létét mindenképpen valamilyen haszon felől szeretné látni. A rosszra szükség van a jó miatt! Szókratésztől legalább Hegelig tudunk sorolni olyan gondolkodókat, akik hittek ebben a mesében, mely legalább két tézisben foglalható össze:

1) Azt mondják nekünk, a megismerésben való hosszú tévelygés vezet végül az igazság felismeréséhez. Tehát a lélek több időt tölt a tévedésben, mint az igazságban (Arisztotelész). Az elkülönülés vezet az egységhez: a felbomlás, a lejtő, a kudarc, a szakítás nem tart a végtelenségig, hanem egy út, amin végig kell mennünk, hogy végül szilárd talajra leljünk, és újra létre jöjjön az egység, hogy emelkedjünk, győzzünk, hogy hosszú megpróbáltatások után végül gondolkodásunk révbe érjen és meglássuk a rosszban a jót.

2) Az előző tézis folytatásaként végül azt mondják nekünk: nincs hiábavaló szenvedés; minden szenvedés előkészület a boldogsághoz, melyet kellő mértékű szenvedés nélkül nem is tudnánk élvezni. Magyarán, egy boldog ember fel sem ismerné a saját boldogságát, ha előtte nem ment volna keresztül számos szenvedésen. Szükségképpen boldogság és szenvedés úgy tartoznak egymáshoz, mint fényhez az árnyék, mint az igenhez a nem, a pozitívhoz a negatív vagy mint a valamihez a semmi.

Értenünk kell, hogy a két tézisből az első egy ismeretelméleti probléma köré szerveződik, melyből a második tézis egy morális következtetést von le. Itt a szenvedésre mintegy az élet rendjére kell ráismernünk, mely a szenvedést mintegy becsatornázza abba a mértékrendszerbe, amiben az egy kilogrammnak, az egy méternek, az egy fok melegnek és az egy decibel hangerőnek funkcionális jelentése van. Hangozzék bármennyire abszurdan, de úgy fest, mintha nem csupán idegrendszerünk, de lelki folyamataink által még érzékelhető

vagy elviselhető szenvedésnek is kellene, hogy legyen egy képzeletbeli skálán mérhető spektruma, amin mérve Oidipusz drámája a szenvedés felső fokát az elviselhetetlen tartományáig srófolja, ahonnan visszatekintve mégis 'Minden jól van'! Az elviselhetetlen vagy megbocsáthatatlan szenvedés mintha egyenesen feltétele lenne annak, hogy a legelvontabb filozófiai magasságból letekintve értelmet adjunk az életnek, hogy a szenvedést egyenesen értékesnek, ajándéknak, mi több, kegyelemnek tekintsük. A szenvedésre egy olyan logika diktátuma nehezedik, amely mindenáron értelmet akar neki adni, és amelytől a szenvedés nem képes már máshogy, csak a jó, a világosság, az igazság és a kegyelem előhírnökeként megjelenni.

Nietzsche a *Morál genealógiájának* végén éppen ezért írja azt, hogy az ember bármennyi szenvedést el tud viselni – ha van értelme! Az emberiségnek sosem a szenvedéssel volt problémája, hanem az értelmetlen szenvedéssel. Ezért jut arra a végső következtetésre, hogy nincsenek morális tények, csak tények morális értelmezései vannak.

Az etikai intellektualizmussal való leszámolás azonban itt nem ér véget. A *Bálványok alkonyá*ban világossá teszi, hogy soha nem született még olyan morális világrend, mely ne a legteljesebb amoralitás bázisára épült volna. A világtörténelemben minden nagy politikai és művészi cselekedet valójában egy-egy nagy amorális tett volt. A *boldog gonoszok* jelensége előtt minden moralista elhallgat, minden filozófia teológiai mezt ölt, és azonnal egy túlvilági jutalmazó és büntető hatalomról kezd el beszélni. Végül Nietzsche a *Hatalom akarásá*ban jut el diadalittasan ahhoz a megállapításhoz, hogy a felsőbbrendű stílus, melyet még nem rontott el a morál, melyet még nem kényszerített térdre a teológia, leegyszerűsítve látja a dolgokat anélkül, hogy a szenvedés értelmének és magyarázatának okán bármi fajta transzcendenciát és vele egy túlvilági büntető és jutalmazó hatalom létét csempészné be magyarázatai közé: *„A logikai és a geometriai leegyszerűsítés az erő növekedésének a következménye, és fordítva: az ilyen leegyszerűsítés észlelése növeli az erő érzését. [a geometria] A fejlődés csúcsa, a fensőbb stílus."*

Nem lehet véletlen, hogy Nietzsche határtalan lelkesedéssel fedezi föl Spinozában mintegy a maga előhírnökét. Spinoza 1665-ben kiad egy etikát *in ordo geometrico*, mely teljes egészében Euklidész axiomatikus tárgyalásmódját követi egy olyan témakörben mely Isten létezésétől az emberi szabadság bizonyításáig az egyszerűbb állításokból jut el derivatív bizonyítások során a bonyolultabb struktúrákig. Ám Nietzschét megelőzően nem csak Spinoza tekintette a geometriát a túlzásokkal és a pontatlanságokkal szembeni csodaszernek. Másfél évezreddel korábban Sextus Empiricus gondolta úgy, hogy magának a művészetnek is köze van a számokhoz: *„Nincs művészet analógia nélkül, az analógia pedig a számon alapul. Következőleg minden művészet a számnak köszönheti fennállását."*[1] Később pedig maga Leonardo volt az, aki a festészetet nem művészetnek, hanem tudománynak tekintette, és a matematikával hozta összefüggésbe.[2]

