

Az alábbi cikket vitaindítónak szánjuk. Sándor L. István a Közép-Európa Táncszínház *Barbárok* című előadása kapcsán a színházi kritika tudományos felkészültségéről, műfaji anomáliáiról, helyzetéről és színvonaláról is értekezik – gondolatait, véleményét továbbgondolásra, írásbeli párbeszédre érdemesnek tartjuk. Ezúton is arra biztatjuk színházi kollégáinkat, hogy szóljanak hozzá, mondják el véleményüket Sándor L. István cikkéről, avagy az abban foglaltakról.

SÁNDOR L. ISTVÁN

# Az erőszak esztétikája

■ KRITIKAI SZEMLE HORVÁTH CSABA BARBÁROK CÍMŰ ELŐADÁSÁRÓL ■

Most, amikor a *Barbárokról* készülök írni, illenék úgy tennem, mintha semmit nem olvastam volna az előadásról. Pedig több szerepemben is (az *Ellenfény* főszerkesztőjeként, a Soros-műsorfüzet szerkesztőjeként) alaposan tanulmányoznom kellett az új Horváth Csaba-koreográfiáról készült recenziókat. De nálunk az a szokás, hogy a kritikusok nem vesznek tudomást egymás írásairól. Úgy tesznek, mintha ők szólalnának meg elsőként egy-egy produkció kapcsán. Így hát az előadások kritikai fogadtatása lényegében párhuzamos monológok sorozatából áll (mintha csupa, mindentől és mindenkitől elzárt szellemi remete fogalmazná meg hangsúlyozott különvéleményét). Ezért aztán az írások nem kapcsolódhatnak össze a produkcióról folytatott közbeszédde. A szakma egzisztenciafélő, értékközömbös magatartása mellett ez is egyik fontos magyarázata annak, hogy nincs ma Magyarországon egészséges szín-

házi élet. A kritika ebben a közegben valóban nem teljesítheti feladatát. Nem kezdeményezhet dialógust az alkotásokkal, hisz még önmagával sem képes szellemi párbeszédet folytatni.

Ezért is találtuk ki az *Ellenfény* szerkesztőségében a „kritikai párbeszéd” műfaját, amely a hajtogató levél ötletére épül: felkérünk valakit egy adott előadásról szóló rövid vitaindítóra, majd az írását továbbküldjük a következő megszólalónak, akinek a válaszát – az eredeti cikkel együtt – ismét elküldjük valaki másnak, hogy ő is reagáljon rá. Végül – az eredetivel épp ellentétes sorrendben – visszaérkezik a „gondolati levéllánc” a kiindulópontjához. A játékot azzal tetézzük, hogy az írások névtelenül járnak körbe, s így nem személyek, hanem tényleg gondolatok vitáznak egymással.

Legutóbb épp Horváth Csaba *Barbárok* című előadásáról kezdeményeztünk polemikát. Most, hogy én is megszólalhatok az elő-

Katona Gábor, Szent-Ivány Kinga, Bora Gábor és Jászberényi Éva



adásról, jó alkalom kínálkozik a vita tanulságainak továbbgondolására. A polémia tudniillik nemcsak a produkció jellegzetességeit vizsgálta, hanem a hazai színházi és tánckritika általánosabb kérdéseit is felvetette. Ha elolvassuk a *Barbárok*ról készült egyéb írásokat, hasonló módszertani, fogalmi, nyelvi problémákat észlelünk. Az alábbi kritikai szemlével ezeket igyekszem számba venni – úgy azonban, hogy az előadás mindehhez ne pusztán ürügyül szolgáljon. Tehát nemcsak a kritikairás legfontosabb szakmai kérdéseit vázolom fel, hanem a *Barbárok* kritikai elemzésére is töreksem.

### KRITIKUSI ALAPÁLLÁSOK, MŰFAJOK, BESZÉDMÓDOK

Az *Ellenfény* első „kritikai párbeszéde” (mely Dogyin *Platonov*járól szól) azokat a jellegzetes kritikusai attitűdöket tükrözte, amelyek meghatározóak ma Magyarországon. Az egyik póluson az impresszionisztikus megközelítésmód található (a kritikust elsősorban az érdekli, hogy *vele* mi történt aznap este, és ebből a kiemelten szubjektív nézőpontból – mint véletlenszerűen működő szűrőt – közvetíti az előadás minden mozzanatát); a másik póluson pedig az elvont fogalmiságon alapuló tudományosság (amikor pusztán valamely fogalmi apparátus vagy rendszer demonstrálására használják fel az előadást). E két szélsőség között helyezkedik el az a viszonylag széles (és elég színes) sáv, amelyet (kissé tautologikusan) színházi (vagy tánc-) kritikának nevezhetünk. A magyar kritikusok többsége ennek a szakmaiságra és személyességre egyaránt törekvő szemléletmódnak valamelyik árnyalatát képviseli. Kiolvasható az írásokból valamiféle színházi szempontrendszer, de nem fedezhető fel bennük átgondolt és egyértelmű fogalomkészlet. A szakzsargon (többnyire evidenciaként kezelve) megjelenik az írásokban, de konzekvensen használt szakkifejezésekkel nem találkozunk bennük. Ugyanis határozottan kijelenthetjük: ma nincs az alkotóknak, kritikusoknak, nézőknek olyan közös szókincsük, amely esélyt teremthetne arra, hogy szót értsenek egymással, amikor egy-egy előadásról vagy a tánc- és a színházművészet általános problémáiról beszélnek. A képlékeny, lebegtetett, körülírásszerű fogalomkészletből az következik, hogy a kritikák érvelése (retorikai felépítése) elnagyolt: felismerhető ugyan bennük valamiféle gondolatmenet, de ez némileg mindig nyitott marad, s nemcsak az asszociációkra, hanem az állandó témaváltásokra, rosszabb esetben a csúsztatásokra is lehetőséget ad.

