

ALBERT DOROTTYA

A PROBLÉMA BARÁTJA

A táncdramaturgia kontextusáról és diskurzusáról

„Hiszek benne, hogy a táncdramaturgia az egyén teljes anatómiájának újraformálását is magában foglalja, nemcsak a szemet (a nézést), hanem a testet is.”

André Lepecki

A színházi dramaturgia nem új keletű dolog, története Arisztotelész *Poétikájáig*, a jól működő, jól szerkesztett és szabályozott dráma alapkönyvéig nyúlik vissza. Ehhez képest a dramaturg személye „hivatalosan” csak évszázadokkal később bukkan fel, és nem örvend túl nagy népszerűségnek. Tény, hogy a dramaturg nem létfeltétele a dramaturgiának – de akkor kicsoda/micsoda ő? Mivé lesz a szerepköre és maga a dramaturgia a posztdramatikus, kvázi dráma nélküli színházban, és ez vajon milyen hatással van a táncdramaturgia megjelenésére? Apropó: miért csak a 20. század végén hallunk először táncdramaturgról? Mindez összefügg(het) azzal, hogy a tánc elkezdett magáról önreflexíven, politikusan gondolkodni?

Dramaturgia: drámával vagy dráma nélkül?

Kezdjük a legelején: Gotthold Ephraim Lessing nevéhez fűződik a (modern) színházi dramaturgia kialakítása, míg előtte ez a fogalom azok munkáját jelölte, akik Arisztotelészhez hasonlóan a színházcsinálás szabályait igyekeztek lefektetni és kikristályosítani. Lessing vezette be a dramaturgia fogalmát és gyakorlatát a színház világába egy olyan korban, amikor a színházak állami támogatással, anyanyelven, a közösség anyanyelvén kívántak megszólalni, azaz küldetésük elsősorban egyfajta közösségi fórum létrehozására irányult. Míg Lessing az *intézményes dramaturgia* alapkövét tette le, és a dramaturg hatáskörének tekintette a színházi intézmény küldetésének kirajzolását, megtervezését, Bertolt Brecht két évszázaddal később áthelyezte a dramaturg tevékenységét a próbaterembe – így az intézményes dramaturgia helyét az *alkotói dramaturgia* vette át, amely a 20. század végi táncdramaturgia előhírnöke lett. Miben is rejlik pontosan e két felfogás közötti különbség? Lessing dramaturgia könyvtárban bogarászik, kritizál, értékel, és megálmodja a színház jövőjét/jövőképét, míg Brecht kikacsint a passzív megfigyelői pozícióból, közbeszól, kérdez és párbeszédet kezdeményez, és teszi mindezt az alkotói folyamatban.¹ És bár Brechtnél érzékelhető egyféle nyitás a munkafolyamat során felmerülő, akár új irányokat is kezdeményező kérdésvetések, javaslatok irányába, a 20. század második feléig a dramaturg tevékenységének magva nem más, mint a kész drámai szöveg gondozása, aktualizá-

lása, kontextusának felvázolása, kutatása, míg a 80-as évek Amerikájában elsősorban kutatói munkát végző irodalmi *ügynökként* tekintettek a dramaturgra.² Azok az általános képzetek, amelyek a (színházi) dramaturg alakjához társulnak, illetve szerepét – mint „külső szem”, objektív nézőpont, a tudás birtokosa, „a koncepció védelmezője” – az előre lefektetett (rendezői, egyszerűs stb.) koncepció megvalósításában, követésében látják, a 20. század második felében részben érvényüket veszítették, de hatásuk máig érzékelhető.

Ami a *dráma* nyomását és terhet leemeli a dramaturg válláról, az a posztdramatikus színházban tűnik fel, amikor is a színház jelentősen átalakul, újra felfedezi a strukturált értelem és belső egység nélküli szerkezetet, az újfajta látványt, a sokrétű logoszt, az újszerű felépítést, és ezzel a színházi architektúra bonyolult és szerteágazó fejlődését szorgalmazza.³ A posztdramatikus színház szakít a drámai színházzal, feloldja a szerzőiséget, árnyalja és/vagy elbizonytalanítja a színpadi szerepeket – azaz mintegy a mimézis kritikájaként és a reprezentáció válságának jelölőjeként lép színre. A dramaturg innentől kezdve a bizonyosság, a biztonság, a megfellebbezhetetlen tudás és az előre lefektetett alkotói célok *hiányának* a cimborája – partner a színházcsinálás teljes folyamatában.

