

**B**ozsik Yvette és társulata a *Katona József Színházzal* közösen DADAisták címen mutat be egy darabot. A cím oly erős, és konnotációs köre oly messzire terjed, hogy elsőként arra kell rákérdezni: mi a dada ebben a produkcióban, és vajon mit akar kezdeni Bozsik Yvette a századelő legarrogánsabb művészeti mozgalmának megidézésével.

A jelenkori művészeti gondolkodást a dadaprodukciók és dadatermékek egyre gyakrabban motiválják, mert – noha a mozgalom annak idején akkora lendülettel mozdította el az alkotás és a befogadás viszonyrendjét, hogy csak botránnyként kerülhetett be a művészet történetébe – mára emészthető inspirációmorzsák szakadnak ki a dada határátlépésekkel kísérletező gyakorlatából. A dada normasértő volt – ezért vált botránnyá; leginkább csak ennyit tudunk erről a művészeti törekvésről, amely deklaráta, hogy radikálisan akar a művészet státusrendjében helyet foglalni.

A döntő kérdés az, hogy vajon egy 2001-es produkció ürügyén a dadatörténetet vagy éppen a dadafenomént használják-e fel. Autentikus rekonstrukció vagy autentikus botránny, tárgy vagy alany lesz-e belőle?

A Kamra előterében század eleji polgári ruhás emberek sétálnak, egy majom-maszok (Tóth Anita) kucorog a földön. A kikiáltó több ízben rezignáltan (és tapasztalataink szerint megbízhatóan) figyelmezteti a nézőket, hogy az előadás hosszú, unalmas, és tele van obszcenitással. A táncosok italt szolgálnak fel. A falakon Hugo Ball dada-definíciója, a büfé tévéjében ismeretterjesztő film pereg a mozgalomról, oldalt Lenin Tzarával sakkozik, de mindeközben a színészek civil módon köszöntik bennfentes ismerőseiket. Múzeumban vagyunk vagy kabaréban? Keveredik az autentikus történetfelelevenítés és az inspirált, önálló mű lehetősége, bár ha a büfé asztalai között maradna az előadás, s innen, a labirintus-pincefalak közül indulna a játék, akkor az 1916-os Cabaret Voltaire körülményei teremtnék meg. Persze akkor a nézők nem látnának sokat a pénzükért, tehát az előadás beköltözik a nagyterembe, ahol végre mindenki tisztában van a helyével. A színész játszik a színpadon, a néző ül a megemelt széken, nem mozog, nem iszik, és csendben marad.

A nyitó képben felvonul a társulat a zürichi Cabaret Voltaire 1916-os híressé vált előadásainak jelmezében. Itt van Hugo Ball palástban, csúcsos fejfedővel, Tzara (aki következtelen ikonográfiával nem visel monoklit), Lenin a sapkájával plusz az ob-

JÁKFAI MAGDOLNA

# A klasszikus dadafütyi

■ DADAISTÁK ■



Multifunkcionális háttér előtt



Vati Tamás

ligát szakállal-bajusszal, Emmy Hennings tudatos kis komolyságával – és bemutatkoznak. Felvonul a dada nők sora Suzanne Duchamp-tól Gabrielle Buffet-ig (bár Hannah Höch hiányzik közülük). S a bemutatkozástól kezdve – elvégre színházban vagyunk, és nem a Cabaret-ban – maguk a szereplők is a színházi tradíciókat működtetik. Vati Tamásban innentől csak Hugo Ball lehet(ne) látni, akár rajta van az 1916-os zürichi konstruktivista tárgyjelmez, akár nincs. Csakhogy Hugo Ball más is lesz, Vati Tamás szintén, a szerepek keverednek és eltűnnek, de soha többé nem használják a megnevezés aktusát. Az egyik leglényegesebb dada mozzanatot közelíti meg ekkor az előadás: mintha imitálná a későbbiekben happeningek terepül kínálkozó dadaista játék-konvenciót, mely már 1917-ben nyilvánította, hogy a színész feladata a *persona* helyett a *gestalt* megalkotása. Ez az előadás mégis erősebben kötődik ahhoz a *persona*-alkotási gyakorlathoz, mely a prózai színházi tradíció folyamánként az alakítás, a megformálás és az átélés fikcióját közvetíti a nézőnek.