Meglepő fejlemény, ha arra gondolunk, hogy Platón még a geometriát hozza föl a művészetekben rejlő hamisság ellen, mivel *„A léleknek az a legértékesebb része, amelyik bízik a mértékben és a számolásban."*[3] Márpedig a művészet, mint a „mimézis mimézise" mintha már önmagában egy eredendő mértékvesztés eredménye lenne, ahol az utánzó és az utánzott dolog kölcsönös intenciója megbomlik, ezért a művészet nem lehetett a valóság hű tükre. Ezért történhetett meg, hogy Platón csak azon az alapon engedte be az ideális államba például a *hümnoszokat* és az *encomionokat*, mert azok segítették az őrök nevelését, míg a poétika és a festészet egészében tiltás alá került, és éppen a morálisan nem megfelelő ábrázolás okán.[4]

A XX. század hajnalára azonban minden megváltozik. Azt kell látnunk, hogy a geometria az etikai intellektualizmus ellenszere lett, mellyel egy interpretáció során immár nemcsak a túlzásokat és a pontatlanságokat lehetett kiküszöbölni, hanem a túlságosan

emelkedett morális magyarázatokat is, melyek ábrázolása évezredeken át tagadhatatlanul követelmény volt a művészettel szemben is. A geometria istenítése a művészetben azonban csak ekkor kezdődött igazán.

A XX. század festészettörténetében a perspektivikus ábrázolás mintha még egy utolsó esélyt kapott volna a kubizmus létrejöttekor. A kubizmus megtalálta a geometriának a művészetben való alkalmazására adandó helyes választ is. Picasso kubista nőalakjai háromszögekből és rombuszokból épülnek föl: a nőt redukálják a puszta szexuális jegyekre – azt tárják elénk, amit a nő lényegének látunk, ami után a leginkább sóvárgunk. Kiderült, hogy a geometria a művész kezében is fegyver lehet, amellyel éppen a nézőt leplezi le. Provokáció, brutalitás, megszégyenítés, amely alól a néző szinte már csak úgy vonhatja ki magát, ha egyszerűen nem néz oda. Ráadásul a geometria megjelenése a festészetben egyben annak ígérete is maradt, hogy általa *totális reprezentációt* lehet létrehozni, mivel a térbeliség így visszavezethető marad a síkbeliségre, hogy végül egyetlen leárnyékolt, meg nem mutatott oldal se maradjon a műalkotáson. Egy frontális szögből mutatott fej, amelyen a trapéz alakú orr egyszerre látható oldalról, szemből és felülről. Egy velünk szemben ülő nő, akinek kitárt mellét belülről látjuk, mintha üvegből lenne, és mi a háta mögött pillantanánk keresztül rajta. A képi horizonton már nem nagyon találunk fogást – a néző perspektívája eloldódik minden valós, szituatív beállítódástól és mintegy a Descartes által megálmodott isteni intuíció magasságába emelkedik, ahol semmi és senki sem rejtőzhet el az ember pillantása elől.

Ám a szenvedésre adott válasz, a 'Minden jól van' metafizikája mintha még távolról sem teljesedett volna ki pusztán abban a gondolatban, hogy a geometria alkalmazása fölöslegessé teszi a teológia magyarázatait. Sehol sem válik annyira nyomasztóvá az etikai intellektualizmus terhe, mint Kantnál, aki először jut arra a belátásra, hogy létezhet olyan esztétikai élmény is, mely éppen a matematikára és a geometriára való univerzális képességeink alkalmazásának képtelensége nyomán fakad föl. Ez pedig egy olyan jelenséghez kapcsolódik, mint a fenséges fogalma.

*Az ítélőerő kritikájá*ban Kant két szóval írja körül, mi is történik a „fenséges" eseményekor: A jelenségek *megragadására* (*Auffassung, apprehensio*) és ugyanabban a pillanatban egyetlen tudatban való *összefoglalására* (*Zusammenfassung, comprehensio*) tett kísérletünk kudarca az, ami a fenséges élményéhez vezet. Másképpen mondva: a fenséges érzése akkor következik be, amikor valami számosságát vagy erejét tekintve a szemlélet számára túlságosan nagy lesz. Ilyenformán fenséges az, ami „mindenképpen nagy" (*„schlechterdings Gross ist"*).

A saját eszméitől afficiált ember érzése ez, akit még sem csupán egy fantom kerít a hatalmába, hanem egy esztétikai objektum, melyhez Kant azonnal a „kiművelt erkölcsiséget" szabja feltételül. A fenséges élménye már megkívánja az eszmék iránti fogékonyságot. A műveletlen paraszt – mondja egy helyen – bolondságnak tartja a nemes úr passzióját, amikor az a havas hegyekbe megy, szándékosan keresve a veszélyt és a megpróbáltatásokat. Aki csak ahhoz szokott hozzá, hogy folyton a saját érdekeit nézze, annak számára semmi bátorító és vigasztaló sincs a fenséges látványában. A fenséges a jók luxusa, nem a szépeké.

