

KUTSZEGI CSABA

# Sok-sok fura szerzet

■ NÉPTÁNC SZÍNHÁZI ELŐADÁSOK ■

**A** Paraszt Dekameron népies narrátora a világ jelenségeit józan paraszti ésszel szemléli, amikor elindítja a darabot, elmeséli, hogy Adám és Éva összeillesztette azt, ami jól összeillik, és ennek következményeként sok-sok fura szerzet népesítette be a földgolyóbist. A jól sikerült összeillesztés következménye azóta is (rendesen) valami új dolog; „összeillesztéssel” születnek eszmék, teóriák, művészi alkotások és még sok minden más, nem csak embergyerekek. Persze megtermékenyítés nélkül nem megy.

A Mucsi János vezette BM Duna Művészegyüttes második alkalommal toborzott össze különböző stílusban alkotó koreográfusokat. Az elsősülött, az *Amazonok, Madonnák...* úgy készül(het)et, hogy a koreográfusok „összerakták” azt, amijük volt, és így megszületett az éretnyekben és hibákban bővelkedő, színházi előadásra hasonlító táncos produkció. Ezzel szemben a *Paraszt Dekameron* alkotói – a végeredmény minőségéből feltételezhetően – a közönsébe beadott anyagaikkal kölcsönösen (meg)termékenyítették egymást, a megszületett mű pedig újszerű, kifejezetten színházba való, anyagerős, mives és egységes alkotás lett.

Nem példa nélküli, hogy táncszínházi produkciókban szöveg is elhangzik. Ez mindig veszélyforrás, mert sokszor indokolatlanul megbontja a darab műfaji és stílári egységét, előfordul, hogy oktatómagyarázó ismeretterjesztő anyaggá változtatja a művészi alkotást, de leggyakrabban önleplező: azt bizonyítja, hogy az alkotó verbalitás nélkül nem volt képes célkitűzéseit a műben megvalósítani. A *Paraszt Dekameron*ra nem ez a jellemző. A darabban a különböző művészeti ágak és az eltérő stílusú táncképek egységes művet alkotva, szerencsésen fonódnak össze, a verbális narráció az egymást követő, lazán szerkesztett képek illeszkedését segíti. A mesélő szerepe világos, szerepeltetése jó arányérzékkel van megoldva: természetesen simul az előadás közegébe, nem bitorol nem neki való funkciót, nem kelti azt a képzetet, hogy a színpadon azért beszélnek, mert az alkotók a mondandójukat „eltáncoltatni” nem tudják.

A néző hamar megismerkedhet az alkotás teljes eszköztárával. A bevezető bölcs mese után a furcsa szerzetek néhány példányá közszemlére tétetik, majd hangula-



Paraszt Dekameron

Koncz Zsuzsa felvétele

tot megalapozó bemutatkozó-bemelegítő kép következik, amelyben már majd' minden kapható, mi szem-szájnak ingere: öltözködő lány, székely csujogató, papcsúfoló, más utakat járó „meleg” legény, tiszta forrásból felszínre törő vaskos, obszcén szövegek és persze ének, zene meg tánc. Ezek után férfi és nő harcát bemutató kettős következik (mind a kettő, mint tudjuk, mindig mást akar: a nő a férfit, a férfi a nőt), táncukat – az előző képek hangulatából eredően – természetes jelenléttel kíséri hegedűn az egyik szereplő. Lényeges: nem színpadra állított zenész (bár valójában az), hanem a jelenetben benne élő, játszó szereplő. A *pas de deux* kedves, szellemes: a fiú alaposan kikap a lánytól a kalapjában felejtett idegen bugyi miatt, de utána fordul a kocka, a lány bukik le, amikor egy másik legény kalapja kerül elő. A koreográfia szerkesztése tudatos. Az előadók a civakodó kettőst többször ugyanazokkal a mozdulatokkal alakítják, csak a hangulat és a támadás-védekezés alanya és iránya más. Ugyanazok a mozdulatok más kontextusban egészen eltérő hangulatokat és jelentéstartalmakat képesek megjeleníteni. A jelenetben ábrázoltak megfogalmazásának a táncnyelv az egyedi, utánozhatatlan eszköze. Van benne zene is, történet is, de az összkép azt a benyomást kelti, hogy sem énekelni, sem elmesélni nem lehet, csakis eltáncolni.