Az előadás itt-ott töredékesen a történeti dada mozgalom Ball, Tzara és Huelsenbeck által dokumentált estjeit rekonstruálja, de szükségét érzi, hogy a jelenetek sorozatában (nem halmazában) – éppen mert hisz a logosz színházi szükségességében – találjon egy motívumot, melyre felfűzheti a képeket; ezáltal továbbvigye az előadást, és értelmezői egységet kínáljon a szertehulló képekhez. Bozsik Yvette a (meglehetősen szürrealista) utazás toposzt találja alkalmasnak a történetmesélésre, s innentől kezdve mint-ha Disney *Micimackó*-ját olvasnánk Milné helyett.

Khell Zsolt színpadán egy vasúti kocsis enteriőrje tágul rá a Kamra falára: oldalt járáások, balra elöl a vezető(irányító)pult, hátul vasúti padok, kapaszkodók és a színpad mélyén vasúti ablak. Fontos elem ez az ablak: egyszerre transzparens és homályos, olykor árnyjáték háttereként, olykor felső színpadként funkcionál, máskor vetítővászonként, amelyen megjelenik a vasút mellett el-futó táj. Invenziós kutató- és alkotómunka egyszerre az, amit a videósok, Novák Erik és Juhász Ottó végeztek: a színpadi tánc és

mozgás mögé külsőket kreáltak korabeli felvételekből – s így játszanak a dimenziók és a korok összecsengetésével. A táncosok játékeladata egy ilyen multifunkcionális háttér előtt nem kevés: saját (a színházban eleve kettős) testi jelenlétük mellett folyamatosan megjelenítik dada alakjukat (van, akinek a könnyebb felismerhetőség végett saját bábuja is van, Kantor-, Nagy József-reminiszenciaként is akár), ki-be máskálnak hordott és idézett identitásuk között, s ráadásul a jelen lévő és a vetített test fizikai jellegbeli különbségeit is egybe kell terelniük. Ez a széteső, megsokszorozott karakterrend lenne az előadás legizgalmasabb kihívása. A dada fragmentumban való önmegértése és önkifejezése ezekben a megoldásokban kaphatna színpadi formát; így dolgozott Tzara a *Gázszívben* (Goda Gábor Artusának legendás reprízét érdemes nézni!), a mozgalmakhoz nem csatlakozó Cocteau *Az Eiffel-torony násznépében*, Yvan Goll a *Halhatatlanokban* (*Les Immortels*), Ribemont-Dessaignes *A dada fűtyije* (*Le Zizi de Dada*) című darabjában, s a példák még halmozhatók. Előttünk van a fragmentumokból összeálló test és karakter, de Vati Tamáson és talán Szirtes Ágin kívül kevesen érik el a játék dada technikáját.

A dada színházat nem utolsósorban az izgatta, miként lehet épület nélkül, szöveg nélkül, szerep nélkül színházat játszani, s hogy akkor még színház-e az egész. Ha a Bozsik-előadás dada akar lenni – hiszen annak nevezi magát, akár történeti, akár fenomen-karakterológiában –, akkor a dada testkonceptiót múzeumi tárgyként fel kellett volna mutatni, vagy pedig a deklarált botrány vállalásával túl kellett volna rajta lépni. Az előbbi esetben az előadáson belül hangsúlyt kapott volna a testek geometrikus formákká alakított, vagyis erősen takart megjelenése. 2001 végén a dadát nem azért látjuk szemérmesnek, mert lassan kilencven év telt el a Cabaret Voltaire óta, hanem mert a dadaistákat a test tényleges működése és határainak műalkotássá tágítása még nem foglalkoztatta. Az élő esteken mind a test, mind a vegetáció a hagyomány kínálta közösségi normakontroll keretében maradt.