Maga Kant még nem nagyon tudja, hogy mit kezdjen azzal a jelenséggel, melyet éppen ő fedezett fel – mert hogy a fenség nemcsak egy érzés, valamiként alkotás is. Megvan az a baljós és grandiózus sajátsága, hogy miközben magamban egy engem megszálló élményként tapasztalom, aközben valamiként mégiscsak én kreálom. A fenséges fogalma Kantot megelőzően például már Adison számára sem volt azonos valamilyen irodalmi minőséggel, ahol az élményt még a szónok művészete állította elő. A fenségest

a természet olyan jelenségeinél is tapasztaljuk, melyekben elvileg a fizikai erő nyers hatalmát kellene „művészetnek” nevezni, miközben éppígy a befogadót egyfajta „művésznek”, aki ekkor már saját maga érzéseinek az „alkotója”.[5]

Maga Kant használja a jelenség kapcsán azt a kifejezést, „fölény” (*Überlegenheit*),[6] melyben a külsőhöz, a természethez, a materiális végtelenhez viszonyított kicsiségünkben fedezzük fel az eszmék belső végtelenségét. A fenséges fogalma így lesz demonstrációja annak, aminek eszméink révén már mindig is a birtokában vagyunk, így lesz a gondolkodás rendjébe integrált élmény, melynek eredete nem önmagán belül van, miközben paradox módon – például a szépséggel ellentétben – nem mindenki képes elérni.

Látnunk kell, hogy a fenséges esztétikai fogalma közvetlen kapcsolatban áll a morállal, a nélkül meg sem jelenhet, és mindezen túlmenően ráadásul a szenvedés egy bizonyos formájának is keretet ad. Ha tetszik, megjelenik a *rút esztétikája*. Valószínűleg ez lehetett a legtávolabbi, ám a legkomolyabb előfeltétele annak, hogy megjelent olyan – korábban elképzelhetetlen – művészeti áramlat is, mint az *avantgárd*. Ahogy Jean-François Lyotard bemutatja, az avantgárd éppen a matéria és forma különbségére és ősidők óta a forma uralmára kihegyezett művészet-metafizika elleni lázadás eredménye.[7] Művészek mintha csak egy álomkórból térnének magukhoz – rádöbbennek, hogy a fejük fölött döntötték el, mit tekintsünk művészetnek. Elegük lett a *homo aestheticus*ból, aki mindig érti, mire kell gondolni „szépség” és „művészetet” alatt.

Törekvésében az avantgárd egyértelmű követelménnyé tette, hogy a műalkotásnak *produkciónak* és nem *reprodukciónak* kell lennie – ehhez viszont a képnek először a kerettől kell megszabadulnia. A keményvonalas klasszikusok (Duchamp, Warhol) számára a téma megválasztása már önmagában kimerítette a produkciót anélkül, hogy a renitens művészek megértették volna, hogy maguk is egyre dogmatikusabban értelmezik saját formaromboló tevékenységüket, miközben egyre szélsőségesebb idiotizmusba hergelik magukat. A *dadaista kiáltvány* már éppen úgy egy „eszme” fényébe öltözteti a művészetet, mint a *kommunista kiáltvány* egy „eszme” fényébe a történelmet. Egy fékeveszett kommunista forradalmár és egy fékeveszett formaromboló futurista – abban a korban még a saját számukra sem lehetett könnyű megkülönböztetniük magukat egymástól.

Kétségtelen tény, az avantgárd mozgalmak örökségeként valamiért elborzaszt bennünket az élményeknek az a rasztere, amelyet ma a média áraszt magából, melynek tükrébe nézve mintha csak egy posztmodern barbár nézne ránk vissza, aki hajlamos bármit művészetnek titulálni, amint meggyőződött róla, hogy élvezhető. Erről a helyzetről beszél elég korán már Heidegger: *„Minden élmény (Erlebniss). Mégis talán az élmény az az elem, amelyben a művészet elhal. Halála oly lassan megy végbe, hogy évszázadok kellenek hozzá.”*[8] A modern kor legvisszataszítóbb jelenségeinek egyikét nevezi meg: az olcsó élmények dömpingje, a jegyre árult élvezetek garmadája, a képességek legkisebb erőfeszítése nélküli műélvezet züllesztő hatásáról van szó.

Ám a ’Minden jól van’ metafizikája eközben mintha egy teljesen más úton találta volna meg a saját formáját a művészetekben. A szenvedésre adott válasz transzcendentális magyarázatait követően nem a fenséges és a rút esztétikája lett mérvadó, ahogy a filozófiában is egy új áramlat lépett színre, mely eredendőbb alapokat próbált találni ahhoz a gondolathoz, hogy nincsenek morális tények, csak tények morális interpretációi vannak. Ez pedig a test filozófiája! Itt jutunk el lassan saját korunkhoz, melynek megvilágításaként Ferdinand Fellmann már azt mondja, az új fenomenológia jelszava: „*Vissza magához a testhez!*” („*Zurück zu den Leibern selbst*!”).[9]

Fellmann messze Husserl mögé megy vissza, és az alteritás fenomenológiájának gyökereit egészen Schopenhauerig követi nyomon. A test, mondta Schopenhauer, az „*akarat objektivációja*”. Schopenhauer leszámol azzal a Descartestól származó nézettel, miszerint az

emberi test is „kiterjedt dolog" (*res extensa*), mintegy 'dolog a dolgok között'. Főműve 18. §-ában megteszi azt a döntő különbségtételt, amelyet évtizedekkel később Husserl csak újra fölfedez, amikor bevezeti a „test" (*Körper*) és a „saját test" (*Leib*) megkülönböztetést, mondván, hogy a saját testem révén nemcsak objektuma vagyok a világnak, de ugyanannak a világnak érzékelő szubjektuma is.