De mi marad a dramaturgiából, ha a dráma kikerül a képből, lekerül a pedesztrálról? „Munka” – mondja André Lepecki, a kortárs tánc egyik legismertebb teoretikusa. „A dramaturg akkor lép elő, ha a dráma hült helyét találja. Amit a dráma nélküli dramaturgia maga után hagy, az – ahogyan Barba emlékeztet bennünket – az *ergon*, más szóval: munka. A dramaturg tehát egyszerű munkásként érkezik a táncstúdióba.”⁴

Hagyni, hogy történjen

Marianne Van Kerkhoven szerint – akitől az *újdramaturgia* fogalma származik – a színházi és táncdramaturgia közt nincs lényegi eltérés, hiszen mindkettőt az a kérdés mozgatja, hogy *hogyan* bánjon az anyaggal.⁵ De az ún. *posztdramatikus*

1 Katherine PROFETA, *Dramaturgy in Motion. At Work on Dance and Movement Performance* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2015), 5–6.

2 Lásd „Mark Bly in Conversation with Katalin Trencsényi: »Questioning Spirit« – Dramaturgy in America”, *The Theatre Times*, 2016.09.05., <https://theatretimes.com/mark-bly-in-conversation-with-katalin-trencsenyi-questioning-spirit-dramaturgy-in-america/>.

3 Hans-Thies LEHMANN, „A logosztól a tájképig. A szöveg és a kortárs dramaturgia”, ford. ENYEDI Éva, *Theatron* 3, 2. sz. (2004): 25–30.

4 André LEPECKI, „Errancy as Work: Seven Strewn Notes for Dance Dramaturgy”, in Pil HANSEN – Darcey CALLISON, szerk., *Dance Dramaturgy. Modes of Agency, Awareness and Engagement*, 51–66 (London: Palgrave Macmillan, 2015), 58–59. Az angol nyelvű idézetek itt és a továbbiakban saját fordításban szerepelnek.

5 Marianne VAN KERKHOVEN, „Looking without Pencil in Hand”, *Theaterschrift* 5–6. sz.: On Dramaturgy (1994): 142.

fordulat előtt sem tántorgott úr a két gyakorlat között, hiszen mindkettő egy aránylag stabil, előre megformált „vázat” követett: a színházban a dráma, a táncban a zene kínálta a produkciók dramaturgiai struktúráját. A 70-es évektől azonban nem beszélhetünk stabilitásról, biztos referenciáról vagy alpműről, helyette ingoványos talajra lépünk, amely a multi- és interdiszciplinaritás, az interkulturalitás, az (ön)reflexivitás, a hibriditás és a multimedialitás kereszttüzében dolgozik és hat. Amit mi most új- és/vagy táncdramaturgiának nevezünk, arra számtalan elnevezés rímel pont a tendenciák szerteágazó volta miatt, ilyen például a nyitott, kiterjesztett, kortárs, lassú, porózus, posztdramatikus, vizuális dramaturgia, az új média-dramaturgia vagy a médiaturgia.⁶ A Lepecki-féle munka mibenlétére ezért olyan lényegre törő Van Kerkhoven válasza: a *hogyan* kell keresni és megtalálni, valamint „a közös alapot a megtört konvenciók mezején”.⁷

