

közt van, az a jelenlét ereje. Az apró dolgok tudásának, megmutatásának tehetsége. A táncosnő gazdag arcjátéka árnyalja és határozza meg egy-egy perc hangulatát és jelentőségét. Barbara L. a szemünk láttára hullik darabokra, semmisül meg, veszi el énjét. Gergye azonban nem folyamatot ábrázol, hanem egy meglévő állapotba nyújt egyre mélyebb betekintést.

Az előadás egészen egyedi értéke a hanganyaga: Bach, Cage, Pergolesi, Pärt, Snitke és Sosztakovics műveinek töredékeit Boudny Ferenc szerkesztette a Gergye állandó alkotótársa, Ágens remekelte hangzáfoglalatba. Ágens az anya hangja: kataton sutogásai, frázistöredékei gyerekkorukba röpítik vissza az előadás nézőit. Az anya becéző szavai, a gondoskodás édes suttogása, a jóéjt-puszi, a finom dorgálások ismerősnek hatnak. A harag váratlanul felcsattanó szavai, az érthetetlen motyogássá széteső, félbehagyott mondatok viszont szerencsére kevesek számára ismerősek. Ágens és Zarnóczai együtt mutatja meg a tébolyt a maga teljességében.

Ha egy anya megőrül, az olyan, mint a földrengés: amikor a legbiztosabb (vagy: az egyetlen biztos) pont válik veszélyforrássá, kiszámíthatatlanná, az nem pusztán csak ijesztő. Barbara L. újra és újra előtörő tébolyát nyugodt periódusok övezik. A megbomló elméjébe zárt, a valósággal lassan minden kapcsolatát elvesztő figura „társas magányát” ábrázolja érzékenyen Gergye. Egy szinte megvalósíthatatlan feladatra vállalkozva győz: e személyes történet egyben művészi evolúciójának is fontos állomása. Hogy a civil életben mit jelenthet számára, könnyen sejthető. Ezt igazán átérezni viszont kevesek vagyunk. Vagy szerencsések.

A játék végén Barbara visszajut a magas állványhoz, a talapat-hoz. Az utolsó kép tartama mindössze néhány pillanat. Az aszszony a magasban áll, háttal nekünk. Felcsendül Brubeck *Take five*-ja. Barbara hátrafordul, és ránk mosolyog. Feloldoz vagy idézőjelbe tesz mindent? Zarnóczai arca vakítóan ragyog. Tekintet nem lesz nehéz örökre megőriznem.

TÓTH ÁGNES VERONIKA

# Állítsd fejre, amit tanultál!

■ BUDAPESTI ŐSZI FESZTIVÁL ■

**A** fesztivál programdömpingjéből három olyan előadást emelnék ki, melyek több szempontból is fityiszt mutatnak a hagyománynak, játékosan átértelmezve azt.

A svéd Cirkus Cirkör társulat tanítványai, a Cirkuspiloterna (Cirkuszpilóták) névre hallgató csapat a cirkuszművészetet robbantja ki tetszhalott állapotából tánc- és színházi elemekkel megfialítva a műfajt. A holland Anouk van Dijk és a francia Jean-Claude Gallotta koreográfiai a színpadi tánc több száz éves közhelyeit bombázzák szét szellemes, fantáziadús, virtuóz stílusukkal, izeltőt adva az „új tánc” könnyed, kísérletező, humoros, vállaltan érzelmes szellemiségéből, mely a civil mozdulatok beemelésével párhuzamosan azért a virtuozitástól sem zárkózik el.

Az említettek egyaránt jellemző, hogy ironikusan megkérdőjelezzik a tradíció szentségét, profán elemekkel fűszerezve az előadást, megteremtve azt az illúziót, hogy előadás és próba, művész és civil között nem átjárható a szakadék. De természetesen a „mindenki lehet művész” több évtizedes jelszava mára csupán csalóka játék, még akkor is, ha a mostani fesztiválon ezt igazán profi artisták és táncosok próbálják elhitetni velünk. Kreativitásból, humorból azért vehetünk leckéket.