E látszólagos trivialitás mögött valóságos szakadék tátong: a két régió kereszteződése, a „*khiazmus*" (Merleau-Ponty) az idő valódi apóriájához vezet, mivel az élmény szerint sosem lehetek egy időben a magam számára szubjektum és objektum egyben, vagyis érzékelő és ugyanakkor az érzékelés tárgya (vagy ahogy még Schopenhauer megfogalmazta: nem lehetek egyszerre *perceptív* és *reflexív*). A metszéspontban egyfajta hiátus keletkezik, mert amit a gondolkodásunk egyidejűségként ábrázol, az az élményeinkben örökös utóidejűséget eredményez.

Merleau-Ponty figyelme éppen itt fordul a pszichiátriai esettanulmányok és gyermekrajzok felé, melyek bámulatosan megőrzik az integrálatlan élmények nyomát, ahol az egymásra épülő jelenségek még egymással versengő, egymást kioltó, degradáló jelenségek csoportjára tagolódik, melyekből hiányzik az eredendő egység: nem tér van, hanem csak terek, nem idő, hanem csak idők.[10] Mintha az extenzió lehetősége még nem a tér vagy az idő sajátja lenne, hanem csak a beléjük helyezett tárgyaké. Ebből a fenomenológiai álláspontból nézve mintha a művészet egész törekvése nem is lenne más, mint harc az idő könyörtelen irreverzibilitásával szemben – a temporalitás olyan refigurációja, amelyben az utólagosságot egyidejűséggé, a szukcesszivitást szimultaneitássá akarják változtatni.

A test problémája végül az idő problémájához vezet, és egyben az etikai intellektualizmus valós kritikájához. Kiderül ugyanis, hogy a geometriai ábrázolás lehetősége valójában egy soha, sehol nem realizálható ideális egyidejűség eszméjén nyugszik, melyet a testi percepció képtelen egyidejűként átélni. Amit a szellem a geometria által végtelen lehetőségként ábrázol, az a testi élmény számára egy faktikusan soha el nem jövő élmény fantomja marad. Az ilyen idealitást végül sosem átéljük, hanem csak elgondoljuk. Az eszmei rajongás, a művi pátosz, a mesterkélt és modoros művészi vonzalom lesz a sorsuk, mely lassan, de biztosan szekularizálja az emberi test minden erényét, amely maga is egyfajta instrumentum marad. A testet immár nem lehet úgy kezelni, mint puszta lehetőséget, üresen hagyott rubrikát, hogy a maga a kinesztézise révén keretet szolgáltasson a gondolat megformálásához. A test mint matéria és a neki formát adó lélek hamis párhuzamára bukkanunk, valahányszor megkockáztatjuk ezt a dualizmust. A testi élményszerűség, a szenvedés, a pathosz mindenhol árulkodó nyomokat hagy maga után.

A test öröme, a test kínja, a test szégyene és dicsősége: ezek nem elvont kategóriák, nem hibás társítása a szubjektum-predikátum viszonynak, hanem fenomenológiai megjelenésmódok. Ebből tudjuk meg, hogy csak geometriailag létezik tökéletes kör, tökéletes vonal vagy tökéletes háromszög. Az emberi test nem képes erre a magas fokú absztrakcióra, miközben spontán önkifejezéséből döbbenetesen világos információkat nyerhetünk pusztán azzal, hogy látjuk, milyen az, amikor valaki nevet, táncol, sír vagy csak csendben ül és hallgat.

A legnagyobb talány immár a saját testünk, amely nemcsak mozogni képes, már nemcsak egy gondolatilag elvárt kinesztézist testesít meg, hanem egy olyan ősfenoménen keresztül, mint a *tánc*, immár az alkotás tárgyaként áll elénk, és nem csak annak instrumentumaként. Ez már olyan új probléma, amely még kérdésként sem jelenhetett meg sem Kant, sem az avantgárd számára – a táncos, aki nem valamit alkot vagy ábrázol, hanem ő maga az alkotás, ő maga a produktum.

Talán itt éri be először a fenomenológia a művészetet, hiszen már egy olyan triviálisan köznapi jelenség elemzése, mint a tánc, feltételezi, hogy valamit perceptíve tudunk a testről, amit reflexíve képtelenek vagyunk kifejezni. A tánc fenomenológiája kapcsán már egy rövid próbatétellel is kihúzhatjuk a talajt az etikai intellektualizmus alól. Hiszen egy tetszőleges platonista „művészetfilozófiában" a tánc jelentősége mindössze egy mozgó test jelentőségével ér fel, ahol a filozófiai interpretációt lehet ugyan csűrnicsavarni, a végeredmény mégis ugyanaz – aki táncol, mozog. Egy platonista esztéta itt így szól önmagához: „mit akar kifejezni mozdulatai révén a táncos?" Elmondhatatlanul messze áll attól, hogy a „mozgást" és a „táncot" különválassza, vagy hogy éppen a „mozgást" tekintse a „tánc" derivátumának és nem fordítva.

