

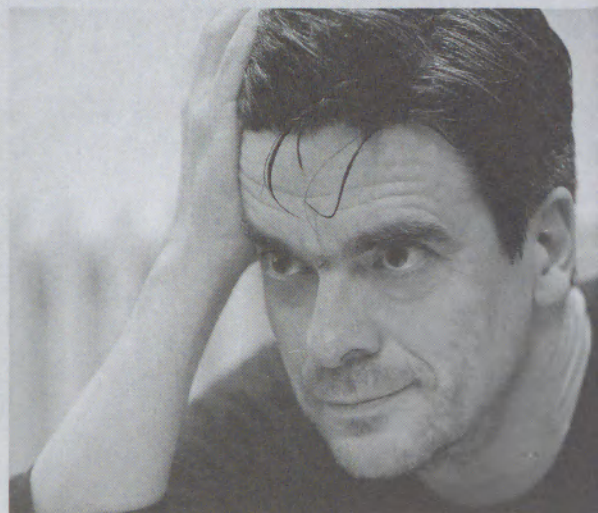
nes asztal bűvészkellék, váratlan helyeken nyitható, rejtett fiókjai vannak, melyekből különféle varázslatos dal-lamok szólnak. Itt Decouflé kezei duettet táncolnak, de kiválóan tud arcjátékkal és mozdulatokkal szerelmes dalt is viccesen illusztrálni vagy különféle gesztusokkal filmbejátszást parodizálni.

Az attrakció működik, az előadás varázslatos és lenyű-göző, bár a vászon előtti jelenetek az előadás második felében már kevésbé hatnak meglepetésszerűen. Változnak a fények és az alakzatok, de a technika ugyan-az, így a jelenetek olykor ismétlésnek tűnnek. Van ebben Decouflé részéről némi narcisztikus magamutogatás, de az igazat megvallva a cirkuszi dramaturgiában ennek

is tökéletesen helye van. Decouflé szórólapon szereplő Descartes-ferdítése, a „táncolok, tehát vagyok” gondolata remek önmarketing, és inkább humorként és ironia-ként fogható fel, nem érdemes mögötte mélyebb gon-dolati párhuzamot vagy rejtett metafizikai összefüggé-eket keresni. A táncos elbűvölni és szórakoztatni akar, és ez sikerül is neki. A szóló az önreprezentáció leg-tisztább műfaja, Decouflét mégsem könnyű jellemezni – átváltozóművész, akinek lételeme a színpad, elvárja, hogy mindenki csodálja, imád a középpontban lenni, játszani, szórakoztatni, nevetetni, kísérletezni, illúzióba ringatni. Táncos, komédiás, artista, bohóc, tornász, pan-tomimművész, filmsztár. Mégiscsak egy mágus.

Szerencsés, vén gyerek vagyok

BESZÉLGETÉS PHILIPPE DECOUFLÉVAL



Koncz Zsuzsa felvétele

– „Nem mondhatom magam a tánc odaadó férjének, hi-szen számos szerelmemmel frigyre lépek, és egynek sem fo-gadok örök hűséget. Úgy érzem, az én szükségleteimet nem tudja kielégíteni egyetlen művészi forma. Szeretem keverni a varázslatokat” – írja Alwin Nicolais.¹ Mi a helyzet Philippe Decouflé „szeretőivel”? Követi a poligám mestert?

– Rengeteg szeretőm van. Bár a tánc az én szótáram, s benne a mozgó testek a szavak, azt gondolom, nem vagyok igazán jó koreográfus. Amit Alwintól tanultam, az a tánc, a zene, a film, az illatok, a világítás, a kosztü-mök és a technika összeadódásából megszülető show, amely soha sem egyetlen ember műve, hanem mindig csapatmunka. Mostanában nem igazán nézek már táncelőadásokat sem. Szívesebben megyek kiállításra. A képekkel, a szobrokkal táplálkozom, azokat emész-tem.

– 1983-ban, huszonekét évesen megnyerte a fődíjat az ak-kor egyre nagyobb hírnévre szert tevő baignolet-i koreográ-fusversenyen, és megalapította az együttesét.

– Igen, de nem koreográfusként kezdtem a pályám. Bár az első filmemben, a *Kaleidoskopban* táncoló em-berek szerepeltek, de elsősorban a mozi, a technika, a látvány érdekelt. A későbbi filmek [*Codex*, *Decodex*, *Ab-racadabra* – A szerk.] elkészítésekor szintén az izgatott, hogy a báb- vagy rajzfilmfigurának mutatkozó ember-

alakok miféle „képtelenségeket” tudnak végrehajtani, miféle elképesztő cirkuszi mutatványokkal kápráztat-nak el. Az álmaim inspirálnak. Ha színpadra készítek valamit, akkor is az a vágy hajt, hogy olyan látványos show szülessék, amit csak elképzelni lehet. A mai tech-nikának köszönhetően ez egyre könnyebben megy.

