



FUCHS LÍVIA

A BESOROLHATATLAN

Merce Cunninghamról

Merce Cunningham. © Robert Rutledge. Photo courtesy of Magnolia Pictures

Az egész életében, de még a halála után tíz évvel is nehezen besorolható (modern, avantgárd, experimentális, neoavantgárd, posztmodern, kortárs?) amerikai koreográfus közel hat évtizeden átívelő alkotói pályájának jelentőségét – miközben Peter Brooktól Susan Sontagig számosan csodálták és értékelték sosem lankadó kreativitását, minden újra fogékony, nyughatatlan és sokfelé irányuló nyitottságát – a korai éveiben ugyancsak folyamatosan a tánc új lehetőségeivel kísérletező holland Hans van Manen fogalmazta meg a legtömörebben: „Bárhová megyünk is, Cunningham már járt ott előttünk!” S Cunningham valóban nem egyszerűen megkérdőjelezte a tánc hagyományos összetevőinek mindegyikét – a mozgások fajtájától és minőségétől az előadások hangzó és látható teré-

ig, a kompozíció struktúrájától a néző pozíciójáig –, hanem viszonyrendszerük új, elsősorban nem hierarchizált lehetőségeit kutatta, majd kikísérletezte a film, a video és a komputer korábban elképzelhetetlen távlatait a mozgás számára. Vagyis minden ismeretlen terepre bemerészkedett évtizedekkel a többiek előtt, örökül hagyva rájuk a „mindent szabad” játékoságát és komolyságát.

Születésének századik évfordulóját 2019-ben elképesztően gazdag és változatos, valóban csak a legnagyobbakat megillető, egész éven át tartó emlékezősorozattal ünnepelték meg az USA-ban, amihez sok európai ország is csatlakozott, hiszen az európai posztmodern és az annak örökébe lépő kortárs tánc is az ő köpönyegéből bújt elő. A Miró Alapítvány nagy-

szabású fotó-, Kanada egy plakátkiállítással, James Klosty pedig 1975-ös fotóalbumának újratördelt és kiegészített kiadásával adózott az egyébként a fotózás elől jobbra elzárkózó Cunningham Társulat munkájának. New York város polgármestere az emlékében április 16-át, Cunningham születésnapját Merce Cunningham napjává nyilvánította, Londonból, Los Angelesből és New Yorkból pedig ezen a napon élőben közvetítették a közel 100 táncos és zenész részvételével készült *Száz szóló estje* című monstre programot. A Cunningham Társaság a több földrészt is behálózó több mint hatszáz ünnepi esemény (workshopok, vetítések, mesterkurzusok) zömének szervezése mellett nagy hangsúlyt fektetett az életmű továbbélésének biztosítására is. Pedig szokatlanul nehéz a helyzetük, hiszen Cunningham végrendelete értelmében társulata a halálát követő év végén feloszlott, így azóta sehol a világon nem láthatók azok a koreográfiák, amelyeket a saját együttese számára komponált. Koreográfiai életműve mégsem veszett el nyomtalanul a jelen, s így a jövő számára, mert a Társaság a centenáriumba létrehozott egy ún. táncapszultát, amelyben 86 művének teljes digitális dokumentációja fellelhető, így a művek tanulmányozhatók a partitúrától a világítási tervén át az előadás felvételéig, a korabeli interjúkig, és e dokumentáció alapján – engedéllyel – akár be is tanulhatók, elő is adhatók. A Merce Cunningham Társulat teljes dokumentációja egyébként olyan sokrétű, hogy a gyűjteményt három helyen őrzik: a képzőművészeti anyagot a minneapolis-i (Minnesota) Walker Art Center kortárs gyűjteményében, a zenei kéziratok, partitúrák és felvételek a Cage Gyűjtemény részét képezik, a Cunningham-dokumentumok pedig a New York-i Közkönyvtárban kaptak helyet. A páratlanul gazdag gyűjteményt a 2017-ben elhunyt David Vaughan alapozta meg, aki már az ötvenes évektől gyűjteni kezdte a dokumentumokat, majd ő lett az első, aki egy amerikai táncegyüttesnél „házi” archivistaként – meg persze szervezőként, propagátorként és később életrajzíróként – működött. A társulat és az alkotók művészi pályájának minden apró mozzanatára kiterjedő alapos gyűjtőmunkáját mi sem bizonyítja jobban, mint az a kincsesbányának bizonyuló összeállítás, amely a centenárium alkalmából került fel a világhálóra: ebben a kronológiát mellőzve, de az év 365 napjához társítva megtaláljuk az adott nap megörökítésre érdemes egy-egy eseményét. (Megtudhatjuk például, hogy a táncosok fizetése 1954-ben heti 87 dollár 50 cent volt; 1960-ban a legdrágább jegy egy moderntánc-előadásra 8 dollárba került; Cunningham 1959-ben tartotta első lecture performance-át; 1939-ben Cunningham még diákként fellépett Humphrey egyik művében; a társulat 1976-ban járt először Izraelben, 1968-ban pedig Argentínában; 1992-ben Cunningham a néhány hónapja elhunyt Cage emlékére a Párizsi Operában egy szólót adott elő a 4'33"-re; Cunningham utolsó művét a társulat 2010-ben mutatta be, és így tovább.)