Amit a táncos tesz, geometriailag tökéletesen szimulálható, az utolsó lélegzetvételig, az utolsó sóhajig és rezdülésig minden kifejezhető puszta számokkal. Ám a vonalakat nem csodáljuk, csak ha a test válik egy ilyen vonallá. Ha egy testből lehet gúlát formálni, és az már-már pattanásig feszül, ha az idegek játéka, a verejték és még talán a könny is építi föl azt a várat, amelyből összeáll a tánc, nem marad-e végül ott a kérdés: legyőztük talán a geometriát?

Valójában látnunk kell, hogy amit a geometria ideális perspektívaként kínál föl, az a táncban már nem perspektíva. A táncos már nem egy hozzám mért és velem korrelációt képező helyen van valahol a térben. Csak ő van, a tér csak az ő tere, teljes egészében privilegizált helyzetben van, mintha a kozmoszban senki sem lenne testi lény rajta kívül. Ego, akinek a mozdulatok által kell fönntartania magát, mintha soha nem állhatna már meg, mintha mozdulatai között a szünet maga lenne a halál. Aki táncol, valójában haldoklik: küzd a mozdulatlanság ellen, fojtogatja a soha be nem tölthető tér perspektívának már nem is nevezhető tágassága, mely minden pontjában rá szegeződik.

A tánc horizont intencionalitása nem a testben, hanem a térben rejlik. Ezzel a térrel a táncos nem úgy gazdálkodik, mint festő a vászonnal, vagy a zenész a hangokkal – a tér a táncos számára nem egy potenciális mozgástér, amely arra várna, hogy minden pontjában megjelenjen a mozgás, és végül ne maradjon rajta kitöltetlen hely, amelyet még nem hoztak összefüggésbe a kompozíció egészével. Ez lett volna Artaud álma, a tér tökéletes színpadi ökonómiája, mely elhibázza a tér valóságos szerepének értelmezését. A táncos nem juthat el a tér minden pontjára, és innen nézve mindegy, hogy a rendelkezésére álló hely csak egy négyzetméter vagy egy hektár: a saját teste által kitöltött tér az, aminek a mozgásba integrált formájaként áll elő a tánc, ahol a táncos teste puszta tömeg, inercia, amelyet a tér generál, és a belé helyezett dolgok. Csak ha a táncos azért táncol, hogy végül kikeveredjen a dolgok közöl, amelyeknek megmutatta magát, ha már kielégítette a tárgyak sóvárgását az emberi test után, csak akkor jelent a tánc valamilyen megnyugvást, a parttalan térben rejlő otthon üzenetét, a 'Minden jól van!' metafizikáját, amelyet immár nem a geometria ural.

A geometria számára nem nyomasztó a tér roppant tágassága: éppen ellenkezőleg, a tér csak azért kezelhető éppen térként, mert már van számtan és geometria. A tánc azonban a térben jelenik meg: nem egy idealitást tükröz, amelyet a tánc már előre feltételez, hanem realitást, amelyhez képest éppen a tánc tűnik ideális állapotnak, a bele helyezett tárgyak pedig fantomoknak, melyek helyzete a térben nemcsak folyton viszonylagos, de irreális is.

Gondoljunk pszichotikus betegek katatóniájára, amikor szünet nélkül mozgatják valamelyik testrészüket, előre-hátra himbálóznak egy székben, melyből segítség nélkül nem tudnak fölállni, vagy gondoljunk a köznapi enyhe neurózisra, amelyben valaki szünet nélkül mozgatja a lábát vagy az ujjait, a kulcscsomójával „játszik" a zsebében, hosszasan ismételget egy dallamot vagy mint a sámánok a tűz körül a teljes fizikai

kimerültségig mozog – olyan példák, amelyekben mintha halványan tükröződne az a mély egológiai szempont, mely a mozgás értelmét nem a látás és a verbalitás felől közelíti meg, hanem a testnek a térrel szembeni ellenállásaként, ahol a testi fiziológia saját határait keresi, saját korlátjai között keres önnön egója számára kiutat, amelyben tehát nem valamilyen pszichikai érzés fakad fel, hanem a test saját története – agónia, amelyben az élmények kétségbeesetten próbálnak egymásra találni a szukcesszív időben.

Ám mindez idáig még mindig csak a táncnak tűnő mozgásról beszéltünk és nem beszéltünk magáról a táncról, mely mintha folyton a mozgás egyik metaforája lenne. A szúnyog „tánca" a gyertyafénynél! Tökéletes modell, melyben önkéntelenül táncnak érzékelünk egy mozgássort, amelyet egy fényforrás centrumához mérten fedezünk föl, mintha azzal lenne összefüggésben. A táncos körül önkéntelenül is kört alkotunk, az ősi rítus alakját vesszük föl, hogy maga a tánc megjelenjen, megjelenjen általa az, ami nincs ott. A táncból tudjuk meg, hogy nemcsak *anakronizmus* létezik, hanem *anatopizmus* is: a táncos, aki egy másik helyen van – „ott" van, miközben ezzel egy időben „itt" táncol. De honnan ismerjük föl ennyire világosan, mikor használjuk a *tánc* fogalmát puszta metaforaként, és mikor gondolunk arra, hogy amit látunk, az valóban – *tánc*?

