

CZIRÁK ÁDÁM

A MEGOSZTÁS POLITIKÁJA

A kollektív koreografálás nemzetközi pozíciói

A művészet hagyományos definícióinak megkérdőjelezése és a kollektív alkotás térhódítása az 1960-as években vált mindennappossá, nemcsak a konceptuális (képző)művészetben, hanem a színház- és táncművészetben is. Mielőtt azonban a koreográfia kollektív létrehozásának módozataira kitérnénk, érdemes a Living Theatre alapítóit, Julian Becket és Judith Malinát megemlíteni, akik a kollektív alkotás úttörőinek számítnak, amennyiben radiálisan Amerika-kritikus, sokszor nyíltan anarchista előadásait már a kezdetektől fogva a színészekkel együtt írták és vitték színre. És bár a neoavantgárd színház legfontosabb társulatai, a Wooster Group, a Théâtre du Soleil és a Performance Group mind egy-egy ikonikus vezető köré csoportosultak, illetve csoportosulnak (Elizabeth LeCompte, Ariane Mnouchkine és Richard Schechner), elsősorban azért váltak (el)ismertté, mert a kollektív szerzőség eszményét igyekeztek átültetni a gyakorlatba, azaz nemcsak a darabok tartalmát, hanem a munka folyamatát illetően is politikus szemléletet vallottak. Céljuk mindenekelőtt az volt, hogy ne már megírt darabokat mutassanak be, hanem aktuális társadalmi kérdésekből kiindulva közösen hozzanak létre színpadi szöveget, és azt nem dramaturgus elvek szerint – sokszor fragmentált történetvezetéssel és improvizációtól sem mentes játékmódban – elevenítsék meg. A rendezői színház hierarchikus felépítésével ellentétben tehát horizontális relációkban és demokratikus munkafolyamatokban gondolkodtak.

Mindeközben Peter Stein, a nyugat-berlini Schaubühne egykori vezetője, aki bár sosem mondott le rendezői pozíciójáról, elérte, hogy a társulat összes tagja – a technikai munkatársakat is beleértve – azonos havi fizetésben részesüljön, és beleszólhasson egy-egy előadás létrehozásának művészeti kérdéseibe.

Hasonló alkotási modelleket találunk a posztmodern tánc fontos alkotóműhelyeiben is. A Judson Dance Theatre olyan rangos koreográfusokból állt, mint Trisha Brown, Yvonne Rainer vagy Steve Paxton, akik a tánc, az írás, a film, a zene és a multimediális művészetek párbeszédére törekedtek, mégpedig úgy, hogy a demokratikus alkotási folyamat nagyobb hangsúlyt és figyelmet kapjon, mint maga a termék, amely a különböző művészeti ágak képviselőinek együttműködése során létrejött. Ezzel egy időben Nyugat-Németországban Pina Bausch a táncosok improvizációjából építette föl táncszínházi előadásainak jeleneteit. Mint ismeretes, Bausch a próbák első szakaszában konkrét feladatokat fogalmazott meg, amelyeken a táncosoknak először egyedül kellett dolgozniuk: „Hogy tudnék valakinek csapdát állítani?”; „Hányféleképpen lehet tartani egy cigarettát?”; „Hogy kell piramist építeni?”; „El tudsz mondani egy egyszerű mondatot szavak nélkül?”; Nem véletlen, hogy Bausch koreográfiáinak egyik fontos ismérve lett a személyes történetek és az életrajzi pillanatok térnyerése a táncban, habár a többszólamúság ellenére itt még egy domináns koreográfus alakjával van dolgunk, aki saját ízlése sze-



rint válogatott az improvizációkból, és a próbafolyamat során homogenitásra és egységes esztétikára törekedett.