A svéd kortárs cirkusz sztárscapata, a Cirkus Cirkör 1995-ös megalakulása óta rengeteget tett az új cirkuszi mozgalom népszerűségeért. A társulat a klasszikus artista-, légtornász-, zsonglór-elemeket színházi és táncszínházi kontextusban tálalja, átalakítva, felfrissítve a kissé avított hagyományos cirkusz műfaját. Nagy sikerrel turnéznak világszerte, *Trix* című előadásukkal a Trafót is dugig megtöltötték 2001-ben. Tevékenységük igen szerteágazó: kortárs cirkuszművészeti kurzust tartanak fiataloknak, idősebbeknek, egészségeseknek és testi fogyatékkal élőknek egyaránt. Létrehozták a Cirkusingarna hálózatot, mely bátorítja a skandináv új cirkuszi törekvéseket, segíti a csoportok közötti együttműködést, és a műfaji határok rugalmasságát tételével szélesíti a művészi kifejezőmódok skáláját. Az idén nyáron fesztivált is gründoltak a kortárs cirkusznak, a Subörb – Circus and Arts Festivalt. A Cirkus Cirkör két iskolát is üzemeltet: a The Circus Highschoolt és a fesztiválra meghívott Cirkuspiloternát, amelynek tagjai már mestereik magyarországi népszerűségére is alapozhattak, és igazán szeretettel fogadta őket a magyar közönség.

A *Miss Lycard* diszlete meglehetősen puritán: méretes, szürkés, matt téglatestek uralják a Trafó színpadát. Súlyosnak hatnak, de pillanatokon belül kiderül, hogy könnyűek, mint a habszivacs, és tetszőlegesen mozgathatók a színpadon. Ezeket a tömböket nem csupán tologatni lehet, hanem meg is pördülhetnek a levegőben, a szereplők tehát nem egy mozdulatlan szivacson landolnak, ha-

nem egy folytonosan változó, variálható, esetenként kifejezetten ingatag téregyüttes közepén. A társulat szürreális zenekarként gurul be a színpadra, hegedűvel, harmonikával, gitárral muzsikálva érkezik, karakteres, punkos ruhákban, mint megannyi kobold. Két fiún hatalmas, ezüstös fémpata van, mely gólyalábként magasítja termetüket, ráadásul rugalmas anyaga és kiváló, félköríves szerkezete folytán méteres ugrásokra, szaltókra is alkalmas. Oriásszöcskékként pattogva közlekednek, szellemesen felülírva a gravitációról szerzett eddigi tapasztalatainkat.

Egy-egy ironikus figura is felbukkan az artisták között, egy eltévedt takarító, két ősz „aggastyán”, egyikük toloszékben gurul: ezek a szereplők folytonosan idézőjelbe teszik az egyes produkciók és általában a cirkusz attrakciójellegét, szándékos esetlenséggel, humorral kérdőjelezve meg a tökéletes teljesítmény kényszerét, ráadásul van a társulatnak egy abszurdba hajló figurája is, aki végig egy mozgó robottal szöszmötöl, breakes mozgással kísérve „társa” ténykedéseit.

A darab címválasztása nem véletlen, a *Miss Lycard* svédül összeolvasva bukottat jelent, mely az én értelmezésemben a csapatnak a cirkuszhoz való, önreflexív viszonyára is illik; sikert és bukást, könnyedséget és bumfordiságot egyaránt beemelnek művészi hitvallásukba. Azt gondolom, hogy ennek az álláspontnak igenis van létjogosultsága a cirkusz műfajában, bár általa a Cirkuspiloterna radikálisan szembehelyezkedik azzal a hagyományos cirkuszi atti-



## A Circus Cirkör Miss Lycard című előadása

dapesti Őszi Fesztiválon két darabja látható: a Golden Mask-díjas *am I out?*, melyet az orosz Provincial Dances Theatre számára koreografált, és az egészen friss, 2003-ban készült *Amour Fou*. A koreográfus munkáiban szigorú formalizmus helyett a kreativitást helyezi előtérbe, darabjait meglepetések tarkítják, szemlélete játékos, szellemes, kísérletező jellegű.