– Honnan vezetett az út az álmok megvalósulásáig?

– Kifejezetten művelt szülők gyereke voltam. Az anyám riporter, az apám író, körbeutaztam velük Ma-rokkót, Líbanont. Mindig azt képzeltem, hogy hozzájuk képest nem vagyok elég okos. Anyám beíratott dzsúdó-ra, de az edző közölte, hogy vezna vagyok, keressek „in-tellektuálisabb” elfoglaltságot. Dühös lettem. Minden-áron a testemmel akartam kezdeni valamit. Először egy cirkusziskolában tanultam, majd mikor a híres film-ben, a *Szerelmek városában* (rendezte: Marcel Carné) megpillantottam a főhőst, tudtam, hogy pantomimot akarok tanulni. Marcel Marceau-hoz kerültem. Később éjszakai bárókban kezdtem el táncolni, azt igazán él-veztem, mert előtte számomra a tánc egyet jelentett az

¹ *Táncpoétikák. Szöveggyűjtemény a reneszánsztól a posztmodernig.* Szerk.: Fuchs Livia. Budapest, L'Harmattan, 2008.

unalmas, régimódi balettel. Szerencse, hogy találkoztam Alwin Nicolais-val és Merce Cunninghammal. Cunninghamtól nagyon tiszta, precíz technikát tanultam Amerikában. S egyik táncosnőjének a bemutatója rádöbbenett, milyen kifejező lehet a tánc. A mintegy másfél-két óras darabban egy kemény, zúzós rockot játszó gitárost táncolt körbe-körbe...

– A Codex, a Decodex, a Shazam, az Abracadabra, a Lyon Ballet számára készült Tricodex s a Triton clownok, tornászok, mutatványosok gyűjteménye. Úgy tűnik, otthonosan mozog ebben a világban. Mit jelent önnek a cirkusz?

– A cirkusz mindennek a keveréke. Nincs benne semmi konceptuális. Egyetlen célja a csoda. És a szórakoztatás. És ez az én igazi munkám. Az, amit szeretek: szórakoztatni az embereket. Nincs semmi különösebb üzenetem, kivéve egyet: a vidámságot.

– Készült egy portréfilm Decouflé világa címmel. A felvételen egy faragott emberalakokkal díszített képketrből válaszol a riporter kérdéseire. Talán ugyanabból, amit az Abracadabra című filmben is használ mint „képkivágást”, mint „teret” a táncosokat rögzítő kamera számára. Több szempontból is beszédes ez a momentum. Hol helyezi el saját magát a „keretek” közt?

– Mindenhol. Szívesen vagyok kívül is, belül is.

– S ha kívülről tekint a keretre, milyen Decouflé néz vissza ránk?

– Nem tudom. Nem igazán akarom látni. Egy szerencsés, vén gyerek vagyok. A sors kegyeltje, akinek a munkája és a kedvtelése egy és ugyanaz. Most például a meztelen testtel dolgozom, mert érdekel. Egy kabaré számára készíték előadást Párizsban, csupasz táncosokkal.

– Mi volt mind ez idáig a legbonyolultabb, legnehezebb munkája?

– Épp ez utóbbi. Sajnos az igazgató mindenbe beleszól. Hogy ezt lehet csinálni, azt nem. Ezt lehet mondani, azt nem. Nekem, aki megszoktam a szabadságot, ez szinte lehetetlennek tűnő vállalkozás.

– Mit szeretne megmutatni a meztelen testekkel?

– Érdekelnek az erotikus show-műsorok. Igyekszem tiszteletben tartani a műfaj „szabályait”, de közben érzelmeket rakok bele, hogy modern hangon tudjon megszólalni.

– Egyfelől tehát vonzódik a keretekhez. Másfelől azonban...

– Természetesen keretek nélkül nem lehet dolgozni. Néhányra azért szükség van, de azokon belül jó, ha szabad kezét kapok.

– Hogy született meg a Solo? „Keret” vagy „szabadság”?