Mindez természetesen összefügg a kritikák műfaji kérdésével is. A napilapkritika nyilvánvalóan szubjektivebb, asszociatívabb, hisz a legszélesebb közönségnek szól. Az előadásnak inkább csak a jellegét kell felidéznie, legfőbb művészi törekvéseit jeleznie, de részletesebb, elmélyültebb elemzésre nem vállalkozhat. Ez utóbbi nélkül azonban nem lehet(ne) meg a szakkritika (amely a kritikai műfajok ellenkező pólusán áll). Manapság azonban ez a leíró-elemző műfaj kiszorulóban van. Még a szakmai folyóiratokban is inkább „hetilapkritikák” jelennek meg, amelyek felvetnek ugyan szakmai kérdéseket is, de céljuk nem a részletek aprólékos, elmélyült elemzése, az összefüggések feltárása, inkább csak valamiféle összbenyomás közlése.

A műfajok összszavardása egyrészt a publikálási lehetőségekkel (a lapstruktúra hiányaival) függ össze, de azzal is, hogy a tömegmédiák egyre inkább a felszínességet sulykolják, s így az a cikk, amely nem elég rövid, s nem elég frappáns, csak kevesek érdeklődésére számíthat (s mindig kiváltja a szerkesztők ellenérzését is). A *Barbárok*ról készült írások is a műfaji zavarokat tükrözik. Köllő Katalin cikke például napilapban jelent meg, de kritikának nem nevezhető, inkább műsorfüzetbe való eligazító ajánlás. Említést azért érdemel, mert egyre több napilapban efféle ismertetések

kel helyettesítik a kritikákat. (Számos napi- és hetilapcikk inkább a marketingmunka részének tűnik, semmint objektív, közönségorientáló tájékoztatásnak.)

M. G. P. írása viszont valódi napilapkritika. Bátran él a műfaj minden szélsőségével: a szórólapról másol be adatokat és gondolatokat, ismerteti az előadás alapjául szolgáló Móricz-művet (anélkül, hogy világossá tenné, hogy amit elmesél, annak alig van köze az előadáshoz). M. G. P. idézetekkel zsonglórködik, s felszabadultan (logikai kötöttségek nélkül) játszik legfőbb kifejezőeszközeivel, az ellentétpárokkal és paradoxonokkal. („A nemtelen indulatokat nemesen előkelő formává emelte.”) Visky András írása is napilapban jelent meg, de fényévek választják el M. G. P. írástól: olyan kérdéseket vet föl (és tárgyal tömören, logikusan), amelyek kifejtésének inkább egy szakmai folyóiratban lenne a helye. A napilap terjedelmi szűkösége arra készíti Viskyt, hogy tömör, sokat sejtető szerkezeteket alkalmazzon (például: „a tér agresszív homogenitása” vagy „az önazonosság triumfáló beteljesítője”). Olyan alkalmi kifejezések ezek, amelyekkel az átlagos napilapolvasó nemigen tud mit kezdeni.

Fuchs Lívia írása kulturális hetilapba illő (egy erős képből indul ki, s ebből kiemelt fogalomkészlettel operál). De a cikk zárt szerkezete ellenére töredékesnek hat. Határozott, de kifejtetlen összképet közvetít az előadásról, így az olvasó óhatatlanul is azt kérdezi: mi készíti a recenzenst arra, hogy ilyen feszélyező tömörséggel fogalmazzon? El lehet-e mondani akár csak a legfontosabbakat is egy előadásról csupán két bekezdésben? Lőrinc Katalin írása is a hetilapkritika sajátosságait mutatja: néhány, határozottan kiemelt (és párhuzamosan vizsgált) szempont segítségével mondja el véleményét az előadásról. Egyed Emese az előadás által felvetett kérdések definiálására törekszik (például: mi a tánc?), ennyiben írása a szakkritikára emlékeztet, de a válaszok annyira naivak (s oly mértékben szubjektív asszociációkon alapulnak), hogy ennek a kritikának is inkább egy hetilapban lenne a helye. Valóban a szakkritika jellegzetességeit mutatja viszont Nánay István és Tompa Andrea írása. Mindkét kritikus folyamatosan tisztázza szempontjait, világosan definiált fogalomhasználatra törekszik, s a felvetett kérdéseket szoros érvelésben fejt ki. Nánay több kérdést vizsgál, elsősorban az előadással kapcsolatos (szakmai) problémáit igyekszik világossá tenni, de nem törekszik a mű átfogó értelmezésére. Tompa viszont épp ez utóbbit tűzi ki célul, aminek némileg határt szab a szűkös terjedelem, s így lényegében egyetlen szempontra (színdramaturgia), illetve egy ezzel párhuzamosan kifejtendő másikra (szerkezet) korlátozza vizsgálatát. Ezzel azonban valóban képes az előadás egészét (bár nem minden mozzanatát) értelmezni (ugyanis a produkció egy-két részletében irrelvánsá válik a színek szerepe, és nem mutatható be a színdramaturgia segítségével a szerkezet egésze sem), de a kritikusnak nincs módja arra, hogy újabb szempontokat ugyanilyen konzekvensen végigvezessen.

### ADAPTÁCIÓ, ILLUSZTRÁCIÓ, IHLETFORRÁS

Egy-egy előadás feldolgozásához, értelmezéséhez a kritikusnak éppúgy viszonyítási pontokat kell keresnie, mint a nézőnek a befogadáshoz. Különösen fontos ez egy kortárs táncelőadás esetében, amelynek egyetlen alkotórésze sem tekinthető előzetesen ismertnek. Nincs előre megírt darab, visszakereshető szöveg, s ennek nem is létezik semmiféle interpretációs hagyománya (amelyhez még a naivabb nézők is viszonyítani szokták az új bemutatókat). Többnyire pontosan követhető történet sincs, amely akár az előadástól függetlenül is elmesélhető lenne, így semmi nem könnyíti meg a színpadi esemény sor felismerését. A mozzulatok mondanak el mindent, de ezeket gyakran nehéz „olvasni”, hisz a való-



Bora Gábor, Jászberényi Éva és Vida Gábor

ban eredeti kortárs koreográfiákban többnyire nem kanonizált, gyakran nem is rögzített mozgássorokat látunk.