Az utóbbi esetben viszont a Bozsik-előadásnak nem kellett volna megállnia a sivár kis műanyag vagy textil dadafütyiknél (ennél már az antik szatírtjátékok is sokkal-sokkal továbbmentek), hanem a meghökkenés szándékát nagy erőfeszítéssel, erős gondolati háttérrel a klasszikus dada 1916-os közege helyett a kortárs művészeti gondolkodás edzettebb normáihoz kellett volna emelni. A mű-dadafütyi leginkább vicces, de semmit nem árul el a testhasználat mikéntjéről és sajnos a humorról sem. A Szacsavay László testtrikójára illesztett műszerszám fityegése a színész karakterábrázoló aurájából fakadóan mulatságos, de nem nyer értelmet a testtrikós táncosok ruhára festett fanszőre felett. (E megjelenés – persze fütyi nélkül – a szürrealista Paul Delvaux giccsgyanús képeire emlékeztet.)

Nem illik tehát elfelejteni, hogy a dada a valós test körvonalait geometriai tárgyá terjesztette ki, s amikor Bozsik Yvette ezeket Ball és Taeuber jelmezében megjeleníti, akkor – végső soron autentikus módon – az előadás múzeumszárnyába kalauzol bennünket. Amikor azonban a testek orgiajeleneteket alkotnak, akkor átérünk a történet szürrealista vonulatába, s inkább Bretont, sőt Dalít, Bellmert kellene emlegetnünk. Az előadásnak nem csak a testkonceptiója hagyja el a dadát. A testtárgyak mellett itt van még Meret Oppenheim szőrös bögréje, Victor Brauner farkasasztala zsúrkocsivá alakítva, s itt vannak a kalitkás, cipős fejű próbábabuk a Nemzetközi Szürrealista Kiállításról. Mindez a történeti referenciák középpontját 1938-ba helyezi, abba az időbe, amikor a dadáról legalább tizenöt éve már senki sem beszélt. A megmozduló, életre keltett múlt felidéző funkcióval bír, de inkább az elkészítés közben érzett alkotói örömet juttatja el a nézőhöz, mint az előadás vizuális világát lényegében definiáló elemet. A színházban a képzőművészeti technikák erőteljes hatást tudnak kifejteni, feltéve, ha szem előtt tartják, hogy ezeknek működési normái eltérnek a színházi befogadói gyakorlattól. Oppenheim szőrös csészeje itt bizony gegtárgy lesz, s közegeből kiemelve, a saját jelenésén túl csak zavart okoz. Sajnos nem dada méretűt.

De vajon sikerül-e valamivel megidézni a dadafenomént? Az előadás múzeumtermeiről a szürrealis orgiajelenetek térítik el a tekintetet. Van látványos szado-mazo Rocky Horror Picture Show stílusban, van *gangbang* Sade márkival, s van feketemise. Zavaros ugyan, hogy miért éppen a mélyen katolikus Hugo Ballt öntik le samanisztikus szósszal, de ha ezen túllépünk, a jelenet képisége és mozgásrendje leginkább paródiának mutatja magát. A feketemise csúcspontján óriási levegőbefúvásos lufi készülődik alakot ölteni; s míg egy pillanatig egyszerre várjuk a Váci utcai diszkoreklámat és Mick Jagger koncertjének tizméteres fallosz kellékét, melyen lovagolva az énekes a hetvenes években botránykodott, addig itt egy kereszt fúvódik fel. Imitált, helyesebben a sejtetésig stilizált orális és genitális aktusok mechanikus mozgássora következik a kereszt tövében. Szép női szájából kiömlő vér, vonaglás, szemek forgatása, nyelvek (de semmi más) kidugása. Kelthet-e botrányt ilyesmi egy olyan városban, amely, nehezen bár, de Hermann Nitsch jelenlétét is elviselte?

Határozottabb alkotói akarat és tisztább szándék segített volna túllendülni a paródia-utóérzeten.