– Negyvenéves voltam akkor, s épp füstbe ment egy amerikai felkérés. Látni akartam, képes vagyok-e valamit egymagam létrehozni. Vissza akartam térni egy egyszerűbb formához, jelenléthez. Azelőtt sosem szerettem bármit is egyedül csinálni, de egy japán utam során felfedeztem a trick-effektet. Ez lehetővé teszi, hogy bár magam vagyok, mégis duplikálódva, látványos és érdekes táncba kezdjek a képmásommal.

– Nem kockázatos a káprázatos show-k után egyedül színpadra lépni?

– Remélem, hogy nem.

– Sosem jutott eszébe tisztán táncelőadást csinálni, trükk és látványelemek nélkül?

– Önmagában a tánc nem érdekel eléggé. Nem látok benne semmi különösebben izgatót. A Solóban úgy érzem, mintha egy hatalmas hátizsák lenne a hátamon, ami elég nagy ahhoz, hogy abból bármit előkapva szabadon improvizálhassak.

– Nem próbált játékfilmet készíteni?

– Dehogynem. Úgy látszik, e téren egyelőre elkerült a szerencse. A vágyam valóban az, hogy egyszer egy nagyjátékfilmet forgassak. Egy láb nélküli főhőse lenne. Nem táncfilmnek szánom. A test érdekel, az, amit ez az ember elérhet, amiért küzd. Sok szex is lenne benne. Minden mást megcsináltam már. Az olimpiai játékok nyitó ceremóniáján ezernyi furcsa lényt mozgattam (Albertville, 1992), videoklipeket (New Orders, Fine Young Cannibals), reklámfilmeket (Polaroid, Dior) készítettem... Mindenem túl vagyok, amiben kihívást láttam. Egyébként meg azt teszem, amihez értek. Nincsenek különösebb ambícióim.

– Tanít?

– Párizsba visszatérve egy workshopot tartok diákoknak. Nemcsak a táncsal, hanem a többi művészeti ággal is foglalkozunk majd. Illetve a színpadi technikával: a világítással, a hideg és meleg fény kifejezőerejével, hogy hogyan lehet felfüggeszteni valakit... Sőt, politikával is.

– A beszélgetésünk elején azt mondta, nincs valós üzenete, amit át szeretne adni. Miért fontos akkor a politika?

– Hogy az emberek tudatosak legyenek, és észleljék, mi történik körülöttük a világban. Enélkül egy alkotó nem lehet meg.

– Akkor hát reflektálnak valamire a művei, tükröznek valamit, vagy sem?

– Nehéz lenne megmondani.

– Mit jelent önnek a szépség?

– Ollalá! Szépség! Igazi misztérium. A jelenlegi munkámban épp ez foglalkoztat! Hogy miért tekintenek az emberek valamit szépnek vagy visszataszítónak. Azt hiszem, ez kultúrafüggő. Kővér, vékony, meztelen... Melyik a szép? Nem tudom.

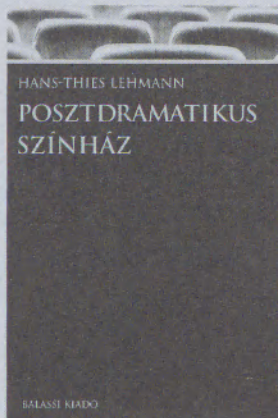
– És a gravitáció? Ha a falon mászkáló emberekre vagy a testekből formázódó abszurd gúlákra gondolok, kiderül, hogy önnél a gravitáció éppoly relatív, mint a szépség.

– Ez marceau-i hagyaték. Ő azt mondta: a pantomim a földön, a talajon történik, a táncosok viszont szállni, repülni akarnak. Ezért nem szerette a táncot. Szerinte ostobaság, mert mi emberek vagyunk, és nem repülhetünk. Ránk hat a gravitáció. Van súlyunk. Ennek ellenére én olyan alakokat képzelek el, akik a szoba falán vagy épp a plafonon mászkálnak – akárcsak Fred Astaire –, és örült mutatványokat végeznek. Az egyik nagy álmom, hogy egyszer megtapasztaljam a súlytalanságot.

– Melyik „könnyebb”: a művészi vagy a kommersz?