A nézőnek tehát támpontokat kell keresnie ahhoz, hogy követni és élvezni tudja az előadást. Fel kell ismernie a színpadon születő mozdulatok természetét, meg kell értenie ezek egymáshoz való viszonyát. Ezáltal rá kell ébrednie az előadás belső logikájára, építkezésmódjára. Ha esetleges benyomásoknál többre vágunk, többszörös feladatnak kell megfelelnie: a közlés értelme csak akkor válhat számára világossá, ha előzetesen felismerte azt a nyelvet és azokat a „nyelvi struktúrákat”, mondatszerkezeteket, amelyeket az alkotó használ. Ha helytelen úton indul el a befogadó, ha rossz támpontokat választ, akkor zsákutcába juthat (ahonnan – mivel egy táncelőadásban nem lehet „visszalapozni” – legfeljebb a produkció újabb megtekintésével kecmereghet ki). Így van ezzel a kritikus is, amikor a látottak természetét próbálja megérteni. Az általa talált viszonyítási pontok próbája az, hogy sikerül-e segítségével egyre tagoltabbá váló képet rajzolni az alkotásról, megszületik-e elemzésében a vizsgált részletek és az előadás egészének összhangja, vagy felvetett szempontjaival csupán egyre kuszább képleteket sikerül előállítania.

A *Barbárok* kapcsán majd' minden kritikában megjelenik viszonyítási pontként az azonos című Móricz-novella, amelyre a színlap is hivatkozik. M. G. P. elismerően szól a prózai alap és a táncváltozat viszonyáról („érzékenyen, színházi biztonsággal áttette a brutális történetet novellából táncszínpadra”), de ennek az „áttevésnek” a természetéről semmit nem mond. Ehelyett számba veszi, hogy mi minden nem jelenik meg a novellából az előadásban

(„puli, csordakút, dolmány”), de szerinte mégis minden lényeges megmarad belőle („az alapos figyelem mégis mindenre rátalál a színen. Még a pulikutya is szerepel; igaz: magas költséggel...”). Kijelenti, hogy „Móricz cselekményéhez nem tapad hozzá a táncdráma”, de arról hallgat, hogy ehelyett mit látunk a színpadon. M. G. P. a tőle megszokott rövid, rejtélyes, ellentéző mondatokkal véleményez, miközben homályban hagyja a gondolatot. Frappáns állításokat fogalmaz meg, amelyekről azonban nem lehet tudni, hogy mire is alapozza őket. Így sem egyetérteni, sem vitatkozni nem lehet velük. („Itt nem táncosok illusztrálják az irodalmat: a nyers ösztönök fájdalomosságát kínzó erővel, kínzó életismerettel megjelenítik.”) Az írásból nem tudjuk meg, hogy mi az „illusztrálás” és a „megjelenítés” közti különbség, s hogy miképp teremti újjá Horváth Csaba a Móricz-művet, ha semmit nem tart meg belőle.

Lőrinc Katalin is a Móricz-novellából indul ki, olyannyira, hogy ennek alapján ismer fel bizonyos elemeket (a díszletet alkotó „három bádogvályú... képi utalás a történet helyszínére”), és tart meglepőnek másokat (a testfestéseket). Szerinte „a Móricz-novella lényege akkor is jelen van a színpadi változatban, ha nem három juhász és az egyikük felesége játszik – mint ott –, hanem három emberpár”. Ezt az ellentmondást csak Nánayval vitatkozva oldja fel: szerinte „az adaptáció sokkal nyitottabb fogalom, mint egyszerűen egy történet reprodukálása. Valójában már az önmagában adaptáció, ahogyan én olvasok (látok stb.) egy művet.” Ezzel egyenlőségjelet tesz adaptáció és értelmezés közé, s eszerint a táncszínpadi *Barbárok* Horváth Csaba Móricz-olvasatának tekint-

hető, még akkor is, ha annak semmilyen elemét nem reprodukálja, a jelentését ugyanis visszaadja („a nyers, állati erőszak éppúgy hozzátartozik az emberi természethez, mint az összetartozás igénye”). A szakkritika számára azonban fontos lenne tisztázni a felmerült fogalmakat: meddig terjed az *adaptáció*, mettől tekinthető egy-egy színpadi változat a kiinduló mű *olvasatának*, és mikor beszélhetünk – az egy-két cikkben felvetett s mindig negatív előjellel használt – táncos *illusztrációról*? Horváth Csabának „vérbeli kortárs koreográfusként eszébe sem jut felidézni Móríc Zsigmond azonos című novellájának ritka, de súlyos történéseit és ösztönlényeit, hiszen akkor csupán illusztrátor maradna” – írja Fuchs Livia.

Nánay István szerint viszont épp ezért nem szerencsés, hogy az előadás címe (és a színlap is) a Móríc-műre utal. Mindez ugyanis alaposan félrevezeti a gyanútlan nézőt, aki – teszem hozzá én – gyakran támpontokat kér a táncelőadás alkotóitól a befogadáshoz. Ez a támpont azonban itt rendkívül megtévesztő: „a közönség Móríc-kisregényt ismerő részének többsége az előadás nagyobbik felében azzal volt elfoglalva, hogy a tánceseményekben felismerje a próza cselekmény epizódjait” – írja Nánay –, s ez mintegy elvonja a figyelmet a színpadi eseménysor valódi természetének megismerésétől. Ráadásul Nánay szerint „a két előadás gondolati magva is különbözik”, bár ezen állítását sajnos nem fejt ki. Tompa Andrea viszont azt mondja, hogy a Móríc-műre való utalás „nem más, mint egyrészt az ihletforrás nyilvános föl vállalása, másrészt a nézői asszociációs mező kiszélesítése”. Ezzel azt állítja, hogy a táncszínházi előadás követését ugyan nem segíti a novellára való hivatkozás, ugyanakkor értelmezését nagyon sok ponton megkönnyíti („igenis jusson eszünkbe – itt-ott – a Móríc-mű”). Fuchs Líviának hasonló a véleménye: „az irodalom csak ihletője, ösztönzője a koreográfusi gondolatoknak, melyek csakis a tánc szavakon túli vagy inkább előtti nyelven közhelhetők”.