A különböző műfajú ábrázolási módok hasonlóan jól találkoznak (összefonódnak, de illetékességi körökön belül maradnak) abban a jelenetben, amelyben a narrátor elmeséli a farkára baltával háromszor rávágó legény történetét. A mesét énekes-táncos női kar „kíséri”. Vagyis éppen hogy nem kíséri, de nem is egyszerűen illusztrálja, hanem a lányok jelenléte (az általuk megjelenített másfajta művészi nyelv) szinte beleolvad a (verbális) mesébe, eggyé lényegül vele. Az ilyen megoldások teszik sikeressé (és indokoltá) a különböző műfajok színpadi találkozását.

A *Paraszt Dekameronra* nemcsak a különböző műfajok formanyelvének keveredése jellemző. A műben sajátos könnyedséggel elegyedik hagyományörzés és a hagyományok szabad feldolgozása, magyar népi motívum és a széles világ folklórkincséből származó elem (zenében, táncban egyaránt), lírai kép, groteszk színjátszás és ironikus szórakoztatóipari jelleg, kortárs alternatív táncszínházi ábrázolás és harsány poéngyártás. A felsorolást folytatni lehetne, számtalan műfaji és stílári hatás fellelhető a műben. A darab legfőbb erénye, hogy mégis egységes egészzé tudott válni. Ebben fontos szerepet játszik a szilárd alap, amelyre a produkció épül: az előadók (és alkotók) magas szintű zene-, ének- és táncudása. Pontosabban az, hogy mindhárom műfajban olyan technikákat alkalmaztak, amelyeket magabiztosan uralnak. Az előadás táncnyelve helyenként tartalmaz ugyan modern táncra, show-táncra és színpadi karaktertáncra utaló jegyeket, de az alapja végig a néptánc marad, amit a koreográfusok a kifejezés érdekében szabadon kezeltek, de az előadás mozgásnyelvének kialakításakor a táncanyanyelvhez kapcsolódó köldökzsinórt egyszer sem vágják el. A darabban láthatóan nem akartak mozgásnyelvi újításokat létrehozni. Ennek ellenére a műben olyan jelenetek is találhatóak, amelyeknek mozgásnyelve, hangulati-tartalmi szerkesztése jóval közelebb áll a modern táncszínházhoz, mint például a hagyományos folklórelőadásokhoz. Ilyen a magányos, gátlásos legény nőkre vágó fantáziálása. Ebben a képben a zene zörejszerű „belső hangokra” épül, a mozgás groteszk, pantomimszerű, modern és expresszív, a figura enje kitarulkozik, a titkos vágatok a tér egy másik tartományában – csábító lányok képében – életre kelnek, a legény komikus, zaklatott szolója közben a lelki dimenzióból észrevétlenül átlép a valóságosba: eléri a lányokat, eltűnik, „felszívódik” közöttük. A jelenet tartalmas, humoros, szórakoztató. Hasonlóan jól sikerült a „kocsmakép”, amelyben részeges pap tivornyázik a hámból szintén alaposan kirúgó ivócimborákkal, majd megjelenik egy temperamentumos lány, és a vegyes férfitársaságot groteszk macsóbandává változtatja: a férfiak latinos hangzású világenére libasorban koslatnak a csábtáncot lejtő lány nyomában. A kép a *Carmina buranára* emlékeztető hangulattal indul, majd habkönnyű szórakoztatóipari terméké válik – nem erőltetett, olcsó, igénytelen megoldással, hanem a nézővel összekacsintó játékosággal, és ami igen lényeges: műgonddal megkoreografált technikás tánc és fegyelmezett színészi munka révén. Még egy kép feltétlenül megérdemli a kiemelését. Ebben női úszómesterekre emlékeztető lányok sípval a szájukban uralják a színpadot, a legények behódoltak, lihegő kiskutyákként úsznak-kúsznak – vajon miben? Valószínűleg vágától csurgó nyálukban. A lányok a sípval rendre utasítanak (szigorúan belefújnak), de a fiúkkal folytatott „párbeszédük” különböző hangulatait is érzékenyen érzékeltetik – más-más fújástechnikákkal tánc közben. A végén a legények csoportos aktuskísérletét siker koronázza, és a legszebb, közös élménnyel teli pillanatban a lányok szájában a síp kéjes gyönyörrel szólal meg.