A németországi kollektív alkotás hagyományában mindekelőtt a gießeni alkalmazott színháztudományi iskolát fontos megemlíteni, amely 1982 óta működik egyetemi szakként, és mint a rendezőképzés ellenpontja olyan nemzetközileg megbecsült performanszkollektívák megalakulásának helyszínévé vált, mint a Gob Squad, a Rimini Protokoll, a She She Pop, a Showcase Beat Le Mot vagy az andcompany&Co. Az elmúlt évtizedben az intézet – többek között Xavier Le Roy professzori kinevezésével – nagy hangsúlyt fektet a koreográfusképzésre, ám a hallgatókat itt nem egy, hanem egyszerre több művészi feladatra készítik fel, hogy különböző perspektívákból – szerzőként, dramaturgként, koreográfusként, rendezőként, előadóként – tudjanak reflektálni egy éppen létrejövő előadás esztétikai kérdéseire.

A 60-as évek színházi és táncos kollektívái, amelyek az egyenlőséget, a harmóniát, a konszenzust, valamint a művészet és az élet közti határ teljes feloldását igyekeztek megvalósítani, a mai alkotók számára utópisztikusnak, romantikusnak vagy politikailag naivnak tűnhetnek. A kollektív együttműködés kérdése ezért inkább úgy fogalmazódik meg, hogy lehetséges-e egyáltalán az egyenlőség és a horizontális relációk megvalósítása egy koreográfia megalkotása során anélkül, hogy az alkotótársak feladnák saját, gyakran különböző érdekeiket, szinkronba hoznák egyébként eltérő képességeiket, azaz lemondanának a pluralitásról. Elgondolhatjuk-e az együttműködést úgy, hogy elbúcsúzzunk a kollektív munka idealizált képétől, amelyben konfliktusok, véleménykülönbségek és összeegyeztethetlenségek eleve negatív előjelet kapnak? És összekapcsolható-e a kollektív koreografálás egyfajta kritikai attitűddel akkor, amikor – Paulo Virno logikus érvelése szerint¹ – a táncos és a performer a posztfordista gazda-

ság prototípusaivá váltak, hiszen kevesen felelnek meg náluk jobban az állandó projektmunkához való igazodás, a flexibilis és kreatív együttműködés, a mobilitás és a folyamatos (művészi) innováció imperatívuszainak. Amennyiben a táncos csak akkor függetlenedhet a hierarchikus intézményektől és a piac nyomásától, ha saját maga keresi meg az együttműködés lehetőségeit kurátorokkal, dramaturgokkal, szponzorokkal, más táncosokkal, és ilyen módon a networking neoliberais bajnokává válik, akkor felmerül a kérdés, hogy kritikus figuraként tekinthetünk-e rá, hiszen nem feltétlenül a saját döntése vagy politikai elkötelezettsége alapján fordul a kollektív alkotás irányába. A következőkben a kollektív koreográfiai alkotás különböző modelljeinek bemutatása során ezekre a kérdésekre is keressük a választ.

A francia prózai színházi rendezőből – mindenfajta táncos előképzettség nélkül – a nyugat-európai kortárs tánc egyik legproduktívabb koreográfusává avanszált Laurent Chétouane például úgy igyekszik kritikus módon alkotni, hogy elhagyja a művészi munka azon terepét, amelyet hosszú évek alatt kitapasztalt, és amelyen otthonosan mozgott. Koreográfusi feladatának elsősorban azt tartja, hogy táncosait inspiratív és termékeny állapotba hozza, és improvizációikból velük együtt komponálja meg a darabot. Chétouane-nál a táncosok szerepe megváltozik: a testet nem pusztán médiumnak, hanem a mozdulatok forrásának tekinti, azaz nála a táncos a koreográfia (társ)szerzőjévé is válik. A progresszív kortárs táncban tehát a hagyományos alkotói szerepek közötti határok felbontása, a közösen megszerzett tudás megosztása, nem pedig reprodukciója a cél. Hasonló igény vezérli a berlini koreográfus, Thomas Lehmen projektjeit, amelyekben Lehmen szándékosan hagyja el a koreográfia hagyományos mezejét: *Lehmen lernt* (Lehmen tanul, 2006) című munkája interjúkon alapul olyan foglalkozások művelőivel (hipnoti-

1 Paolo VIRNO, „Virtuosity and Revolution. The Political Theory of Exodus”, in Paolo VIRNO – Michael HARDT, szerk., *Radical Thought in Italy*.

A Potential Poetics (Minneapolis, London: University of Minnesota Press 1996), 189–210.