## SZEREPEK, SZÍNEK, KAPCSOLATOK

Lényegében minden elemző egyetért abban, hogy Horváth Csaba *Barbárokja* nem történetet mesél (legalábbis nem a Móríc-mű történetét), épp ezért az előadás figuráinak azonosításában nem a novella szereplői jelentik a támpontot. („A szereplők sem egyenként, sem megsokszorozva nem feleltethetők meg a kisregény alakjainak” – írja Nánay István.) Ugyanakkor a szerepazonosítás elkerülhetetlen – különösen egy táncelőadás esetében, ahol a figuráknak nincs nevük –, hogy az alakok ne csak közösségükben, hanem egyenként is felfoghatók legyenek. Ezáltal válnak ugyanis felismerhetőkké azok a belső kapcsolatok, amelyek nyomán kirajzolódnak az előadás által leírt folyamatok. (A tánc időbelisége óhatatlanul is folyamattá szervezi a színpadon megjelenő mozgásanyagot.)

A figurák megkülönböztethetősége még azokban a táncelőadásokban is fontos, amelyek egyáltalán nem gondolnak narrációra, nem gondolkodnak felismerhető, azonosítható szituációkban, ehelyett csak a térben mozgó testek különféle kontaktusait jelzik. (A *Barbárok* azért zavarba ejtő előadás – s ez okból csalja csapdába jó néhány elemzőjét –, mert némely részlete hagyományos szituációkat idéz – például a két férfi között kialakuló harc –, más részei szimbolikus cselekvéseket sejtetnek – például a bádogyálukban való fürdőzések –, megint más egységei csupán táncfolyamatokként „olvashatók”).

A *Barbárok* a jelmezek kontúrosan elütő színeivel különbözteti meg egymástól a szereplőket: „mindegyikük jelmeze szerint is egy szín, jól nyomon követhető önazonosság” – írja Visky András. Ezt a férfiak esetében a ruhaszínnel azonos testfestés is megerősíti. Ez az egyik legerősebb jelzése az előadásnak, amely már az indításkor

magára vonja a figyelmet: „sokáig a színeken mint témán csüng a szem” (Lőrinc Katalin).

A táncos konvencióknak megfelelően a három fiút és három lányt három párba rendezi a koreográfus (s ezt mindvégig megőrzi, még akkor is – ahogy Tompa Andrea megjegyzi –, amikor az események előrehaladtával esetleg logikus lenne a viszonyok átstrukturálódása). Így nemcsak az egyes színek fontosak az előadásban, hanem az is, hogy milyen színek kerülnek párba. (Ennek a kérdésnek Tompa Andrea hosszú fejtegetést szentel.) Az előadás menetében ugyanis egyre kevésbé a színek különállása, és egyre inkább azok egymásra hatása lesz fontos: „a fiúk testét bevonó festék az érintések, összecsapások és egymásnak feszülések folyamán rendre átkerül a lányok ruhájára” s testére (Visky András).

A szereplőket megkülönböztető ötletből tehát fokozatosan erős rendezői gondolat épül fel, amely – ha a kiinduló ötletet, a testfestést elfogadjuk – magától értetődő könnyedséggel teremt erős hatásokat, s szül olyan gondolatokat, amelyek csak a tánc nyelvén, a szavakon inneni tartományban fogalmazhatók meg közhelyektől mentesen. „Nem összefüggő, lineárisan elmondott történetet tár elénk Horváth Csaba, sokkal inkább az egymáson hagyott nyomok követését bízva ránk, az átváltozások dinamikáját mutatja meg” – írja Visky András. Ugyanezt az élményt majd’ mindegyik elemző megfogalmazza. („A találkozások révén végérvényesen megjelölik egymást” a szereplők – Egyed Emese –, „a színek teljesen átkenődnek egymásra..., míg végül mindenki egyformán csatagos, lucskos és foltos lesz” – Lőrinc Katalin.) De csak Tompa Andrea vizsgálja alaposabban a színek egymásra hatását. Az élenksárga figurának (Fodor Katalin) a téglavörös (Vida Gábor) a párja, a halványlila nő (Jászberényi Éva) az élénk kék férfival (Bora Gábor) táncol. Ezt a két „erős” párt egy „gyengével” állítja szembe (a szürke lánynak – Szent-Ivány Kinga/Bozsó Ágnes – egy haloványzöld fiú – Katona Gábor/Rogács Péter – a partnere). Ennek a megkülönböztetésnek azonban sokkal egyszerűbb magyarázata van, mint amivel – a színek természetét és szimbolikáját faggatva – Tompa Andrea operál: az erős párok kontrasztos színei egymással érintkezve afféle pszikofoltokat teremtenek, míg a gyenge pár színei fokozatosan egymásba olvadnak. (Végül Tompa Andrea is erre a megállapításra jut: „a szürke-zöld pár összeolvadása történik meg legelőbb, míg a másik póluson lévő sárga-vörös csak a színek egymásra kenődését mutatja, de nem összeolvadását.”)

Mindez a férfi-nő kapcsolatok természetéről is sokat elárul. Abban a legtöbb elemző egyetért, hogy ez fontos témája az előadásnak, de az egyes nemi szerepek előadásbeli értelmezéséről erősen megoszlanak a vélemények. Tompa Andrea (a színek egymásra hatásának elemzését folytatva) megállapítja, hogy a nők (mivel színeik nem kenődnek át a másokra) „nem hatnak a férfiakra, csak befogadnak hatásokat... Ez egy olyan világ, amelyben a férfi princípium dominál.” Fuchs Livia viszont – a mozdulatok természetét, az előadás kezdő mozgássorát elemezve – épp ellentétes eredményre jut. Leírásából az derül ki, hogy a nők afféle sorsszabó „moirákként” irányítják a férfiakat: „a lassan mozduló lábfejek első gesztusa életre jelöli a három fekvő” férfit. Nánay István megpróbál közvetíteni a két vélemény között: „Nagyon kétarcúak Horváth Csaba férfi hősei, ugyanis kétségtelen, hogy a hím felsőbbrendűség domináns jellemzőjük, ugyanakkor mindig van bennük valami kisfiús gyengédség, kiszolgáltatottság. E kettősség a legellentmondásosabban a párkapcsolatokban jelenik meg. Ez meghatározza a nők szerepét is: elsősorban alárendeltek, de férfit megtartó, felemelő, sarkalló erejük is van.” Ennek bizonyítékát nemcsak a kezdőképben, hanem a zárójelenetben is látja, ahol a nők „mint gyűrők a gladiátorokat készítik fel az újabb összecsapásra párjukat”.