Itt, ezen a feketemisen mondja el Vajdai Vilmos Hugo Ball *Gadji beri bimba* című versét, rendes színészi ujjgyakorlatként prezentálva a jelentésnélküliség etalonjává vált szöveget. Persze a szó eredetileg minden bizonnyal *gadzsinak* hangzott, és jobb lett volna, ha nem a magyar kiejtési szabályokat követik: így óhatatlanul gagyi lesz belőle.

Az orgiák sokaságából és a maszkos-kosztümös betétek sorozatából mindenesetre úgy tűnik: Bozsik Yvette-nek fontos mondanivalója lenne a test, az érzelmek és az érzékek viszonyrendszeréről, de sem az orgiaképeknek, sem a fekete mágiának, sem a szado-mazo-jelenetnek még csak a kukkolás és a peep zavarba ejtő, a happeningekben egyébként oly gyakran felhasznált ef-

fejtjét sem sikerül kiváltani. Ezekben a képekben egymástól igen különböző gondolati rendszerek keverednek, melyek túl erősek ahhoz, hogy egymás mellé kerüljön a szürrealisták kedvenc Sade márkija hármasszandvics-pózból közöszülve és a nyakig begombolt Tzara.

Gondolati bátorság és provokáció helyett megmarad minden a klasszikus balett steril testfelmutatásánál. A klasszikus balett egyébként erőteljesebben jelenik meg az előadásban, mint a dada koncepciójú tánc. Nem éppen tematikájában, csak az est szerkesztettségében, a mozgások komponálásában, a táncosok domi-



Schiller, Kata, felvételei

#### Bozsik Yvette

náns hierarchiájában és legfőképpen az említett sterilségben. A történeti dadaestek *ad hoc*-szerkezetűek, jól tudjuk akár Ball naplójából. A jelenetek sorrendje éppúgy önkényes, mint a recitált szövegek kiválasztása, s azt a célt szolgálja, hogy a befogadó kiköppenjen automatizmusaiból, ne kövesse az értelemalkotás tanult, készen kapott sémáit. Bozsik jelenetei a *Hattyúk tava* koreográfiáját is követhetik akár: a kar mindig deklaratívan a nézők között húzódo járason (nem oldalt) vonul ki a színről, hogy teret adjon a primabalerina következő magányos entrée-jának. Kar ki, Bozsik be. Szólók következnek, esetleg egy támasztáncossal. Ha nem dada volna az egész – és persze ha leküzdhető volna a balerina és a tolokocsi találkozásának képi sematizmusa –, még mondhatna is valamit a balerina és az őt kerekéken forgató tán-

cos duettje. De mire ehhez a jelenethez érünk, már annyira megterheltek az előadást a közhelyszériákba forduló, nagyot akaró képek, hogy csak az tűnik fel: mennyire Bozsik bohóc világra csodálkozó tekintetére épít ez a mozgássor is.

Ez a nézés és ez a megszokott rövid, fekete frufros paróka felkínálja az utóbbi Bozsik-estek összekapcsolását, de sosem a gondolati egészről, hanem a koreográfus rejtőzve előtérbe kerülő személyiségéről árulkodik.

Azonban nemcsak a koreográfia alapszerkesztettsége nevezhető klasszikusnak, hanem a térbejátszás is szinte mindig az. A Kamra tere megtartja statikusságát az ablak-vetítő-ernyő hármass ötletes térnövelő funkciója mellett is. Egymással szemben helyezkednek el a színészek és a nézők. A vertikális bontásban rejülő izgalmat is csak egy jobb hátsó kajütáblak bejátszatása jelenti, de a dada plaszticitása, hangsúlyozott háromdimenziós kifejezési rendje bizony konstruktivista síkba fordul, s ez nemcsak a történeti azonosság vagy megfelelés pontatlanságait jelzi (ezekkel egyébként nem is lenne érdemes foglalkoznunk, hiszen nem a történeti hűség érdekel bennünket), hanem a tér kínos zsúfoltságát.