Káoszról rendet teremteni – ez volna a (tánc)dramaturg feladata? De „lehet-e egyáltalán dramaturgizálni a mai posztmodern és posztdramatikus gyakorlat töredezett dramaturgiáit?”⁸ – kérdezi Patrice Pavis. A helyzet nem ennyire drámai, csupán új perspektívára van szükség, amelyet Anny Mokotow, Anouk van Dijk dramaturgia is szorgalmaz: gondolkodhatunk a rendről úgy is mint nem lineáris, nem biztos dologról,⁹ amelyben a káosz maga a forma. Ez egyszerre jelent nehézséget, kihívást és szabadságot, az új dramaturgiai gyakorlatban ugyanis nincs (vagy nem mindig van) előzetes koncepció, a munkafolyamat előtt és közben nem tudni, milyen irányba fog haladni a koreográfia – egy dolog biztos: az egész a munka folyamatába vetett hit és bizalom mozgatja. A középpont nélküli tánc (*decentred dance*) dramaturgiájához hasonlóan a táncdramaturg (és a néző) is támasz nélküli: minden munkafolyamat más és más kérdéseket, problémákat, kihívásokat rejt magában, amelyek a hierarchia nélküli, több szempontú, több megközelítésű, együttműködésen alapuló munka során kerülnek terítékre.

Hasonló együttműködésre a 20. század első felében is találunk példákat: ilyen Szergej Gyagilev mentorszerepe a Ballets Russes koreográfusainál, Émile Jaques-Dalcroze zeneszerző és Adolphe Appia dizslettervező szövetsége az *euritmia* jegyében, Martha Graham és John Martin táncíró és kritikus kapcsolata, vagy később Cunningham és John Cage kollaborációja, továbbá a táncdramaturgia mint tevékenységi kör megjelenése az első nevesített táncdramaturggal, Raimund Hoghe újságíróval, későbbi táncossal, koreográfussal, filmes szakemberrel, aki 1980 és 1990 között Pina Bausch közeli munkatársa volt. Hoghe először az 1980 – *Ein Stück von Pina Bausch* című előadás színlapján szerepelt mint dramaturg, később pedig a *Bandoneon* (1980) alkotótársa volt, amelynek munkafolyamatáról naplót is vezetett. Bauscht nem véletlenül tekintik az újdramaturgia egyik úttörőjének: „Az első próbaheteket kérdések strukturálják, öt-hat kérdés egy alkalommal, több mint száz a teljes munkafolyamat során. Nyugodtan, koncentráltan

[...] követve a társulat válasz- és emlékkeresését, valamint saját történeteik (újra)felfedezését. Bátorítva őket, hogy önálló kijelentéseket tegyenek, előhozzák a saját gondolataikat, érzéseiket, asszociációkat” – írja Hoghe a naplójában.¹⁰ Ahogy arról is beszámol, hogy Bausch gyakran elbizonytalanodott, kételkedett saját munkájában, sokszor nem tudta eldönteni, hogy egy-egy jelenet nem túl hosszú vagy unalmas-e. „Azért voltam ott, hogy visszazökkentsem. Támasza akartam lenni, hogy azt tehesse, amit szeretett volna. Számomra ez jelentette a dramaturg szerepét. Mély barátság volt a miénk.”¹¹ Az alkotófolyamat során Bausch kérdései mentén haladtak, amelyeket Hoghe a táncosok válaszaival együtt lejegyzett, és néha az ötleteivel, gondolataival is megtoldott. Később a dolgok elrendezésébe, strukturálásába is beleszóllhatott, mivel olyasmikre is emlékezett, amikre más nem, és amiket használatra javasolt.

De mi a helyzet Európán kívül? Az első esettanulmány a táncdramaturgia mibenlétéről 1980 körül jelent meg a kanadai *Theatrum* folyóirat hasábjain Denise Fujiwara táncos, DD Kugler dramaturg és Tama Soble kanadai koreográfus kommentárjával. Miért érzett igényt Fujiwara és Soble arra, hogy bevonjon valakit (egy táncdramaturgot, bár ők még nem nevezték így) az alkotófolyamatba? „A mozdulat efemer, azon nyomban rögzíteni kell. Egyéni előadóként számomra ez az alkotás egyik legnehezebb része. Mert a mozdulatok részletei még azelőtt elillannak, mielőtt újraalkotnám őket. Ez az egyik ok, amiért rendezővel akartam dolgozni. Szükségem volt valakire, aki segít »rögzíteni« az efemer táncot.”¹² Fujiwarának emellett nehézséget okozott saját munkája látása is, szüksége volt egy külső szemre, egy mentorra, aki segít kibontani a „karaktereket”, egy szerkesztőre és egy rendezőre: „Nem tudtam, mi az a dramaturg, és még most sem tudom, de Kugler az összes szerepet betöltötte azáltal, hogy a szándékom és gondolataim minél tisztább megfogalmazására kért.” Soble a mozdulatok és pillanatok összefűzésében kérte Kugler segítségét, mivel szerinte a tánc minden, mind kinetikai, mind színházi szempontú aspektusa iránymutató a táncosok számára, ezek megértése pedig a tánc képlékeny stabilitását eredményezi.¹³ Kugler mindkét koreográfust arra ösztönözte, hogy minél részletesebben fejték ki elképzeléseiket, miközben ő hallgatott és jegyzetelt, majd közösen megpróbálták felépíteni egy gondolatmenetet, amely az alkotók elképzelése és a látott tánc párhuzamai és kapcsolódási pontjait követve állt össze.¹⁴