Katona Gábor és Szent-Ivány Kinga

Fuchs Lívia továbbmegy a szereplők megkülönböztetésében, amikor (a színeken és a nemi szerepeken túl) újabb szerepkörök megvalósulását ismeri fel bennük (elsősorban az előadásban lezajló eseménysor alapján): „egyikükből lassacskán és véletlenül *áldozat*, a másiktól ugyanilyen váratlanul és értelmetlenül *gyilkos* válik, míg a harmadik a *kívülről* – a szemlélődésbe menekül a pusztulás/pusztítás örök alternatívája elől”. [Kiemelések tőlem – SLI.] Mindez az előadás egyik legfontosabb, a színek egybeolvadásához hasonlóan erős hatáselemére utal: a vörös és kék férfi között lezajló küzdelemre. Nincs olyan elemző, aki ne foglalkozna ezzel a kérdéssel, s valamennyien a világtörvénnyé váló agresszió fenyegetését olvassák ki belőle. („Az állati erőszak éppúgy hozzátartozik az emberi természethez, mint az összetartozás igénye” – Lőrinc Katalin. „A másikkal szemben meghatározandó identitás pedig az agresszió spirálját idézi elő, mindaddig, amíg a másik halála válik az önazonosság triumfáló beteljesítőjévé” – Visky András.)

Az értelmezések lényegében nem térnek el egymástól, de az értékelésben igen erős különbségek mutatkoznak. Nánay István motiválatlannak érzi a vörös és a kék férfi között kirobbant harcot, s ezzel megkérdőjelezi a segítségével megfogalmazott rendezői szándék

színpadi erejét. („Kettejük kapcsolata eleve eldöntött, nem változó, azaz nélküli az alapvető drámaiságot. Arról nem beszélve, hogy – mivel az összezsapás pillanata nincs kellően exponálva... – legjobb esetben azt az alkotói gondolatot feltételezhetjük, hogy ilyen az élet: bármikor, bármilyen indokkal egymásnak eshetünk.”) Tompa Andrea vitába száll ezzel a megközelítéssel. Szerinte „Horváth a férfiak véletlenszerű – és nem tudatos, szándékos – találkozásáról, összeakadásáról beszél, amelyet az állatok közti dominanciaversenyhez hasonlít. Ezért nincs egy pillanat, amikor összeakadnának” – írja. Itt sajnos bele kell szólnom a vitába, ugyanis *van* ilyen pillanat, ezért semmiféleképpen nem tekinthető motiválatlannak (vagy Fuchs Líviával is vitába szállva), „véletlennak”, „váratlannak” és „értelmetlennak”, ami a két férfi között történik. Ez a motiváció azonban nem valamiféle színpadi szituációból következik, hanem a mozdulatok logikájából születik meg. Az előadás középső részében ugyanis megismétlődnek a kezdőképben látható rúgó mozdulatok, amelyeket a női lábak mérnek gyöngéden a földön fekvő, majd onnan feltápászkodó férfiak homlokára. És ekkor, a repetitíven ismételt mozgássor közben „akad össze” a fejét épp a földről felemelő két férfi homloka. Azaz abban a folyamatban, amit a kezdőképben a nők indítanak el (s amelyet újból és újból megerősítenek a rúgó mozdulatok ismétléseivel), teljesen természetes következménye – ugyanakkor mégiscsak „kizökkenése”, valamiféle „félrebicsaklása” – az, amikor a mindaddig mozgásban tartó életenergiák pusztításba fordulnak át. A mechanika egyszerű szabálya ez: a testek találkozása, ütközése energiát nyel el. És a *Barbárok* létértelmezésének ez az egyik kulcsa: Horváth Csaba monoton következetességgel visszavisszatérő mozdulatai, repetitív ismétlődéssorai (a tánc ezen jellegzetességét majd minden elemző említi) az élet képét a vegetáció mechanizmusaiént rajzolják meg.

Miközben a vörös és a kék férfi összezsapása zajlik (amelyet párjuk táncmozdulatai kereteznek), az emelt „dobogón lévő vályúban a harmadik páros nő tagja pendelyre vetkőzve rituális fürdőt vesz, amit partnere egykedvűen szemlél” – írja Nánay István; ezzel jelzi, hogy a másik kettőtől elválik a harmadik páros „története”: „kettejük alapállapota továbbra is a szemlélődés, a kívülállás deklarálása”. Fuchs Lívia is ezt a szerepet jelöli meg harmadikként. Tompa Andrea a színeken eleve érzi a harmadik páros különállását. Miközben az ellenpontteremtés szándéka teljesen világos, nem válik egyértelművé az előadásból, hogy milyen alternatívát fogalmaz meg szerepeltetésükkel a koreográfus. Ennek

magyarázatát Nánay István adja: „Míg a két harcos pár akciódús szereplése végig a középpontba kerül, a harmadik páros effektív, tehát térbelileg és akciógazdagságban a végletekig elszegényedik, hosszú időn át (a mű harmadik részében) szinte észre sem lehet venni a bal első sarokban a földön kuporgó két táncost.”