Valószínűleg egy kétrészes, kétórás (a történeti dada fogalmai szerint monstre) előadás alakulásakor nem lehet nem szembeülni a már általunk is feltett kérdéssel: meg kell-e jelennie a konvencionális befogadást segítő értelmező mozzanatnak a játékban? Bozsik Yvette a saját, már ismert (ezúttal eléggé klasszicizáló) táncosdramaturgiáját használta vezérfonalnak. A jelenetek füzérét mindenképpen saját megjelenésének ritmusa tagolja. Először természetesen a már leírt, kiürített színpadi térbe lép be két kis táskával, az egyikben papírtábla: Sophie Taeuber, angolos írással (nem Täuber, és valamiért hibásan: „sculpter”). Később, amikor megszólal, maga is angolul beszél, pedig ha már idézés, akkor a német szebb lett volna. Ebből a képből nyilvánvalónak tűnik, hogy az egész dadaest legmarkánsabb alkotói döntése Sophie Taeuber és Bozsik Yvette szerep-összeolvadása.

Sophie Taeuber maszkjai, bábjai, festményei, esztergált szobrai a dada legfinomabb, legérzékenyebb, anyaghasználatukban a leginvenziósabb, mégis a klasszikus, talán egyetemes formák és technikák biztos ismeretére épülő műalkotásai. Sophie Taeuber táncához marionetteket, fábábokat készített. A fiatal női test harmonikus mozgása a fabáb tetszőleges esetlenségével kombinálva hozhatta létre azt a színpadi feszültséget, mely a dada képzőművészeti montázsait jellemezte. Taeuber a színpadi mozgás montázseffektjeivel kísérletezett akkoriban, amikor Moholy-

Nagy és a Bauhaus a szabályos testek színpadi mozgásával, Mejerhold pedig a konstruktivista közegben a mozgássorok szöglettességével.

Bozsik Yvette tehát bejön az üres színpadra Taeuberként, az egyik táskából előveszi kis famarionettjeit, a másikkal maszkot húz elő, és a fejére teszi, majd mozog a babákkal egy kicsit. Nem táncol, pedig a dadával induló fantasztikus asszonyok táncoltak: Taeuberrel kívül Hanna Höch, Isadora Duncan vagy akár Mary Wigman s a dadával egyidejűleg Zürichben működő Labanschule növendékei. Bozsik lemozog egy szituációt, nagy, nagy ürességet hagyva táncoselvárásaink mezején. A marionettek (amelyek Taeuber-bábok gondos rekonstrukciójának tűnnek) csak lógnak élettelenül. Bozsik maszkját és ruháját inkább Sonia Delauney színei és mintái, lila és piros kerek vonalak díszítik; a maszk maga (Nagy Fruzsina és Sosa) viszont önálló alkotás: édes kislányarc, copfokkal. Ez persze inkább Bozsik-, mint Sophie Taeuber-önkép, az a tágra nyílt szemű, rácsodálkozóskislányos Bozsik-copyrightos (Giulietta Masinára emlékeztető) arc, mely néha ellentétezi, néha kiegészíti, néha zavarja a divás színésznőstátust. Mégis ebben a pár percben sikerül Bozsik Yvette-nek úgy ott lennie a színpadon, hogy megint csak saját energiáival, kezének apró és testének finoman áthelyezett mozdulataival jelezze tehetségét a színpadi jelenlét megteremtésére. S mindez igen jól működik a magányos képekben.

A jeleneteket történetre kerekítő tagolástechnika második fázisában Bozsik balett-cipőben, de járókerettel jön be a megint kiürített térbe, hogy testével mozgás és mozgásképtelenség kettőjét fejezze ki. Nehéz jelenet ez, amennyiben a megmozdulás legelső és legvégső fázisainak megmutatásáról szól; Bozsik nem is tudja elkerülni a sémák gonosz felbukkanását. Sophie Taeuber balesetben halt meg ötvennégy évesen, ezért is meglehetősen ízléstelen, inkább már fájó ez a nagyon erőtlen mozgássor a járókeretes balerináról. S mikor harmadjára jön Bozsik immár toloszékben, akkor az önmagába záródó történet végképp banalitásba fullad.