Félni tőle, vagy barátoknak tekinteni?

Most pedig ugorjunk a 21. századba, amikor is a portugál Vera Manterónak a producerei jelezték, hogy állami támogatásának feltétele, hogy együtt dolgozzon egy északi dramaturggal. Vagyis a déliek felelőtlenek, szabályozhatatlanok, gazdasági befektetés szempontjából veszélyesek, míg az észak-európai-

6 Idézi: Katalin TRENCSENYI – Bernadette COCHRANE, „New Dramaturgy: A post-mimetic, intercultural, process-conscious paradigm”, in Katalin TRENCSENYI – Bernadette COCHRANE, szerk., *New Dramaturgy. International Perspectives on Theory and Practice* (London, New York: Bloomsbury, 2014), xi.

7 Anny МОКОТОВ, „Decentring Dance Dramaturgy”, *The Theatre Times*, 2016.09.01., <https://thetheatretimes.com/decentring-dance-dramaturgy/>.

8 Uo.

9 Uo.

10 „Bandoneon. A Rehearsal Diary by Raimund Hoghe”, in Katalin TRENCSENYI, szerk., *Bandoneon. Working with Pina Bausch*, transl. Penny BLACK (London: Oberon Books, 2016), 75.

11 Uo., 209.

12 Denise FUJIWARA – DD KUGLER – Tama SOBLE, „Care to Dance Dramaturg? The Invention of a New Craft”, *The Theatre Times*, 2019.01.09., <https://thetheatretimes.com/care-to-dance-dramaturg-the-invention-of-a-new-craft/>, eredeti megjelenés: *Theatrum* 11 (1988), 17–20.

13 Uo.

14 Uo.



Bandoneon. Fotó: Bettina Stöß

akat racionalitás, felelősségteljeség és szabályozottság jellemzi¹⁵ – következtet Lepecki. A dramaturgot „a művész nyakába varrják mint racionális és felelősségteljes minőségellenőrző gépezetet, [...] cenzort, hatalommal rendelkező ügynököt, aki bizonyos kulturális, politikai, művészi és esztétikai követelményekért felel, és aki ítéletet mondhat”¹⁶ – teszi hozzá Synne K. Behrndt, Dániában és az Egyesült Királyságban tevékenykedő dramaturg. Egy másik eset: Lepecki, amikor próbálta felvenni a kapcsolatot koreográfusokkal, hogy diákjait gyakorlatra küldje hozzájuk, visszautasították; a koreográfusok arra hivatkoztak, nincsenek felkészülve rá, hogy dramaturggal dolgozzanak.¹⁷

Valóban félnie kell a koreográfusnak a dramaturgtól mint a „hatalom és tudás birtokosától”? Mitől tart a koreográfus? Attól, hogy a dramaturg azért érkezik, hogy az ő hiányosságait kipótolja? Íme egy cáfolat Hildegard De Vuysttól, Alain Platel munkatársától, aki szerint akkor megy a legjobban a munka, ha rá mint dramaturgra nincs szükség, „amikor nem valami hiánynak a megtettesítője vagyok” – mondja. „Mert ha az érzékelhető, hogy tényleg nincs rám szükség, akkor van egyfajta szabadságom, és játszóterem, ahol elidőzhetek.”¹⁸