### MŰFAJ, MOZGÁSANYAG, SZERKEZET

A mozgássorok és akciók említésével elérkeztünk a *Barbárok*ról megjelent recenziók legfontosabb problémáihoz. Feltűnő ugyanis, hogy a cikkek nem (vagy csak alig) foglalkoznak az előadást szervező mozgásanyag természetével, pedig egy táncelőadás kapcsán ennek nyilván döntő szempontnak kellene lennie. Mindez szorosán összefügg egy másik kérdéssel, amelyet szintén nem tisztáznak az írások: ez pedig a műfaj problémája. Holott – némi tudatos nézői magatartást feltételezve – ez lehet az előadás befogadásában az egyik legfontosabb viszonyítási pont. (A műfaji konvenciók alkalmazása egyrészt a különféle rögzült nézői elvárások figyelembevételét, másrészt az előadást szervező hatások tisztázását jelenti. Ez még akkor is fontos művészi tudást, alkotói készséget érint, ha igaza van Lőrinc Katalinnak, hogy egy mű létrejöttének folyamatában inkább „az impulzív, érzéki és ösztönös dramaturgia” működik, s nem „egy intellektuálisan végiggondolt tiszta szerkezet”).

A *Barbárok*ról szóló írások – kimondva-kimondatlanul, de mindenhol kifejtetlenül és definiálatlanul – két műfajt neveznek meg: „a koreográfus-rendező munkája sikeresen ötvözte a rituális hagyományok világát a modern táncszínház mai követelményeivel.” [Köllő Katalin – Kiemelés tőlem.] Horváth Csaba alkotói pályája kezdete óta ilyen előadásokat készít, de ennek a művészi szemléletnek a sajátosságait, jellegzetességeit még egyetlen elemzés sem tárta fel. A kritikusok evidenciaként használják ezeket a műfaji kifejezéseket, anélkül, hogy valódi természetüket az alkotások hatásmechanizmusaiiban próbálnák megmutatni. Véleményem szerint a *Barbárok* elemzése is tévutakra jut, ha elfeledkezünk e két összetevő jellegzetességeinek, egymáshoz való viszonyának tisztázásáról.

Lőrinc Katalin írásának egyik mondata („Horváth e legutóbbi műve ismét a táncé, mozgásé, ezzel bizonyítja: kellékek felvonultatása nélkül is tud hatni”) arra utal, hogy a *Barbárok* szemlélete táncosabb, mozgáscentrikusabb, mint a „kellékek felvonultatását” középpontba állító, rituálisabb jellegű produkcióké (*Etna, Mandarin, Néró, szerelmem*). Ez az előadás két jellegze-

tességéből egyértelműen kiderül: egyrészt a táncosok párokba sorolásából s ennek a beosztásnak a merev megtartásából (a rítusban – a színpadi eseményekben elfoglalt helynek megfelelően – egyéni szerepek vannak), másrészt abból a szerkesztési elvből, hogy a koreográfia különféle, tételeszerűen egymás mellé illesztett zenezámokra komponált etűdökből épül fel. („Addig tart egy tétel, ameddig a zene” – jegyzi meg Lőrinc Katalin.) A táncelőadás tételekből áll, míg a rítus a színpadi akciók során megvalósuló eseménysorokból. A *Barbárok* zárt tételek egymáshoz illesztéséből építkezik, ezek láncolata ugyan kirajzol egy folyamatot, de ez a viszony sosem fordul meg, s nem lép elő szervezőelvé az előadás egészét átfogó akciósor.

Ugyanakkor rituális jellegű események mégiscsak lezajlanak az előadásban. Egyes elemzők a bádorgályútkban való megmerítkezéseket, fürdőzéseket nevezik rituálisnak (Nánay, Egyed), mások a „szembenállást”, „a megkínzás általi kivégzést” mondják rítusnak (Visky, Lőrinc). Kétségtelenül mindkettő olyan akciósor, amely természete szerint leválik a táncról, hisz a mozgásokat ekkor nem a testek önmagukhoz, egymáshoz, illetve a térhez való viszonya generálja, hanem szimbolikus értelmű cselekvéseket látunk. A két említett akció azonban jellegében és szándékában erősen eltér egymástól. Nem érdemes hát összemოსni őket. A vörös és kék férfi küzdelmei többnyire valóságos verekedést imi-

Jászberényi Éva és Bora Gábor



táló mozdulatokból állnak ugyan (gyakran a karatéből ismerős rúgásokra is ráismérünk), ez mégsem stílusidegen utánczás, egyszerű illusztráció. Nemcsak azért nem, mert érződik a mozdulatokban a stilizáció szándéka, hanem azért sem, mert ezek a mozdulatok az előadás más mozgássorai-val is rokonságot mutatnak, legfőképpen a nők által különféle testhelyzetekben gyakran ismételt rúgó mozdulatokkal (amelyekre az előadás indítását és a férfiak közti összecsapás kialakulását említve már utaltunk). Így a „verekedés” egy pontosan exponált mozgássor továbbfejlesztése, kiteljesítése, illetve „kizökkenése”, és véleményem szerint nem rituális értelme, hanem táncos jellege van. (Amit az is bizonyít, hogy az előadás egyik legizgalmasabb táncos tételébe illeszkedik bele.)

Horváth Csaba mozgásnyelvének egyik fontos összetevőjére ismerni ebben. Koreográfiáiban gyakran használ gyöngéd rúgásokat, testek közti finom összekoccanásokat, a másokra való váratlan ráhatásokat, amikor az egyik táncos mintegy kibillenti a másikat a saját mozgáskoordinátáiból, s téríti valami új útra. Testek bizarr „koccnásai”, egymásra hatásai mindig merész eredőket rajzolnak ki nála. Mindezt olyan helyzetek ellenpontoszák, amelyekben a testek mintegy támaszt jelentenek egymás számára. (A *Barbárok*ban a férfiak lehajtott fejjel támasztják meg a nők derekát, később a hasukat tartják meg az ujjhegyükkel. Máskor a nők érintik a földön fekvő férfiak fejtetőjét; afféle gravitációt kifordító támaszték ez, mert amikor felemelik a kezüket a nők, az alatta nyugvó férfifejek a földhöz csapódnak.) Ennek a kontaktot váratlan érintkezésekre egyszerűsítő merészen új szemléletnek finomabb (*Tükröm, tükröm*) és vadabb (*Mandarin*) változatait is használja Horváth Csaba. A *Barbárok*ban egymásba nő a kettő: a nők által kezdeményezett finom mozgássorok fokozatosan mennek át a férfiak közötti durvább küzdelembe.