E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. Fotó: Stefan Pente

zör, japán nyelvtanár, rakétaépítő stb.), amelyekhez Lehmen korábban nem értett. Amikor koreográfiájában az újonnan szerzett tudásról mesél, és azt rövid mozgásszekvenciákban demonstrálja, nemcsak a klasszikus tánc definícióját és a koreográfiával szemben támasztott elvárásokat kezdi ki, hanem – és elsősorban ebben rejlik szubverzív szemlélete – az állandó termékenység elvárásainak hátat fordítva a tanulásra, új, ám egykönnyen nem értékesíthető ismeretek elsajátítására szánja az időt, és olyan emberekkel törekszik együttműködni, akik kétségtelenül kívül esnek egy koreográfus érdekeltégi és jól kifizetődő kapcsolati körén.

Az együttműködés nyitott és differenciált módját választotta Meg Stuart és Philipp Gehmacher is, amikor *the fault lines* (2010) című duettjük megvalósításában a vizuális művész Vladimir Millerrel dolgoztak együtt. A *the fault lines* azért érdekes a kooperáció szempontjából, mivel intermedialitása ellenére nem törekszik a tánc és a vizuális művészet szimbiózisára, hanem a kettő – a Jean-Luc Nancy által megfogalmazott „együtt-lét” (co-existence, angolul: being-with)² értelmében – egymástól elválasztva alkot egységet. Miller nem kommentálja, illusztrálja vagy folytatja Stuart és Gehmacher koreográfiáját, hanem a vizualitás szintjén tőlük függetlenül kezd artikulálni valamit, ami a koreográfia jelenvalóságában sosem lenne megmutatható. A kollektív alkotás itt az egyéni kvalitások feladása nélkül mutatkozik meg, és pluralitásában, néha összeegyeztethetlenségében nyer teret. Ez a koreográfia ugyanakkor rávilágít arra is, hogy a kollektív alkotás harmóniája csak illúzió, hiszen minden együtt-lét és mindenfajta közös munka a megosztás fogalmának kettős értelmében képzelendő el: a 'megosztás' szó jelentései – egyrészt elkülönülés, különbözőség, másrészt kölcsönös juttatás, a másikkal való közösködés – csak látszólag zárják ki egymást szemantikailag, hiszen ha egy kollaboratív munka nem hagy teret a sokszínűségnek és a plurális megközelítéseknek, akkor – függetlenül az alkotási folyamat résztvevőinek számától – az egyszemélyi szerzőség irányába, a különbségek elmosása felé közelít, és ilyen módon az egységesített megszólalás (elnyomó) politikáját követi.

A szerzőség meghatározásának problematikáját, amely már Chéouane és Lehmen esetében is felmerült, Jérôme Bel francia koreográfus is körüljárta egyik korai munkájában, amikor is arra világított rá, hogy egy projekt kezdeményezője nem feltétlenül azonos annak szerzőjével. *Xavier Le Roy* (2000) című előadásának Bel ugyanis csak papíron a szerzője, valójában megbízást adott barátjának, Le Roy-nak arra, hogy a darab koncepcióját elkészítse. Le Roy ennek a felkérésnek úgy tett eleget, hogy Bel egy korábbi munkáját használta inspirációként. Koreográfiájában ugyanis Jérôme Bel *Jérôme Bel* című előadásának stiláris és táncdramaturgiai jegyeit eleve-nítette fel, amelynek címadásával – Susanne Foellmer meglátása szerint – Bel már elkezdte „a kapitalista társadalomban bevett *branding* ironikus kijátszását”.³ Bel és Le Roy nemcsak egymás kortársai, hanem mindketten a konceptuális tánc emblematikus alakjai is, akik a 2000-es évek elején igyekeztek felvenni a harcot a látványosság társadalmának (Guy Debord, 1967⁴) passzivizáló, apolitizáló tendenciáival. Bár munkáik

összefonódásában látszólag nagy szerepet játszik saját (hír-) nevük címbeli fetiszizálása, illetve a kommersz művészetek piaclogikájának követése, a nevek referenciális használatával és folyamatos cseréjével megkérdőjelezzik a koreográfusnak mint a mozgás egyedüli megalkotójának az elgondolását, és ráébresztenek minket arra, hogy egy színpadi mű sohasem légüres térben készül, hanem esztétikai és társadalmi kérdésfeltevéseit illetően – akaratlanul is – elválaszthatatlan az aktuális trendektől és más kortárs előadásoktól.