Magyarország „természetesen” mit sem érzékelt ebből a megemlékezésből, hiszen ki ismeri errefelé az életművet? Legfeljebb az, aki véletlenül találkozott Roger Copeland magyarul is olvasható könyvével,¹ hiszen Cunningham fénykorában, a hatvanas és nyolcvanas évek között a vasfüggöny gondosan elzárta a hazai nézőket a minden kánont és tradíciót megkérdőjelező, s így felforgató tartott művész eszméitől. A Merce Cunningham Dance Company mindössze egyetlen,

valójában fájoan kései vendégtájké alkalmával járt 2006-ban Budapesten, így Cunningham művei, happeningjei, eventjei, tánctechnikája és írásai jobbra ma is teljesen ismeretlenek a legszűkebben vett szakmai közegeen kívül. (S úgy sejttem, a róla készült 3D technikával készült egész estés dokumentumfilm sem jut majd el a hazai mozikba – hiszen a nála még nálunk is sokkal közismertebb Pina Bausch előtt tisztelgő, ugyancsak 3D technikát alkalmazó Wim Wenders-filmet is csak az azóta támogatás hiányában megszűnt EDIT Táncfilm Fesztiválon lehetett látni egyetlen alkalommal. Alla Kovgan, aki hét éven át dolgozott ezen a filmen, elsősorban korabeli dokumentumokból próbálta megidézni Cunningham alakját, de emellett az 1942 és 1972 között született művei közül tizennégyet rekonstruált is azokkal a táncosokkal, akik még legutoljára együtt dolgoztak a legendás koreográfussal.) Azt is le kell írnom, szakmaiság ide, tánc történeti lét oda, mivel Magyarországon élek, én sem alakíthattam ki közeli, eleven kapcsolatot az életművével, hiszen élőben alig láttam valamit a munkáiból, márpedig az ő állandóan változó előadásban és defókuszált térben zajló darabjairól valós képet csakis úgy lehet (ett volna) szerezni. A nyolcvanas években azért Nyugat-Berlinbe csak kiküzdöttem magam, hogy életemben először mindjárt két estén is láthassam a Merce Cunningham Társulatot, majd jó egy évtizeddel később Bécsben sikerült még elcsípnem egy vendégtájkéukat, ahol a már nagyon idős Cunningham is színpadra lépett. A társulat 2006-os budapesti fellépése pedig már csak különös történeti ereklyének mutatta számomra e valaha radikális és valóban megkerülhetetlen életművet.