A *Paraszt Dekameron* szórakoztató mű, alkotói minden részletében arra törekedtek, hogy megnevetessék a közönséget. Bár feltehetően nem törekedtek a műfaj alapvető, radikális megújítására, mégis több, a megszokottól eltérő ötlettel és megoldással szolgáltak. Ezek azonban nem mentek a közérthetőség rovására, mint ahogy a poéngyártás sem

változtatta olcsó bulvárkabarévá a darabot, ez utóbbi ellen az igényes, technikás táncnyelven komponált koreográfiák is megvédték. A *Paraszt Dekameron* nézve elképzelhető: a magyar néptánc a balettművészet XX. századi történetéhez hasonló átalakulás előtt áll. A modern balettművészet is rengeteg hatást feldolgozott, kísérleti utak végtelen kacskaringóját járta és járja be, de figyelemre méltó alkotói egy kérdésben következetesek maradtak: a formanyelvi újítások alapjául még a „moderneknak” műveiben is a klasszikus balett testnyelvrendszere szolgál. Akárhogy alakul a néptáncművészet jövője, egy biztos: sohasem szabad elfelejteni anyanyelven táncolni.

Román Sándor táncosai mintha elfelejtettek volna. Ez a *Revans* sajtóbemutatóján szerzett egyik legszomorúbb tapasztalat. Pedig az anyanyelvüket csak azok tudják elfelejteni, akik évtizedeken át szándékosan el akarják felejteni. Remélhetőleg az ExperiDance társulatának táncművészei valójában nem felejtettek el táncolni: az a valószínűbb, hogy a *Revans*ban a tánc is áldozatul esett a siker görcsös akarásának, ugyanúgy, mint az előadás többi szegmense. Tehetséges, jól sikerült részlet csak elvétve található a műben. A koreográfia, a rendezés, a dramaturgiai és a zenei szerkesztés, a díszlet, a világítás, a jelmez, a színpadtechnika működtetése mind vagy gyengén sikeredett, vagy ízléstelen, vagy nagyon rossz, és mindegyiken egyformán érezhető a minden eddigit felülmúlni vágyó nagyot akarás. A címválasztást is ezzel összecsengő okokkal indokolta a rendező-koreográfus. (Román elsősorban az előző művein akart „revansot venni” úgy, hogy azoknál jobbat alkot.) A (tánc)színikritika tárgya pszichológiai hipotézisek felállítására nem lehet, ennek ellenére csak valami ilyesmivel tudom magyarázni az ExperiDance nem várt kudarcát: a szerzőkön és az előadókon a kezdetektől fogva túl nagy lehetett a (feltehetően nem kis mértékben önmaguk gerjesztette) nyomás. Nyilván minden alkotó arra törekszik, hogy meghaladja korábbi önmagát, de egészségtelenül felnagyított belső és külső elvárások foglyaként gúzsba kötve sem táncolni, sem táncot alkotni nem lehet. Román Sándor és társulata a közelmúltban nagyszerű előadásokat produkált: a *Muskétások* és az *Ezeregyév* jól sikerült darabok (főleg az utóbbi), a Bartók-táncmű figyelemre méltó, új utakat kereső mű. Úgy gondolom, az ExperiDance eljövendő sikereinek megszületését azzal tudom talán valamennyire elősegíteni, ha a *Revans*ot (nyilvánosan) nem elemzem részletesen.

Egészen más okok miatt, de a Budapest Táncgyűttes *Cigány kurázsija* sem igényel



Jelenet a Cigány kurázsiból

hosszú, elemző értekezést. A kétfelvonásos színházi produkció műfaja: hagyományörző folklór-összeállítás. Persze lehetne elmélkedni azon, hogy szükség van-e ilyen előadásokra (egészen biztosan van), vagy a néptáncalkotóknak műveikben csak a megújulás lehetőségeit kell-e keresgélniük (azt is egészen biztosan kell), vagy lehetne alapos precizitással – motívumról motívumra – elemezni a bemutatott folklórkincs autentikus voltát, de ez elmélyült érdeklődést és speciális szakmai felkészültséget igényelne (s ezek egyikével sem rendelkezem). Ennek ellenére határozottan ki merem jelenteni: a Budapest Táncgyüttes előadóművészeinek tudása káprázatos, a Zsuráfszki Zoltán rendező koreografálta (vagy gyűjtötte) táncszámok mindegyike remekbe szabott munka.