De nem ez az egyetlen összetevője az előadás mozgásnyelvének (amelynek a korábbiaknál táncosabb szemléletét az is jelzi, hogy itt bonyolultabb mozgásképletek születnek). Sajnos csak egyetlen elemző jellemzi a koreográfia jellegét, s ő is csak általánosságokban. („A mozgás egyszerre nyers és lendületes, ami már korántsem szokatlan Horváth Csabától, akinek immár kézjegye a magyar néptánc szikár erejéből és a test rugalmasságának lehetőségeiből gyúrt mozdulatnyelv” – Lőrinc Katalin.) A tánc elemzése nélkül azonban nincs mód a különféle mozgásformák sajátosságainak és ezek funkcióváltásainak bemutatására, pedig ez fontos háttérjele a *Barbárok*nak. Nem ír senki ar-



Köncz Zsuzsa felvételei

### Vida Gábor és Fodor Katalin

ról, hogy a mozgásokat tekintve a koreográfia a lassúság és a lendületesség kontrasztjából építkezik. (Talán csak Fuchs Lívia utal erre egy kifejtetlen félmondatban: „Ezen a balladai sűrűségű, lassúsága ellenére is drámai, kegyetlen, de szép színházi nyelven...”.) Az előadás jelentős részében olyan koncentrált, lassú mozgásokat látni, amelyek a befelé figyelés lehetőségét teremtik meg, s ezzel a belső világ kozmosza felé nyitják meg a nézők figyelmét is. (Ezek a finom variációkban építkező koncentrált mozdulatok újdonságot jelentenek Horváth Csaba koreográfusi pályáján.) Ezt azonban a testtengelyek kibillentéseire és elforgatásaira épülő táncok ellenpontoszák. Mintha valami láthatatlan örvénylésbe kerültek volna a táncosok, így óhatatlanul az a benyomásunk támad, hogy ezek a mozgássorok a külső világ mechanizmusainak engedelmessé tettek történéseit „mesélik el”. A szintézist, a belső késztetések és külső kényszerek között alkalmilag meglelt egyensúlyt azok a táncok jelzik, amelyekben a test lendületes térbeli mozgásait, kibillentéseit a kezek finom, némileg artisztikus (belső koncentrációt sugalló) mozdulatai kísérik. Ilyen például a három lány tánca, amely a férfiak fürdőzésének megkezdése előtt zajlik. (Amint a vályúkba ereszkednek a férfiak, zaklatottá, kaotikussá, formátlanná válik a lányok mozgása is. Korábbi táncos mozdulatokat idéznek, csak esetlegesen, kizökent ritmusban.) Vagy ilyen a vörös-sárga és a halványlila-kék páros tánca, miközben a szürke lány fürdik a hátsó kádban, s ezt halványzöld párja lóbuszülésben figyel. Ebből a gyönyörű, egyszerre lendü-

letes és artisztikus négyes táncból alakul ki a két férfi verekedése (a nők folytatják a táncot, a fiúk is vissza-visszatérnek hozzá). Ez az „együttállás”, tánc és verekedés egymásba csengése azt jelzi, hogy Horváth Csaba nem feltétlenül agresszív durvaságnak láttatja a küzdelmet. Mintha az ösztönök késztetésének engedő test artisztikumát és heroizmusát is felvillantana. Láttatni igyekszik az erőszak esztétikumát is – legalábbis a mozgásanyag szerkesztéséből ez az értelmezés következik. (Az elemzők az előadásból kiemelt támpontok híján rendre önmagában ítélik meg az erőszakot, s így – magától értetődő módon – negatív értékeket rendelnek hozzá. Ez azonban nem visz közelebb az előadás megértéséhez.)

A vályúkban való megmerítkezések, fürdőzések viszont valóban rituális jellegűek, hiszen a táncfolyamatokból kilépő önálló akciók, amelyeknek vélhetően szimbolikus jelentőségük van. Erre utal egyrészt az, hogy a mindvégig hangsúlyos díszletelemek itt kapnak funkciót (ezzel azt az érzetet keltik, mintha feléjük tartanának az események, a kádak használatba vétele ad irányt az eseményeknek), másrészt a víz – ha egy stilizált színpadi közegben ennyire naturalisan jelenik meg – mindenképpen erős érzeteket kelt. Ennek ellenére – s tulajdonképpen ez az előadással kapcsolatos bizonytalanságok egyik alapforrása – mégsem válik egyértelművé a fürdőzés rituális gesztusának jelentése. Egyed Emese a „magánélet vízében” való megmártózásként értelmezi a jelenetet (rejtély, hogy mi alapján). Tompa Andrea „a víz általi megtisztulás, a szín levetkőzésének” gesztusát látja a férfiak fürdőzésében. Nánay István ezzel vitába száll. Nemcsak azért kérdőjelezi meg az értelmezést, mert az előadás homályban hagyja, hogy a szereplők „mitől-kitől akarnak megtisztulni”, hanem azon egyszerű ok miatt is, hogy „a testfestéket a víz egyszerűen le se mossa”. (A testfestés olyan szerencsés ötlet, amely az előadás menetében – a testek találkozására, a színek átkenődés révén – mintegy magától rajzolja ki a maga lehetséges jelentéseit, a fürdőzés viszont nem kerül olyan kontextusba, hogy rendkívül széles jelentésköréből bármelyik aktualizálódjon az előadásban, s evidenciaként jusson a néző eszébe. Nánay ehhez hozzáteszi azt is, hogy „ez a jel igencsak devalválódott, mindennemű és fokú rituális konnotációja közhelyessé vált”).