Cunningham pályája egyáltalán nem úgy indult, hogy akár csak sejtteni lehetett volna, miféle új utakra lép majd az a nyakigláb fiatalember, aki keveske táncos alapképzettség birtokában nyári táncokurzusokon próbálja szélesíteni a tudását. A mindössze egyéves egyetemi színházi tanulmányok után Seattle-be visszatérő fiatalember kiváló közegbe került a reformpedagógiájáról híres Cornish School of Fine Artsban, ahol – bár nem volt szigorú tanterv, hiszen az oktatás a szabad tapasztalatszerzésre épült – sok színházi tárgy mellett táncot is lehetett tanulni, balettet és modern táncot, amit egy Graham-növendék, Bonnie Bird oktatott. A tizenkilenc éves Cunningham 1938 nyarán Bird asszisztenseként jut el a nyári továbbképzésre, ahol egy új korrepetitor, John Cage segíti a növendékek kompozíciós próbálkozásait. Egy év múlva Cunningham részt vesz a híres Bennington School nyári kurzusán, ahol a tánc összes korabeli híressége tanít, s itt szerencsés alkati adottságaira és kivételes ugrókészségére Doris Humphrey és Martha Graham egyaránt felfigyel. A csábítás nagy, és Cunningham nem is áll ellen, New Yorkba költözik, ahol a Graham együttes második férfitáncosa lesz, előadója azoknak a pszichológizáló táncdrámáknak, amelyekben Graham a női sors traumáit dolgozza fel. Cunningham közben balettórákat vesz, talán nem is csak hiányos technikájának fejlesztése érdekében, hanem – ahogy Cage állította – csilapíthatatlan táncéhsége miatt. A sors ugyanis ismét összehozza őt Cage-dzsel, akivel aztán utóbbi haláláig szellemi, alkotó- és élettársak lesznek. S miután jól ismerik egymás gondolatait, ötleteit, az éjszakánként bejárt dzsesszklubokban látottak mintájára közösen improvizálni kezdenek. S Cage lesz az, aki egyre inkább önálló munkára, saját útjának keresésére ösztönzi Cunninghame, így 1944-ben egy kis bérelt színházban közös koncertet adnak, a műsoron hat táncos és

1 Roger COPELAND, *Merce Cunningham – A modern tánc modernizálása*, ford. GALAMB Zoltán, Budapest: L'Harmattan, 2012.



Jelenet a CUNNINGHAM c. filmből. © Mko Malkshayan. Photo courtesy of Magnolia Pictures

három zenei kompozícióval. Közben Cunningham még Graham-technikát tanít, s Balanchine akkori balettegységének is koreografál, bár nem nagyon tetszik neki a megrendelő, Lincoln Kirstein kérése: a műnek legyen eleje, közepe és vége... Mert Cunninghamet – aki végül kiválik a Graham társulattól – ekkor már James Joyce és az indiánok időfelfogása érdekli, és Cage-t is az idő struktúraalkotó szerepe foglalkoztatja az elődeinek tekintett Satie és Webern műveiben, a frissen megismert *Ji Csing (Változások könyve)* hatására pedig a véletlen szerepe az életben és az alkotásban. Közös kísérleteikben így először a zene és mozdulat kapcsolatának hagyományos szinkronitását hagyják maguk mögött, bár eleinte Cage még nem csupán az időtartam, hanem ritmus és tempók alapján szerkesztett partitúrákat ír Cunningham táncaihoz. De már ebben a négy éven át tartó független kísérleti periódusban is elválnak egymástól ritmikailag zene és mozdulat, s hamarosan a két médiumot már ténylegesen csak a tartam, az előadás közös ideje fűzi össze. Ennek első „kényszerű” próbája 1952-ben Bernstein felkérése nyomán jött létre, amikor is Cunninghamnek az egyik első konkrét zenére, Pierre Schaeffer és Pierre Henry *A magányos férfi szimfóniája* című kompozíciójára kellett egy szólót és egy csoportos művet terveznie. A számolás ez esetben lehetetlen volt, így Cunningham az előadónak csak a mozdulatok időtartamát szabta meg, s ezt a módszert aztán tudatosan alkalmazták Cage-dzsel is teljes alkotói függetlenségük megőrzése érdekében. Szakmai fantáziájuk végességének meghaladására már ekkortól alkotótársnak tekintik a véletlent: a zene és a tánc összetevőinek táblázatba rendezett halmazából rakják össze a zenei és mozgásszekvenciákat. Ettől kezdve a mozdulatok egymásutániságát a véletlen – s nem a teremtő géniusznak tartott koreográfus – szabja meg, ám eleinte akadozik a módszer, hiszen Cunningham a balett ismert lépéseivel kísérletezik. Amibe beletörik a bicskájá, mert a balett bizony feszes nyelvi koherenciát mutat, ezért fordul Cunningham a köznap mozdatok, cselekvések, gesztusok alkalmazásához.