A Budapest Táncgyüttes másik, Csizmadia Tibor rendezte és Zsuráfszki Zoltán rendezte-koreografálta, *Dracula* című bemutatójának egyik központi kérdése az, hogy a dramaturgiai szerkesztés (a történet „mesélése”) és a megjelenítés egyéb módjai és eszközei elnyomják-e a táncot, vagy erősítik annak hatását. Úgy gondolom, az alkotóknak itt sokkal nehezebb dolguk volt. A történetet – megfelelő koncepció alapján – tulajdonképpen újra (néptáncszínpadra) kellett alkotniuk, és

meg kellett találniuk azokat a koreográfiai elemeket (motívumkincset), amelyekkel végig, következetesen megjeleníthető a sztori. A táncképek megkoreografálása és gondos összeszerkesztése – feltehetően – csak ezek után kezdődhetett el. A cselekményes táncművekben nem ugyanúgy kell szerkeszteni, mint a folklór-összeállításokban. Itt nem egyszerűen a helyes sorrend dönti el, hogy egy-egy kép megfelelő helyre került-e vagy sem, hanem a cselekménynek (és a koncepciónak) való megfelelés határozza meg, mikor, milyen tánc alkalmazható a legjobban. Ha a történet, a kép hangulata és a koreográfia összhangban van, akkor a két előbbi optimálisan fogyaszthatóvá teszi az utóbbit. Ez a *Draculában* nem mindig sikerült.

A *Dracula* drámai hangulatban kezdődik, és ez eltart az első felvonás végéig. A statikus nyitó kép (halottmereként fekvő lányra furcsa pózban rádőlő férfi) sejteti: a szerzők komolyan akarják venni a témát. Jobb, ha a néző az elején megérti, nem paródiát fog látni, de még távolságtartó, finom iróniára sem számíthat. Komolyan venni a Drakula-témát egyféleképpen lehet (vagy érdemes): a jelenség kitágításával, átértelmezésével. A szerzők jó érzékkel fedezték fel, hogy az ősi hiedelemvilágban gyökerező babonás félelmek, a legendává terebélyesült Drakula-jelenségtől való ret-

tegés párhuzamba állítható az erdélyi népek emberöltőkön át közösen megszenvedett, kemény, jogos félelmekkel teli sorsával. Drakula gróf történetéből lehet vámpírhorrorrt csinálni, de fel lehet dolgozni „reálisan”, a népművészet érzésvilága és motívumai közé ágyazottan is. A Zsuráfszki–Csizmadia szerzőpáros az utóbbi utat választotta.

Az első felvonásban csoportos táncok, kettősök és szólók váltogatják egymást, a nyitó képben látott, lányra boruló titokzatos férfi rendszeresen megjelenik, fiatal lányokat szemel ki magának, akiket elragad. Előtte, utána vagy közben többször összetűzésbe, harcba keveredik legényekkel és férfiak csoportjával. A friss tempójú, vidám táncok mögött is folyamatosan érezhető a drámai háttér: nem tudható, mikor, kiért jön el az ismeretlen. Ki ez az ismeretlen? Kézenfekvő: maga a Halál. De még annál is rosszabb. Ez az olykor nyalka csábitó képében, máskor fiatal „húsva-vérre” vágyó, követelőző öregember alakjában megjelenő férfi jelképezi a szegény népet ért összes sorscsapást: a betegséget, a családságot, a kifosztottságot, az elnyomottságot, az öregedést, mindenfajta szenvedést és persze a halált. A mindenki számára megmáshíthatatlan törvényként létező idegen nem válogat, nem kivételez. Látogatja a románokat, a cigányokat, a

magyarokat, az erdélyi csillagok alatt közösen élő valamennyi népet. Ennek ábrázolásában a *Dracula* koreográfusa felkészülten és gazdagon használta ki a néptáncművészetben rejlő különleges lehetőségeket. A darabban nem kellett bevezetni, hosszasan „leírva” magyarázgatni a jeleneteket. A zene, a viselet és a táncmótvumok néhány pillanat alatt közérthetően „elbeszélnek”, honnan jöttek, kik a szereplők. Azok a képek is igen „beszédesekek”, amelyekben a különböző nemzetiségű asszonyok és férfiak összekeveredve összetartozva együtt ropják a táncot: nemcsak a személyek illenek egymáshoz, hanem a zenei és táncmótvumok is teljes természetességgel találják egymásra a kompozíciókban.