Van mégis pár erős jelenet, mely a dada történeti és karakterológiai kritériumainak egyaránt jól megfelel. Ilyen például a kártyázás: a szimultán versek színpadi megformálása főiskolai helyzetgyakorlat is lehetne az értelem nélküli verbalitás helyzetfüggővé alakítására. 1997-ben a Színház- és Filmművészeti Főiskola végzős osztálya tartott egy dada estet Révész Ágota rendezésében a Merlinben, ahol iskolapéldákat kínáltak a térbejátszásához, a szöveg értelmezhetlenségét képpel és ritmussal feloldó dada színház működéséhez. Bozsik Yvette és színészei-táncosai pár jelenetben kiláznak a szimbólumokban való gondolkodás szoros kötelékeiből, és az Otto Dix szörnyű hadirokkantfestményét idéző kártyajelenetben az *Admirális kiadó házat keres* pár sorával, valamint Kurt Schwitters *Ursonátájának* töredékeivel a bravúros közös és egyenrangú játék örömét mutatják.

Az orgiákkal és szólókkal tagolt utazás végpontja a halál. Megszemélyesítve persze, s jól előkészítve, mivel Vajdai korábban már Nosferatuként is rémisztgetett minket (végre egy nem anakronisztikus referencia), most pedig Georg Groszt idézve sétál halálmaszkban, nagykabátban és sétatálcával, s elvisz mindenkit. Szép, a romantikus balettet követő hierarchikus táncrendben búcsúzunk a táncosoktól, egyesével (párosával). Hogy emlékezetünkben maradjanak, a halál mielőtt elviszi, lefényképezi őket. Persze ezúttal is a diva marad a végére. Az utazás vége a halál – rendes romantikus toposz. Ez volna a tanulság, amit a fogékony néző hazavihet? Hogy ezek a dadaisták minden ellen lázadtak, de aztán őket is levágta a kaszás? Ha valaminek, hát ennek nincs köze a dadához. A dadaizmus, amelyet túlnyomórészt huszonévesek hoztak létre, néhány év alatt kilőtte az összes lőszerét, felélte az energiáit, és megszűnt, de egy megváltozott világot hagyott maga után. Dicsőséges forradalom volt. Forradalmárai közül senkiből sem lett öreg megélhetési dadaista.

Az előadásban a cím felhívására a datatörténetet és -fenomént keressük. A történet pontatlanságát és hiányait, az elszalasztott lehetőségeket kár volna felsorolni, hiszen a művészi szelekció önkényéért kárpótolhat a más, a mai megközelítés. Érdekesebb megnézni, mi maradhat az előadás felfogásában a dadából mára. A műsorlap szomorúan bárgyú ismertetője ellenére („a dadaizmustól nemcsak a formát kölcsönzi, hanem a tartalmat is, mert mindaz ma is különösen aktuális: az erkölcs, a közizlés, a hatalom, a politika és a háború ellen való lázadás”) az előadás nem lázad semmi ellen, legalábbis a kortársi jelen normarendjében nem. A vallás, a hit, a test tabuinak megfogalmazása lehetne ma is normasértő, így gondolatébresztő – ahogy sok feminista, posztkolonialista vagy fogyatékosok által készített előadás ténylegesen is az –, de ez az előadás nem tudja, hogy pontosan mit akar, vagy nem meri azt tenni, amit akar. A lázadás sosem a hit vagy a szemérem ellen irányul, hanem helyzetek ellen, mondjuk, választójogért, törvény előtti egyenlőségért, a testhez, így az élethez való jogért – nőként, cigányként, értelmi fogyatékosként, mozgássérültként. Nincs arról szó, hogy a színházat néző oldal mentes lett a megsérteni való normáktól. A művészi kifejezés és a befogadás egyáltalán nincs minden túl. S ezt néha Bozsik Yvette is tudja.