Cunningham eddigre már azt is végiggondolja, mi számára a tánc, és mi biztosan nem. Elvetve a korabeli modern tánc erős expresszivitását, az érzelmek kifejezésének primátusát és a balett ellenében kidolgozott, de ugyanúgy stilizált és magas technikai képzettséget igénylő modern mozgásnyelveket, azt állítja, bármilyen mozdulatot a nézői akarat tesz táncá. Az a befogadói pillantás, amely a színházi térben megjelenő mozdulatot táncnak fogadja el. És az így értelmezett tánc nem lehet kifejező, nem közvetíthet sem érzelmet, sem történetet, sem gondolatot, mert nem valamiféle szabályok által kódolt nyelv, hanem az, ami: lépés, fordulat, hajlás, lábemelés, dőlés, séta, kézmosás, a haj megigazítása, futás, bólintás. Radikális gondolat! Lett is belőle botrány, különösen, miután 1953-ban Cunningham néhány táncossal társulatot alapít, és turnézni kezdenek. Bár a korabeli közeg nem volt elutasító a tradícióval szembe forduló táncfelfogásukkal szemben, New Yorkban csupán évi 1-2 alkalommal léptek fel, ahol jobbra egymást jól ismerő irodalmárok, zenészek és főként képzőművészek kis zárt közössége ünnepelte őket. Másutt azonban sokszor füttykoncert és lábdobogás, gyalázkodó bekiabálások fogadták a fellépéseiket, mert egy Cunningham-koreográfiában semmi nem úgy történt, ahogy azt a néző bármilyen korábbi előadáson megszokhatta. Már a címek sem adtak tematikus kiindulópontot a művekhez, aztán kiderült, hogy a megszólaló zene és sokféle zöreje, valamint a színpad egész terében elszórt, egymással semmiféle oksági összefüggést nem mutató mozdulatok sem a zenével, sem egymással nincsenek felismerhető kapcsolatban. A táncosok – akik tudomást sem vesznek egymásról, és végig azonos intenzitással mozognak – jobbra díszítés nélküli, töredezett, váratlanságokkal és logikátlansággal telt mozdulatokat hajtanak végre hűvösen és koncentráltan úgy, hogy a testük annyiféle mozdul egyszerre, mintha koordinálatlan lenne. Holott nagyon is képzetek, technikásak, mert Cunningham végül mégis a balett lépésanyagának dekonstrukciójánál kötött ki, megfosztva a mozgásokat minden rájuk kövült kliséitől, a testet pedig –



Jelenet a CUNNINGHAM c. filmből. © Mko Malkshasyan. Photo courtesy of Magnolia Pictures

mint ahogyan a színpad terét is – a középpont rendezőelvé-
től. Cunningham állandó szellemi frissességet követelt meg a
táncosaitól, hiszen nem csupán a mozdulatok sorrendjénél,
a szekvenciák kialakításánál, hanem az előadásban is alkalmazta
a véletlent. Gyakran előadásról előadásra újabb instrukciókkal
látta el a táncosait, milyen legyen a mozdulatok sebessége,
azok hol történjenek a térben, hány táncos vegyen részt az
adott jelenetben, vagy éppen együtt vagy külön mozogjanak.
Ebből az előadói praxisból – amely feloldotta a zárt mű fogalmát –
tökéletesen hiányzott a rutin lehetősége, igaz, az improvizáció
is kimaradt belőle, hiszen minden variáció a begyakorolt
szekvenciákra vonatkozott. Viszont a társulat első *Eventjei*,
a múzeumi terekbe vitt, így a frontalitástól megszabadult
tánceladások a táncosok számára még egy újdonságot hoztak,
hiszen ezeken az *Eseményeken* a nézők akár négy irányból is
figyelhették minden rezdülésüket. És nagyon is kellett figyelniük,
akár színházban, akár múzeumban vettek részt Cunningham-
előadáson, hiszen sem az alkotók, sem az előadók nem adtak
fogódzót a látottak értelmezéséhez. Sőt, nem is kívánták a
nézőtől értelmezést, csak arra ösztönözték, hogy észlelve a
sokféle és egymástól elkülönült, alogikus struktúrát mutató
zenei, szöveges, látvány-, fénytechnikai, filmes és mozgáselemeket,
ő rakja össze mindezt saját maga számára akkor és ott
érvényes előadássá.