Véleményem szerint a fürdőzés szerepét még leginkább az előadás szerkezetéből lehet értelmezni. De erre a kérdésre is kevés gondot fordítottak az elemzések, pedig minden előadás befogadásában elgázgázító szerepe lehet a szerkezet áttekintésének. Ezzel azonban egyedül Tompa Andrea foglalkozik. Pontról pontra követi az etűdöket, s olyan elnevezéseket kapcsol hozzájuk, amelyek valóban sokat elárulnak a tételek funkciójáról, illetve a tánc által kirajzolt folyamatokról: „különállás”, „párok érintkezése” (= „színek találkozására”), „összecsapás”, „sirató”. Azonban ő sem vesz észre egy fontos tény, nevezetesen azt, hogy Horváth Csaba *Barbárokja* – akárcsak Móricz novellája – három jól elkülöníthető egységből áll. Ez leginkább abból derül ki, hogy a mozgásfolyamatok – a rituális előzményekre is utalva – a föld és az ég tengelyére feszülnek föl, a felemelkedés és aláhullás ritmusát követik. Az első képből földön fekvő szereplőket látunk, a nők előbb emelkednek fel, s foglalják el pózaikat, amelyekből majd a rúgó mozdulatok születnek. A férfiak később „ébrednek”, de első – s rendre ismétlődő – mozdulatukkal homlokuk a földet érinti. Mintha innen rugaszkodnának el, s ide huppannának vissza. A „különálló” mozgások (első tétel) és a „párok találkozásai” (második tétel) után ismét a földre fekszenek a szereplők, s egy lassú, zene nélküli mozgássorban a nők legurulnak a férfiak combjáról, majd visszahemperegnek az ágyékkukhoz. Mindez egyértelműen nyugvópontnak tűnik, amely egyúttal újabb folyamatok kezdőpontja. Eddig tartott az előadás exponálása (amely az előadás mozgásképleteinek megismertetésével az ábrázolt világ mechanizmusait jelezte). És innen, ismét a földről felemelkedve indul tovább az eseménysor, s kezdődik el a középső, az összecsapást tartalmazó második nagy egység, amely ismét a földön fejeződik be: az áldozat fekszik lent, a hasán guggol a legyőzője, miközben a párja (vizet gargalizáló üvöltéssel) siratja őt. (Lényegében tehát ez a második egység meséli el a Móricz-mű történetét.) Az előadásnak azonban itt nincs vége, s az ezután következő harmadik rész némileg zavarba ejtő (Tompa Andrea alapos szerkezeti elemzése nem is tesz említést róla). Ugyanis ekkor sem a táncban, sem a „történetben” nem jelenik meg új elem (az addigi mozgássorok ismétlődnek, például a vörös-kék férfiak közti összecsapás), de az eddigi struktúrák teljesen összezavarodnak. Minden kaotikussá válik, ötletszerűen térnek vissza a tánclemek, már nincs összhang sem a párok, sem az azonos neműek kara között, ismét „különálló” mozgásokat végez mindenki, de ez nem unisono jellegű, más-más karakterű mozgások kapcsolódnak az egyes figurákhoz, tehát nincs meg a találkozás lehetősége.

Ezzel a harmadik résszel nem foglalkoznak az elemzők. Nem teszik fel a logikus kérdést, hogy Horváth Csaba miért folytatja a történeten túl (az áldozat halála után is) az eseményeket. Miért „támasztja fel” az áldozatot? Csak azért, hogy újból és újból ismétlődhessen a küzdelem? Ez a harmadik rész azonban nyilvánvalóan nem történetet,

hanem ismét állapotot sugall. Jelzései szerint a káosz mint létállapot tölti ki a világot, amelyben kezdet és vég határpontjai értelmezhetetlenné válnak. Látható ugyan, hogy ebben a részben új „minőség” született, de azt nem látni, hogy mikor alakult ki, s az sem sejthető, hogy meddig tart még. A férfiak kádba ereszkedésekor váratlanul összezavarodnak a nők mozdulatai (ahogy a gregorián zenébe is hirtelen úszik be egy Doors-szám), a záróképben pedig ismét a kádakban állnak a férfiak, mintha csak egy végeláthatatlan folyamat kimerévített pillanatát látnánk. Nem megtisztulás tehát ez a fürdőzés, inkább megmerítkezés egy új világ áramában, amelyet nem tagol sem kezdet, sem vég, sem születés, sem halál, sem találkozás és szétválás, sem összetartozás és ellenségeskedés. Nincs más, csak állandó, örjítő ismétlődés a hiábavalóság végtelenített futószalagján. Ez lenne a lét? Ezért fürkészik oly reménytelenül az eget a szereplők a harmadik rész elején? Előtte a nézőket figyelték: a nők leültek az első sorok elé, s a közönségre függesztették tekintetüket. (Lehet, hogy ez a harmadik rész indító gesztusa?) De a színházi helyzetből való kiközösítés nem állítja le a színpadi folyamatokat. Úgy látszik, nem segít a szereplőkön sem Isten, sem ember.

Ezzel az utolsó mondattal ugyanúgy a metaforák szintjére jutottunk, mint a legtöbb elemző az előadás értelmezésében. És némileg igazat is kell nekik adnom. Egy táncelőadásról írva mégiscsak vissza kell valamit adni abból is, ami a szavakon innen és túl van.

#### A KRITIKAI SZEMLÉBEN ÉRINTETT ÍRÁSOK:

- Egyed Emese: *A barbárság kora*. Helikon (Kolozsvár), 2002. október
- Fuchs Livia: *Largo barbaro*. Élet és Irodalom, 2002. június 7.
- Köllő Katalin: *Hangok és testek*. Szabadság (Kolozsvár), 2002. szeptember 23.
- *Kritikai párbeszéd*. Ellenfény, 2002/8.  
Első megszólaló: Lőrinc Katalin  
Második megszólaló: Nánay István  
Harmadik megszólaló: Tompa Andrea
- M. G. P.: *Barbárok. Móricz Zsigmond táncszínpadon*. Népszabadság, 2002. június 3.
- Visky András: *Nézni, beavatkozni*. Krónika (erdélyi magyar közéleti napilap), 2002. szeptember 24.

### BARBÁROK Közép-Európa Táncszínház; Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza

**JELMEZ:** Benedek Mari. **SZCENIKA:** Pallagi Mihály. **KOREOGRÁFUS-RENDEZŐ:** Horváth Csaba. **SZEREPLŐK:** Fodor Katalin, Jászberényi Éva, Szent-Ivány Kinga/Bozsó Ágnes, Bora Gábor, Vida Gábor, Katona Gábor/Rogács Péter.