Valamikor az arabok a sivatag izzó homokjában edzett legendás és titokzatos ősi arab telivérükről mondták: *„olyan kecses a lépte, hogy a kedvesed keblét sem sértené föl, ha rajta táncolna"* – ez a gondolat vajon miféle interpretációja a mozgásnak? Miként tennénk különbséget egy nemes paripa ritmikus léptei és egy különösen temperamentumos ló ideges járása között, mikortól tűnne a mozgás – „táncnak"?

Láthatóan az egyetlen fogódzónk az energiapazarló mozgás, mely már nem a helyváltoztatást szolgálja – jobb esetben talán valamiféle öncélúan vagy céltalanul működő gép mozgásához lehetne hasonlítani, ahol az intenciók végső telosza ismeretlen messzeségbe vész. Ilyenformán a táncnak nincs anticipációja – nem a mozgás egy lehetősége. A tánc éppen abban különbözik az ideges ugrándozástól vagy görcsös vonaglástól, hogy benne a mozgásnak olyan karaktere van, mely már nem a mozgás egy módjára vonatkozik, hanem a testnek egy eszméktől érintetlen interpretációjára. Így táncolok, mert ilyen vagyok – tökéletes grimasz a morálnak!

A tánc esetében sosem igazán kérdéses a 'hol' és a 'mikor', de még a 'miért' sem. Amit a táncos mutat, nem egy másik nyelven folytatódik bennem, nem egy második dialógusba íródik bele, hanem a test fiziológiájába, mint amikor egy puszta gondolattól valaki nevet, sír, vagy elpirul. Hiszen dalolni sem mindig azért szoktunk, mert valamit mondani akarunk, hanem azért, mert ilyen a kedvünk. Testünkön a zokogás vagy a nevetés úgy hullámzik végig, mint amikor egy hárfa húrját megpendítik: hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy egy esemény, egy látvány vagy egy gondolat „váltotta ki" a zokogást vagy a nevetést, miközben nyugodtan mondhatnánk azt is, hogy egy látvány, egy esemény vagy egy gondolat „folytatódik" a testünkön keresztül, mint zokogás és nevetés. Folytatódik és ott kialszik. A test feloldja azt, amit a gondolat már nem tud viselni.

Valakit „táncolni" látni vagy valakit „embernek" látni – mintha egyikből nem következne föltétlenül a másik, vagy éppen egyik csak a másik elnyomása árán valósulhatna meg. Mintha a tánc a test mozgásában eleve olyasmit reprezentálna, amit nem lehet sem a topológia, sem a kronológia körében elhelyezni. Szigorúan véve a tánc nem „itt" vagy „ott" történik, nem „ekkor" vagy „akkor", hanem valamilyen abszolút percepcióban, mely azonnal szertefoszlik, ha átfordítom reflexióba – tehát ha időt vagy teret rendelek hozzá.

Ha valóban táncolok (és mondjuk nem egy tánciskolában tanulom a tánclépéseket), képtelen vagyok egy tükörben magamat táncosként szemlélni. Még ha teljes hangerővel szól is a zene, közelebb állok ahhoz, hogy ekkor saját mozgásomat csak

valamiféle ábrázolásnak vagy utánzásnak tekintsem annak fényében, amit valójában érzek. Mondhatom azt, hogy „táncolok”, de normális esetben sosem mondanék ilyet: „látom magamat táncolni”.

Ráadásul zavaró analógiák sorába ütközünk, valahányszor a táncot más mozgásformákkal szeretnénk magyarázni. Például egyhelyben táncolni egy tükör előtt nem ugyanaz, mint egy testépítő teremben a futógépen egy tükörrel szemben állva látni magamat futás közben. A futás valóban mozgás, a futásnak különböző „technikája” van, amit meg lehet tanulni, míg a tánc éppen attól „művészet”, hogy benne a „technika” nem a mozgáshoz kívülről hozzárendelt eljárást vagy leírást jelent, hanem magának a táncnak a lényegét. Valaki úgy is elkezdhet futni, hogy először csak szaporázza a lépteit, majd átvált lassú futásba, ezzel szemben a táncot nem lehet elképzelni valamilyen mozgásszerű előzmény alapján – általában nem úgy szoktunk táncolni, hogy előtte bemelegítésként egyhelyben lépegetünk, és hozzá grimaszokat vágunk, hanem mintegy a ritmusnak átadva magunkat azonnal kitör belőlünk – a tánc. Ennyiben a táncot még valamilyen „öncélú mozgásnak” sem lehetne nevezni, például a gyertya lángjának „táncáról” nehezen mondhatnánk, hogy a tűz éppen így akar „mozogni”.