Ne feledjük: „a dramaturg nem objektív szemlélő, sem éleslátású kritikus”¹⁹; feladata a kockázatvállalás elősegítésében és támogatásában rejlik, hogy valami újnak a lehetősége bukkanjon fel.²⁰ És ez gyakran már a táncosok kiválasztásával elkezdődik, ahogyan ezt De Vuyst is megjegyzi: „nagyon sok dramaturgiai szempontot foglal magában a táncosok megtalálása, mert ő [Platel] sokat alapoz arra, amit az előadók magukkal hoznak, a saját történeteikre.”²¹ Sőt, a táncosok

szerves részei és formálói a dramaturgiának, hiszen „a legtöbb kortárstánc-előadásban létre kell hozniuk egy anyagot, gondolkozniuk kell magukról. Végeredményben a táncosok is hoznak dramaturgiai döntéseket” – mondja Lepecki,²² Meg Stuart, Francisco Camacho és Vera Mantero dramaturgja, és ebben a közös munkában a tévedésnek és a céltalan bolyongásnak is helye van, hiszen mindannyian „az *éppen létrejövő* előadáson és előadásért dolgoznak.”²³

A Németországban élő és alkotó Salamon Eszter *Magyar táncok* (2006) című darabjában saját tapasztalataiból kiindulva akarta színpadra állítani magyarországi táncos pályájának kezdetét, *lecture performance* formájában találkozta a kulturális lehetőségeket az egyén cselekvőképességével – meséli a belgrádi születésű performer és teoretikus, Bojana Cvejić, Salamon gyakori dramaturgja. Am időben rájöttek, hogy egy név – jelen esetben Salamon Eszter neve – mögött keresgélni roppant érdektelen és önkényes dolog. Majd a következő ötletüket is elvetették, miszerint több perspektívából, tucatnyi interjúban elmesélt történetekre alapozva közelítették volna meg a kérdést – mintha így az identitásképződésről egyértelmű tudást szerezhetek volna. A dokumentarista iránytól eltávolodva teret kapott a képzelet. A színpad és a kivetítő egymásba olvadó tere, az ugrálás múlt és jövő, dokumentumjelleg és fikció, eredeti megnyilatkozás és önreflexív kommentár között egy multimediális térben végül olyan munkához vezetett, amelyben lehetetlenné vált a dramaturgia és a koreográfia szétválasztása,²⁴ és az (el)tévedés mint mozgatórugó folyamatos átalakulást, keresést és új *problémákat* eredményezett.

Mi tehát a táncdramaturg, ha nem egy biztos társ a munka folyamatában, „a probléma barátja”, aminek Cvejić nevezi? Pontosabban: „A dramaturg a koreográfus legközelebbi barátja a problémák felszínre hozatalában, partner egy kísérlet védelmezésében, és ellensége az elégedettségnek. A dramaturg azért van jelen, hogy meggyőződjön arról, hogy az alkotófolyamat nem köt kompromisszumot kísérletezés közben. [...] A probléma magában az ötletben rejlik, vagyis inkább: ötlet csak kérdések formájában létezhet.”²⁵

15 André LEPECKI, „The Body in Difference”, *FAMA* 1, 1. sz. (2000): 7–13, 12.

16 Synne K. BEHRNDT, „Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking”, *Contemporary Theatre Review* 20, 2. sz. (2010): 185–196, 194.

17 Lásd André LEPECKI, „Errancy as Work...”, 56.

18 Scott DELAHUNTA, „Dance Dramaturgy: Speculations and Reflections”, *Dance Theatre Journal* 16, 1. sz. (2000): 20–25, <http://sarma.be/docs/2869>.

19 Pil Hansen reflexiói Myriam Van Imschoot „Anxious Dramaturgy” (Aggódó dramaturgia) című cikkére. Pil HANSEN – Darcey CALLISON, szerk., *Dance Dramaturgy. Modes of Agency, Awareness and Engagement* (New York: Palgrave Macmillan, 2015), 8.

20 Uo., 12.

21 Scott DELAHUNTA, „Dance Dramaturgy...”

22 Uo.

23 André LEPECKI, „Errancy as Work...”, 60.

24 Bojana CVEJIĆ, „The Ignorant Dramaturg”, *Maska* 16, 131–132. sz. (2010): 40–53, <http://sarma.be/docs/2864>.

25 Uo.