Az első felvonásban komoly esély látzott arra, hogy egyedi látásmódú, kitűnő

zenei és táncos alapokon mívesen kimunkált Drakula-történetet kapunk. A második felvonásban sajnos hamar szertefoszlott a remény. A felvonás kezdetén „népi” szurreális megjelenítésben felbukkan Drakula gróf öregebbik éneje, a két figura ezután többször felcserélődik, olykor-olykor nem lehet igazán érteni, miért. A „reális” erdélyi világ után felépül egy irreális, alvilági milió, amely atavisztikus folklorisztikus: a halottak birodalmának tagjai népi ihletésű, konkrét korhoz és régióhoz nem köthető maszkokat viselnek. Amíg kérdéses, hogy e változások merre vezetnek, még tart az izgalmas feszültség, hiszen fordulhatott volna úgy is a későbbiekben, hogy a játékos, népszokásokra is utaló kiterő után visszatér a darab eredeti drámai-költői hangulata. De nem ez történt. A darab menete folyamatosan „elkezdett közeledni” a

vidám, vámpíróló vég felé, és ami igen sajnálatos, egyre sűrűbben jelentek meg benne az első felvonáshoz cseppet sem izésülő, szórakoztatóipari hangulatok. Ez önmagában nem lenne baj (láthattuk a pozitív példát a *Paraszt Dekameron*ban), de a *Draculába* nem tudtak beilleszkedni a poénorientált váltások, dacára annak, hogy mértéktartóan, nem harsányan és tenyérbemászóan törtek elő. Ezekben a próbálkozásokban szinte érezhető volt az alkotók óvatossága: mintha maguk sem lettek volna biztosak abban, hogy jó felé vették az irányt. Sajnos néhányszor megtörtént az is, ami ilyenkor elkerülhetetlen: a koncepcióból kilógó részekben – bár ugyanolyan kitűnően táncolt a csapat, mint az előadás egészében – a jól megkoreografált tánc- és zeneszámok nem „ütöttek” az elvárható módon.

Visszatérve a *Paraszt Dekameron* narrátorának stílusához, elmondható: a (tánc)világot benépesítő sok-sok fura szerzet változatlan kedvvel és energiával folyamatosan próbálgatja az összeillő dolgokat összeilleszteni. Mint tudjuk, a szerelem kitaró gyakorlásának gyümölcse (az állapot) előbb-utóbb mindenkin meglátszik, és a világrajzvetések mindegyike (már annak pusztá ténye is) örömhír. Jó lenne a jövőben minél több szép, okos, hosszú életű újszülöttet látni.

#### **PARASZT DEKAMERON** (BM Duna Művészegyüttes, Nemzeti Táncszínház)

**ZENE:** népi-feldolgozott, világzenei montázs a táncalkotók válogatásában. **JELMEZ-REKVIZIT:** Szűcs Edit. **MUNKATÁRSÁK:** Maros Anna, Hajdú János. **KOREOGRÁFUSOK:** Bozsik Yvette, Bognár József, Horváth Csaba, Juhász Zsolt, Kovács Gerzson Péter, Pintér Béla, Mándy Ildikó és a Tánckar. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Mucsi János.

#### **CIGÁNY KURÁZSI** (Budapest Táncgyüttes, Nemzeti Táncszínház)

**ZENESZERZŐ:** Balogh Kálmán. **RENDEZŐ:** Zsuráfszki Zoltán.

#### **DRACULA** (Budapest Táncgyüttes, Nemzeti Táncszínház)

**JELMEZ:** Papp Janó. **DÍSZLET:** Bányai György. **SZÖVEGKÖNYV:** Vincze Zsuzsa. **SZÖVEGKÖNYV-KONZULTÁNS:** Kőrösi Zoltán. **A KOREOGRÁFUS MUNKATÁRSA:** Fitos Dezső. **A ZENESZERZŐ MUNKATÁRSA:** Papp István Gábor. **ZENE:** Rossa László. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Zsuráfszki Zoltán. **RENDEZŐ:** Csizmadia Tibor.



Kanyó Béla felvételei