Mondhatni tánc a művészet ősi lenyomata, amelyen nem a mozgás mimetikus ábrázolását látjuk, a tánchoz nem valamilyen primitív mozgás jelenti az „eredeti” példát vagy okot. Szigorúan véve a táncra sosincs elég „okom”! A hozzá vezető motívumok mélyebbről törnek föl, minthogy közönségesen elhatározzam vagy eldöntsem, mikor akarok táncolni. Értelmes módon mondhatom, hogy „nincs kedvem táncolni” vagy „nem tudok táncolni”, miközben a tánc motívuma csak egyre zavarosabb lesz, ha azt gondolom, hogy pusztán csak „kedv”, „akarat” vagy „tudás” kell hozzá, vagy csak egyszerűen el kell határoznom, hogy mozogjak. Ilyenformán azt állítani, hogy a mozgás eredendőbb a tánchoz képest, vagy hogy a tánc csupán a mozgás egy formáját fejezi ki, olyan félreértése a művészet fenomenalitásának mintha azt állítanánk, hogy a fényképezés története a festészet történetének folytatása, vagy hogy egy fénykép pontosabb, és épp ezért igazabb ábrázolás, mint egy festmény.

Éppen azt kell belátnunk, hogy a táncban a mimézis valójában egy üres intenciót takar – a tánc úgy mimetikus, hogy közben semminek sem a mimézise, akárcsak a saját hangunk, mely mások hangjával ellentétben sosem tűnik „jellegzetesnek” a magunk számára (egy hangfelvételről hallgatva néha el sem hinnénk, hogy mi beszélünk).

A tánc példájából kiindulva azt kellene mondani, hogy maga a befogadó többé nem azonos valamiféle eszményi interpretátorral, aki pontosan tudná, mit keres a műalkotásban, vagy mit remél tőle. Innen nézve egy lehetséges befogadó semmiben sem különbözik, mondjuk, egy lehetséges táncostól: ahogy a táncos élményeiben elhalványul annak nyoma, hol, mikor és miért kezdődött a tánc, ugyanúgy a befogadó élményeiben is elenyészik minden lényeges motívum, amely a műalkotást valamilyen tiszta eszme korrelátumának tekintené.

Ahogy egy táncos megkedvel és „ráakad” egy ritmusra vagy egy dallamra, éppen úgy a befogadó is mindig ki van téve annak a lehetőségnek, hogy *ex datis* műalkotások foglyává váljon. Van, aki nem Pilinszkyért rajong, hanem csak az egyik verséért, nem Csontváryért, hanem csak az egyik festményéért, nem Becketért, hanem csak a *Godot*-ért. Itt a műalkotás nem egy sorozat vagy egy gyűjtemény részeként, hanem személyes, közvetlen élményként jelenik meg, mely éppen úgy kiváltja a befogadóból az idiomatikus vonzódást egy bizonyos alkotáshoz, mint a művészből a dogmatikus eszközöket, amikor ragaszkodik egy irányzathoz vagy egy iskolához illő ábrázolásmódhoz.

Egy bizonyos stílusban táncolni és egy bizonyos stílusban műalkotásokat szemlélni és átélni egy és ugyanaz – látszat szerint a feneketlen szubjektív önkény káosza, valójában korrekt, de reménytelen küzdelem az élményeink önkifejezéséért. Erre már nem húzható semmilyen platonikus séma. Aki egy műalkotásban folyton valamiféle érték és eszme után nyomoz, az rendre odáig süllyed, hogy legvégül csak elmondja, mi önmagáról a véleménye.

Ebből a szempontból felejthetetlen itt a *Lét és idő* egyik csúcspontja, ahol Heidegger leírása egyszer csak egy oximoronba fordul, a Dasein „*tehetetlen fölényéről*" (*ohnmächtige Übermacht*) kezd beszélni, mely mintha pontos tükre lenne Nietzsche korábbi oximoronjának a művészek *„szenvedélyes közönyét"* illetően. A művészet itt már olyan fenomén, amelyet képtelenség nem megélni ahhoz, hogy beszélni tudjunk róla, miközben kár előfeltételezni bármiféle konszenzust. Itt a műnek olyan totalitás igénye van, melynek motívumait nem lehet egy rajta túlmutató vagy őt megelőző igazságból levezetni.

Oidipusz mondata, 'Minden jól van', itt nyeri el értelmét. Saját szenvedéstörténetéhez a hős nem a bíró vagy a terapeuta kompetenciájával fordul, nem egy igazságot akar megállapítani, melyet hosszú szenvedés árán fedezett fel. Mindez ugyanis feltételezné, hogy a szenvedésének immár vége. Ám éppen a jóváthetetlen és igazolhatatlan múlt az, amely vak szemeiből többé már nem csal elő könnyeket. Ez a szenvedéstörténet nem tud kitörni saját szingularitásából, nem képes egyetemes igazsággá válni, szükségképpen univerzális orvosság sincsen rá. Kazantzakisz *Zorbája* juthat róla eszünkbe, aki, miután meghalt a hároméves fia, kínjában táncolni kezdett. Mint Nietzsche *Zarathustrá*ja, ő is önmaga lelki vezetőjévé vált, önmaga gyógyítójává és mágusává, akit cselekvőképtelenné tett volna a saját helyzetére való reflexió, aki számára csak az az egy megismételhetetlen élet maradt, melyet illetően már nincs helye semmilyen külső mércének. Nincs még egy hely, ahová el kéne jutnia, nincs a térnek még egy szöglete, melyet a jelenlétével kellene betöltenie. Táncol, mindegy már, hol, mindegy már, mikor, és végül az is mindegy már, miért. Ez az az abszolút pillanat, amikor 'Minden jól van!'

JEGYZETEK

1 Sextus Empiricus (Adv. Dogm. A 106) (Idézi Ernesto Grassi, *A szépség ókori elmélete*. Tanulmány Kiadó, Pécs, 1997. 44. o.)