A MU-ban elsőként színre kerülő *am I out?* című koreográfiában Anouk van Dijk szisztematikusan, sok humorral felszámolja a klasszikus baletthez fűződő összes sztereotípiát: például megkérdőjelezi az egyensúly szerepét, mely hagyományosan a táncoló test stabilitását adja, a test biztonsága, fegyelme helyett kibillenése, egyensúlyvesztése, bizonytalansága válik hangsúlyossá. A koreográfus humora és kíváncsisága feloldja a merev formákat, és váratlan, civil mozdulatokkal gazdagítja a mozgásanyagot. Nem véletlen, hogy a darab egy szinte mozdulatlan pózzal indul: egy izmos férfi táncos hátát látjuk, mely aztán lassan összehúzódik, felszínét ritmikus rángások tagolják. A táncos arca sokáig ismeretlen marad, míg hátának minden porcikáját jól megismerjük; ő ekként mutatkozik be, testének azzal a részével, melyen hagyományosan átsiklik a figyelem. Az arc és a test egésze helyett ebben a darabban csupán egyes testrészek kerülnek középpontba, talán a *pars pro toto* elve szerint, amit a speciális világítás is kiemel. A négy táncos egymásnak adogat egy hordozható lámpát, mellyel a soros szereplő futva követi a többiek mozgását, kvázi Dogma-stílusú kameraként lóbálva azt. Így aztán az egyes formációk mozgása helyett inkább a kiszakított (megvilágított) részletekre terelődik a figyelem; a periférikus mozzanatok kidomborítása pedig alaposan átrendezi a hangsúlyokat. Befogadható-e egy ilyen produkció egésze, ugyanazt látja-e két egymás mellett ülő néző, vagy egészen különböző puzzle-okat rak össze? A táncosok kezében himbálózó lámpa egy lehetséges útvonalat jelöl ki fényével, az egymás után cikázó részletek egy lehetséges komplexumát. Természetesen végtelen számú konstelláció létezik, a darab kaleidoszkópszerűen variálható a fény segítségével. További sajátossága a koreográfiának, hogy a mozgás olykor akadályozva van, nem áradhat gördülékenyen, a klasszikus férfi-női felállás pedig átrendeződik, a nők éppúgy magasba kaphatják férfi partnerüket, mint fordítva, sem a nemi szerepek, sem a testi erő nem meghatározóak. A harc motívumai szintűgy részei a darab mozgásanyagának: támadások, ütések, dobások keverednek a tánclemek közé. A darab szerkezete nem egyszerű,

Calle Stolz felvétele

tüddel, amely szerint mindennek sikerülnie kell. Pontosabban, megesis, hogy ezerszer nem sikerül valami gyakorlás közben, de a közönség előtt mindennek tökéletesnek kell lennie – ez a feszült ambivalencia adja a hagyományos cirkusz karakterét –, a Cirkuspioterna fiatal artistái pedig éppen a percnyi hősök és hősnők világának fordítanak hátat.

Más szempontokból viszont az előadás nem feszegeti a műfaji határokat, marad a kunsztra kunszt jelleg, a lineáris szerkezet, melyet csak a szereplőkből álló melankolikus zenekar hirtelen felbukkanásai, szakadtan puccos artista díváinak megjelenése törnek meg néha. Így a láncszemként sorakozó produkciók laza, de mégis összetartó, karakteres vázat kapnak, mely kicsit árnyalja az egyszerű struktúrát. Természetesen nem a történetjelleg hiányolom, hanem inkább a polifóniát, az egyes produkciók párhuzamoságát, sűrűbb találkozási pontjait. Mintha az alkotók csupán az egyes produkciók közötti rövid, zökkenőmentes átmenetre koncentráltak volna, ahelyett, hogy egy komplexebb szerkezetet építsenek fel.

Azért az egyes mutatók igen magas színvonalúak, az aprócska, kiszámíthatatlanul vad légtornászlány magától értetődő vakmerőséggel szeli a levegőt, a – feltehetőleg artistanasztiából származó – légtornászfiú pedig a több mint tíz méter magasból zuhan pörögve alá, hogy az utolsó pillanatban mindig megtartsa a kötél, amit magára hurkolt. Két dundi artistanasztlány egy hintán repked, néha csupán egyikük térdének vagy lábujjainak szorítása tartja a magasban őket, a tolószékes „aggastyán” és társa zsonglörködik, a robotfióka klasszikus zenélődoboz-zenére töri mozdulatait, egy álmatag leányzó bőröndön egyensúlyoz, a légtornászfiú pedig a magasban kifeszített kötélén. A produkciókat habkönnyű betétek ellenpontozzák, melyek során sajnos rá kell döbennem, hogy még edzenem kell magamat a svéd humorra, mert néha nem esik le nálam a tantusz. Kicsit tempótlan, lassú, hosszadalmasra nyúló ez az előadás, de mégis reveláció; bárcsak mi is itt tartanánk már, hogy ilyen szintű előadásokban kellene a kákán keresni a csomót!