– Nagy baj, hogy a kettő közt mélynek tűnik a szakadék. Ahhoz, hogy igazán jól tudjunk csinálni, pénz kell. De a kommersz gyakran csak pénzt akar, a túlságosan művészi pedig érthetetlen a nézők számára.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA



Egy évtizede jelent meg Hans-Thies Lehmann könyve, a *Posztdramatikus színház*, mely a legfontosabb és talán legnépszerűbb kortárs színházelméleti munka ma a világon. Magyar fordítása csak most született, de a Lehmann által teremtett fogalom jó ideje már kritikai közbeszédünk része. Hogy a könyv új korszakot teremt-e a színházról való gondolkodásunkban vagy sem, vita tárgya. Könyve azt az új színházi paradigmát elemzi, melyet ő posztdramatikusnak nevezett el. Ez az új esztétika mára a magyar színházi kultúrában – elsősorban a fiatalok és/vagy függetlenek által művelt területén – szintén meghatározóvá vált. Összeállításunk a könyv megszületésének évfordulóját, a magyar fordítás kiadását ünnepli, Bernd Stegemann – Lehmann nézeteivel vitába szálló – több nyelven publikált írásával egészítve ki a dráma utáni képet.

A színház nem a boldogok szigetén lakozik

BESZÉLGETÉS HANS-THIES LEHMANN-NAL

– Több mint tíz év telt el könyve első megjelenése óta. Hogyan rajzolódott át az eltelt tíz évben a posztdramatikus színház panorámája?

– Egyfelől összességében meglepő módon igazolódni látszanak a posztdramatikus színházzal kapcsolatos vélekedések. Két évvel ezelőtt a *Theater Heute* című lap egyik számát arra az állításra fűzte fel, hogy a posztdramatikusság tíz éve uralja a színházzal kapcsolatos párbeszédet. Ez bizonyosan kissé túlzó kijelentés, mégis elmondható, hogy abból, amit a kilencvenes években írtam, ma sok minden úgyszólván *mainstream*mé vált, és már nehéz megvonni a különbséget a között, amit német rendezői színháznak és amit posztdramatikus színháznak nevezünk. Azok a rendezők, akik ma szövegeket fragmentálnak, kórust építenek be munkáikba, akik erősen bevonják a közönséget, vagy montázsokkal dolgoznak, részint posztdramatikusnak nevezik saját munkáikat, de legalábbis egyetértenek azzal, ha akként nevezik őket. A Rimini Protokoll nevű csoport például saját honlapján is használja a „posztdramatikus” jelzőt munkái kapcsán.

Egyfelől tehát azt gondolom, a „posztdramatikus” jelző továbbra is hasznosnak bizonyul új színházi formák leírására. Az utóbbi tíz évben ugyanakkor számos olyan változás zajlott le, amivel a *Posztdramatikus színház*ban nem vagy nem elégségesen foglalkoztam. Ha például Laurent Chétouane és mások munkáira gondolunk, sokkal inkább a beszédaktus színházáról kell beszél-nünk, ahol a szereplő mint performer jelenléte a beszéd aktusát helyezi előtérbe, tehát nem az adott szerephez kötődő szöveget, hanem a színpadon beszélő

embert. A beszédaktus színháza a közönséggel való különleges kapcsolat kialakítására törekszik; nem egy bizonyos szerep ábrázolásán keresztül, hanem a színpadon beszélő ember sajátos jelenlétén keresztül. Egyesek ezt a szövegszínház új fajtájának tekintik, ám véleményem szerint ez tévedés, hiszen a hangsúly itt nem egy szöveg ábrázolásán, hanem a színházi valóságon van. Másfelől erősödött a kórus használata az új színházi formákban. A kórus egyértelműen visszatért a színházi életbe. Harmadsorban megfigyelhető, hogy sok színházcsináló közvetlenebb párbeszédbe lép a társadalommal. Ez kissé háttérbe szorult a nyolcvanas–kilencvenes években az új formák iránti lelkesedés hatására. Ma azt láthatjuk, hogy a színház ismét közvetlenebb, direktebb módokon nyúl politikai témákhoz. Felerősödött a dokumentarista színház, a dokumentarista és a fiktív színház keveredése, a hétköznapi kritikus vizsgálata. Ez utóbbi tendencia maga után vonja azt is, hogy nő a narráció iránti érdeklődés. Ez nem a dráma, hanem az elbeszélés aktusa iránti érdeklődést jelenti. Sokszor az is megfigyelhető, hogy egyre erősebben keresztezi egymást beszéd és tánc az újabb munkákban. Ilyenre akár nagyobb színházakban is látunk példát, mint Falk Richter *Trust* című munkája esetében a berlini Schaubüh-nén [melyet Anouk van Dijk holland koreográfussal együtt hozott létre 2009-ben – A ford.].

– Milyen hatást gyakorolt a posztdramatikus esztétika az intézményi struktúrára az egyes országokban?

– Általánosságban megfigyelhető tendencia, hogy intézményi szinten is egyre jobban elmélyül a színház, a performanszművészet és a képzőművészet közötti kap-