A hatvanas évek végére Cunningham új helyzetbe került:
a társulat 1964-es világtornéja (még a keleti blokkba is eljutottak:
Prágába, Poznańba, Kelet-Berlinbe és Varsóba) és az 1966-os
Párizsi Táncfesztiválon kapott aranyérem nyomán híres és
elismert lett, még ha támogatások azért továbbra sem nagyon
érkeztek. Ráadásul tanítványai és táncosai fellázadtak ellene,
azt hányták a szemére, hogy hierarchiaellenessége addig
nem terjed, hogy koreográfusi és együttesvezetői pozícióját
is újragondolná, ráadásul egyre képzetesebb táncosokkal
dolgozik, ami összeegyeztethetetlen korai elveivel, amelyek
szerint bármilyen mozdulat beemelhető a tánc kontextusába.
E lázadók alakították meg aztán a Judson Csoportot, s lettek

Cunningham eszméinek következetes továbbgondolói, a tánc
elitizmusának tagadói, a posztmodern tánc első képviselői.
Az a vádjuk pedig, hogy Cunningham lassan belesimul az
establishmentbe, hamarosan igazolódni látszott, amikor a Párizsi
Opera új és agilis igazgatója, Rolf Liebermann a vészesen
elavult repertoár és begyepesedett szemlélet megújításához
megnyerte magának Cunninghameket és Cage-t. Így született
meg a klasszikus balett fellegvárában 1973-ban az *Egy nap
vagy kettő*, amit a nyolcvanas évek francia táncrobbanása,
a kortárs tánc első hulláma követ. 1983-tól Londonban még a
Rambert Balett és a The Place is új irányba fordul, mert
ekkor már mindenki Cunningham „iskolájába” akar járni,
minden fiatal táncos az ő bűvöletében él, olyan felszabadítóan
és inspirálóan hatnak eszméi az újat kereső alkotókra.
Cunningham pedig – túl a hatvanon – ismét új médiummal
kezd kísérletezni, kiaknázva a filmben a vágás – és ezzel a
mozgás folyamatossága és megszakítotttsága – kínálta új
lehetőségeket, s kimondottan a kamera nézőpontja számára
komponál műveket. Aztán még megismerkedik a LifeForm
használatával, így ötleteit akár táncosok jelenléte nélkül is
ki tudja próbálni az animált figurákkal és a mozgáslehetőségek
komputerbe táplálásával. És rendületlenül fellép még a
kilencvenes években is, holott lassan alig tud járni.
Végül kerekesszékre kényszerül, de szabad szelleme és
kíváncsisága, játékosága szinte mindig megmarad.

Azzal, hogy megtiltotta társulatának, hogy a halála után
is tovább működjön, szerintem bölcsen döntött, ritka kortársi
gesztust tett, mert – bár mindig is kerülte, hogy műveiben
reflektáljon a korra és a közegre, amelyben alkotott – így
maradt igazán hű saját korához, amelyhez ez a reflexiótól
húzódozó magatartás tartozott. Különben az idő és a kulturális-
társadalmi változások óhatatlanul kikezdenék műveinek
érvényességét, különösen akkor, ha a valaha szinte előadásról
előadásra változó kompozíciói „hiteles” hagyománnyá
mervülnének, ahogyan ez oly sok, a maga idején jelentős
életművel rendelkező alkotó elhunytá után előfordul.