■

A holland Anouk van Dijk évekig a híres Pretty Ugly Dance Companyban táncolt, majd megalakította saját társulatát, az anoukvandijk dc-t, és a kortárs táncélet egyik karakteres alkotójává vált. Első önálló koreográfiáját 1989-ben hozta létre. A MU Színházban, a Bu-

tempóját ismétlések lassítják, sorozatban termelve egy-egy mozdulatsor másolatait. Jellemző az a képsor, melyben két táncosnő ereje feszül egymásnak, mégpedig olyan módon, hogy egyikük hátulról megtámadja a másikat, akinek védekeznie kell, a szituációt háromszor-négyszer is elpróbálják. Ez a gesztus jelzi azt is, hogy lehetetlen és egyben érdektelen tökéletes produkciót létrehozni, befejezett „végeredmény” nincs, csupán ilyen izgalmas „work in progress” formában. Sokkal izgalmasabb tudniillik, ha az előadásba beemelik a gyakorlás fázisait is, hogy egymás mellé kerüljön egy-egy jelenet több verziója; így a

san celofánba bugyolált lány, aki szinte egyáltalán nem tud mozogni átlátszó bábjától, és egy magas férfi, akinek a fején méretes papírzacskó van, melyben egészen nyakig elmerül, látni egyáltalán nem lát, és mi sem őt. A zacskóból és a fiú csillogó, divatörült jelmezéből sejthető, hogy a fogyasztói társadalom mintapéldányával állunk szemben; ezt a sejtést csak megerősíti, hogy később egy fém bevásárlókocsi is begurul a máskülönben üres térbe. A négy táncos eleinte egymásról tudomást sem véve mozog, mint megannyi felhúzható robot, tökéletes önzésbe és magányba burkolózva: „elemi részecskék” ők, ahogy az aktuális kultuszkönyv nevezi. Később viszont vonzódások bonyolult hálója szövi egybe a sorukat: a koreográfus a szokásos férfi-női játszmák helyett kicsit elemeltebb, absztraktabb szituációkban mutatja be kapcsolatrendszerüket vagy éppen annak hiányát. A celofán szorításában görnyedő lány fogával tépi le magáról a nyúlós abroncsot, melyből így csupán annyi marad rajta, mint egy kényelmetlenül szűk női ruha, melyben csak kényeskedve tipegni lehet. Kérdés, hogy melyik jobb, a szorongásoktól görcsbe rándult, szinte nemtelen, kommunikációképtelen változat vagy a tradicionális női szerep pipiskedése. A zacskóval a fején mászkáló szereplő útja geometrikus ábrákat rajzol ki, se lát, se hall, csak szeli



#### Jelenet Anouk van Dijk társulatának *am I out?* című előadásából

koreográfus a teljes munkafolyamatra rálátást enged.

Az est másik darabja, az *Amour Fou* hagyományosabb felépítésű, de stílusjegyei hasonlóak. A mozgás akadályoztatása, korlátozása itt is központi hangsúlyt kap. A darabban négy szürreális szereplő botladozik a szerelem nyomában, több-kevesebb sikerrel (a „kevesebbre” természetesen jóval több verziót kapunk). A nyitó és zárókép szokatlan keretet ad a koreográfiának: három szereplő a színpad szélére szorulva, félig a függönybe rejtőzve áll, a negyedik pedig a színpad előterében fekszik, de arca éppúgy láthatatlan, mint a többieké. A legfurcsább alak egy vékony, szoro-

sávjait, ragaszkodva látókörének beszűküléséhez. Minden alkalommal, mikor a lány féltékenyen lekapná róla a zacskót, a férfi dührohamban tör ki, így pár másodpercen belül újraráborul a jótékony szemellenző, a papírzacskót ijedten húzza rá vissza partnere. Rengeteg csalódás, ijedt visszahúzódás, konfliktus és párcsere után az említettek között mégis felvillan a szerelem lehetősége, míg a másik két szereplő hoppon marad. A reményt az egyre könnyedebbé váló mozgások, a testek felszabadulása jelzi, a mozgást akadályozó jelmezek – durván pszichológiálva: álarcok – lassú lehámlása a vágyakozó személyiségekről.

■

A *nouvelle danse* legjelentősebb francia képviselője, Jean-Claude Gallotta ma már szinte intézménynek számít, annyira komplex művészeti tevékenységet folytat. Társulata, a Groupe Emile Dubois mára világhírűvé vált. A koreográfus három és fél évtizeddel ezelőtti indulását segítette, hogy a vágyott, új táncművészeti kifejezési formákat jó időben (a hetvenes évek végén), jó helyen (New Yorkban) kereste: Merce Cunningham, Bob Wilson és a teljes posztmodern élgárda, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Douglas Dunn, Trisha



### Groupe Emile Dubois: Mammame

Brown hatása nem volt hiábavaló, Gallotta tapasztalatokkal gazdagon tért haza. Szülővárosában, Grenoble-ban rögvest megalapította saját társulatát (melybe a táncosok mellett színészeket, zenészeket is hívott), és néhány év alatt sikerült a posztmodern tánc mozgalmát francia viszonyok között meghonosítania.