2 Vö. Kristeller, P. O., The Modern System of the Arts. In *Renaissance thought and the arts Collected Essays.* by P. O. Kristeller, Princeton Univ. Press, 1980. 182. o. Vö. még Nehamas, A., Virtues of Authenticity. In *Essays on Plato and Socrates*. Princeton University Press, 1999. 280. o.

3 Pol 603a.

4 Itt meg kell jegyezni, hogy Platónnak a poétikára vonatkozó kritikája nem állítható minden további nélkül a festészetre vonatkozó kritikája mellé. Vlastos nyomdokain haladva újabban Alexander Nehamas foglalkozott behatóbban a mimetikus művészet kérdésével. Rámutat Platón nyelvhasználatának bizonytalanságára, amikor a festészetet a „látszat mimézisének" (*phantasmatos mimesis*) nevezi, szemben a poétikával, mely immár nem a látszatok utánzását, hanem a „látszatok előállítását" (*phantasmata poiousin*) jelenti, miközben magát Homéroszt a „képek teremtőjének" (*eidolou demiourgos*) nevezi. Mintha Platón nem nagyon tenne különbséget az utánzat tárgya és az utánzat produktuma között. Ráadásul kifejezett inkonzisztencia tapasztalható az *Állam* és a *Szofista* releváns megfogalmazásaiban, amikor is az utóbbiban (240b 12–13) különbséget tesz a valóság nem reális képi ábrázolás és a képi valóság realitása között. Vö. Nehamas, A., Virtues of Authenticity. In *Essays on Plato and Socrates*. Princeton University Press, 1999. 263–264., 284. o.

5 Az irodalmi értelemben vett „retorikai fenségestől", melynek első hírnökeként Pszeudo-Longinosz *Peri Hypsous* című kis írása tartható számon, az első deviancia a teleszkóp által nyújtott látvány fölfedezése volt, az externális fenség. Addison a *Pleasures of the Imagination* I. részében a

fenségesről (*Subblime*) már ebben a nem retorikai értelemben számol be még az 1699-es Alpokban tett kirándulása alkalmából szerzett élményei alapján, ahol a hegyek életveszélyes szakadékjai és hágói, az emberi képzelőerőt próbára tevő méretei egy elpusztult világot idéztek föl számára, a „kind of horror"-t, mely egyszerre tükrözi a természet pusztulását és a természet pusztítását. A „természet" már-már egy megszemélyesített jelenséggé válik, melynek pusztító akaratát csak Isten erejéhez lehetne mérni. Később Burke (*Sublime and Beautiful*) bevonja a fenséges magyarázatába a privációkat is: így például a mindent elborító sötétség inkább tükrözi a fenségest, mint a fény, noha a nap vakító sugarai vagy a villámlás szintén közelebb állnak a fenségeshez, mint a széphez. A fenséges megannyi leírása és megfogalmazása mégis jószerével inkább a természet egyfajta „performanszára" emlékeztet, mintsem az emberére, miközben morál és esztétika összetartozása ismét visszaköszön egy olyan befogadóban, akivel kapcsolatban már sosem tevődik föl a kérdés, az esztétikai élmény minősége mennyiben vezethető vissza – mondjuk így – morális minőségi különbségekre. Eme ki nem mondott előfeltevéssel máris olyan területen mozgunk, amely alapvetően érinti mindazt, amit később Nietzsche kapcsán láthatunk. Az *Übermensch* későbbi koncepciója mintha ott derengene Kant esztétikájában, a fenséges élményét kereső embernek abban az alakjában, mely saját maga legitim fölényének érzékelésére egyetlen eszköze a művészet és vele a „nagy stílus".

6 Vö. Ezzel kapcsolatban részletesebben saját tanulmányom. Pálfalusi Zsolt, A fenséges és a fölényes. (Kant a matematikailag és a dinamikailag fenségesről) In *Enigma* 1/1995.

7 Lyotard szerint a művészetben már legalább száz éve nem a szépről, hanem valami olyasmiről van szó, ami a fenségesből származik: a szép esztétikája akkor szűnt meg, amikor fölfedezték a formától nem érintett anyagot mint önálló entitást. Vö. Lyotard, J.-F., Das Erhabene und die Avantgarde. In. *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Edition Passagen, 1989. 169–170. o. Valamint Lyotard, J.-F., Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik. In. *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit.* I. k. 238–243. o.

8 Heidegger, M., *Der Ursprung des Kunstwerkes.* In Holzwege, Klostermann, Frankfurt/Main, (7., durchgesehene Auflage) 1994. 66. o. *A műalkotás eredete*. Ford. Bacsó Béla. Európa, Budapest, 1988. 121. o.

9 Fellmann F., Gefühle in Geschichten und die „Neue Phänomenologie". In *Logos* 2002, Heft, 4 Bd. 7 403–422. o.

10 Waldenfels B., «Das Zerspringen des Seins. Ontologische Auslegung der Erfahrung am Leitfaden der Malerei», in: A. Métraux, B. Waldenfels (éd.), Leibhaftige Vernunft, München, W. Fink, 1986.Magyarul: A lét szétrobbanása. A tapasztalat ontológiai értelmezése a festészet vezérfonalán. Ford. Pálfalusi Zsolt In. *Kép, fenomén, valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat, 1997.