Jérôme Bel – helyesebben Xavier Le Roy – *Xavier Le Roy* című koreográfiáját egy ötórás, *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.#2.7* (2000) elnevezésű projektszemle keretében láthatta a közönség más táncelőadások, lecture performance-ok, filmbemutatók és installációk mellett. Az *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* kétéves sorozatának próbáit Le Roy a kezdetektől fogva megnyitotta az érdeklődők előtt. Ilyen módon a kollektív alkotás folyamatát, nem pedig produktumát helyezte a középpontba. Le Roy talán ebben a munkájában került a legközelebb a hierarchiák lebontásához és a hatalmi struktúrák horizontális működtetéséhez a tánc történetben. Koncepciója abban állt, hogy szándékosan átadja az alkotás lehetőségét és felelősségét a résztvevőknek, akik a legkülönbözőbb foglalkozású és képességű emberekből verődtek össze, és egy minden szempontból heterogén, összetételében az évek alatt változó csoportot alkottak. Egy látványos, még soha nem látott mozdulatrepertoárból álló koreográfia helyett a nézők olyan szituációkat szemlélhettek, mint például amikor a játékosok egy nagyobb csoportja megpróbál elhelyezkedni egy szigetelőszalaggal körülhatárolt területen. Mivel a kijelölt mező kisebb volt, mint amiben a szereplők kényelmesen elfértek volna, a testeknek szorosan egymás mellett és egymásba kapaszkodva kellett állniuk. A játék szabályai és menete próbáról próbára – azaz előadásról előadásra – módosultak, így a koreográfia nem egy, a nézőktől elzárt próbán született meg és rögzült, hanem a szemük láttára alakult, és folyamatosan változott.

Le Roy a megosztás egy olyan formáját hozta ezzel létre, amiben minden jelenlévő egyaránt képes befolyásolni a koreográfiát, és egyéni döntéseivel elbizonytalaníthatja a többiek döntéseit, meglepheti őket. Ebben a kísérleti térben kiszámíthatatlan a mozdulatok repertoárja, hiszen az, ami történik, minden jelenlévő számára újdonság. Nem túlzás azt mondani, hogy produkció és recepció aktusai összemosisodnak, és a koreográfia megszületése folyamatában és viszonyrendszerében lesz megfigyelhető a nézők számára. Pirkko Husemann a kollaboráció három szintjét különbözteti meg az *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.*-ben: (1) a testek közötti relációkat, (2) a projekt valahány valaha volt résztvevője közötti együttműködést, (3) a színre lépő testek és a nézők közötti kapcsolatot.⁵ Ebben a komplex, sokszínű, nyitott és polifonikus viszonyrendszerben elsősorban a nézőknek jut az a feladat, hogy miután a táncsal szemben támasztott hagyományos elvárásaikban csalódnak, intenzíven részt vegyenek a látottak értelmezésében, és levonják a következtetéseket a koreográfiából, illetve annak radikálisan hierarchia mentes megvalósításából. A megosztás politikáján alapuló kollektív alkotás így egy demokratikus elveken alapuló produktív apparátust hoz működésbe, amely már nem feltételezi egyetlen koreográfus irányító jelenlétét, és nem egy előre elrendelt cél érdekében munkálkodik.

2 Vö. Jean-Luc NANCY, *Being Singular Plural*, angolra ford. Robert RICHARDSON és Anne O'BYRNE, Stanford: Stanford University Press 2000. (Eredetiben: *Être singulier pluriel*, Paris: Galilée, 1996.)

3 Susanne FOELLMER, *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz* (Bielefeld: transcript, 2009), 13.

4 Vö. Guy DEBORD, *A spektakulum társadalmá*, ford. ERHARDT Miklós, Budapest: Balassi, 2006.

5 Pirkko HUSEMANN, *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen* (Bielefeld: transcript, 2009), 134.