Régebbi darabjai, például az 1985-ös, felújított *Mammame* számunkra ma is meglepően frissnek hat, a magyar közönség ugyanis nincs elkényeztetve a harminc-negyven évvel ezelőtt megindult táncforradalom vívmányaival. Gallotta koreográfiája szisztematikusan, tételesen megficskázza a tánc történet állomásait, szinte a *nouvelle danse* kiáltványa lehetne. De darabjának hangvétele harcos elszántság helyett inkább ironikus, humoros, sőt infantilis, ami nem csoda, hiszen egy konzervatív, méltóságteljes, önmagát komolyan vevő hagyományt támad, azzal, hogy kinevetteti. A legfontosabb jellemzői a játékoság, a *pastiche*, az irónia, a hétköznapiság beemelése, a folyamat elsődlegessége a végeredménnyel szemben, az utalások rendszere. Nincs kivétel, a testi virtuozitáson ala-

puló klasszikus balett ugyanúgy megkapja a magáét (szigorú zsűri méricskéli az emeléseket, tapssal díjazva a mutatványokat, akár abban az esetben is, ha a delikvens egyenesen fejbe rúgta őket), mint a társas táncok (tangó hármásban, a domina egy másik férfi nyakából apportírozza partnerét), és folytathatnánk a sort bármeddig.

A szellemes tánc történeti tabló gyerekesen élcelődő mozdulatokkal vegyül, gúnyolva a szakma szűklátókörűségét, belterjességét: a táncosok négykézláb, egymás fenekébe bújva menetelnek, mindig egy irányba vonulva. A koreográfus a szexualitásról is elmondja a magáét: a kötelezően heteroszexuális, hagyományos férfi-női szerepeket kifigurázza (egy férfi-női szerelmi jelenet után egy hasonlóan, kézcsókkal induló, férfi-ferfi duettet látunk), neveltségessé teszi a balett megszokott szerelemábrázolását is (egy szeretkező pár hevét azon mérhetjük le, hogy lábuk egyre gyorsabban kalimpál, a nő pedig egyre gyorsulva csépeli a rajta fekvő férfi hátsóját).

Történet nincs, a test, a mozdulatok játszanak csupán: kavarognak a különféle tánc technikák, odavetett karikatúráikkal keveredve. Gallotta koreográfusként azzal is kísérletezget, hogy az egyes táncmozdulatokat kiszakítja eredeti kontextusukból (például egy balettpózba dermedt táncost társa derékszögben elfordít, majd felemel, mint egy zászlót), máskor pedig táncosai egy-egy mozdulatsort felgyorsítva ismételnék meg (a darab végéhez közeledve szinte futólépésben zavarják le a darab főbb témáit, mintegy fináléként).

Gallotta darabja nem nélkülözi a lírai pillanatokat sem, az egyik legszebb képsor talán az, ahogy a férfizakóba bújt táncosnők ruháját hátulról ölelő párjuk egy pillanatra szétárja, a nők teste pedig különleges, egyedi mozdulatokban nyílik ki, majd visszazáródik rejtekébe, mint egy virág. A játékoság, az infantilizmus és az irónia mellett ugyanis a szelíd érzelmesség jellemző leginkább a koreográfia hangulatára, mely olykor-olykor még a szentimentalizmustól sem riad vissza. Ez a finom érzelmesség szokatlan hangnem a táncban, csupán édeskés mostohatestvérét szokhatuk meg; az egyensúly persze nagyon kényes, és elsősorban a koreográfusnak köszönhető, hogy a stílus nem billen el a giccs irányába. A kopaszodó, szemüveges, Woody Allen-es bájú Gallotta bokáján harmonikázó zoknijában a háttérből vezényli az eseményeket, végigdalolva az előadást. Ő a hoptmester, az élő zenegép, a bohóc, a narrátor. Songjai operától sanzonokon és bluesokon át áradnak, de a dalok a brechti elidegenítés helyett folytonos, ironikus reflexióként funkcionálnak: pördülj száznyolcvan fokot, és állítsd fejre tapasztalataidat a táncról!

Köncz Zsuzsa felvételei