

Fuchs Lívía

Mit nevezünk fizikai színháznak?



Több mint harminc éve, még a régi *Táncművészet* hasábjain arról folyt a vita, kinek mit is jelent az akkoriban nyakra-főre – és nagyon sokféle, egymástól akár gyökeresen is eltérő jelenségre –, egyre szélesebb körben használt új fogalom, a *táncszínház*. A kérdés alapos körbejárása, a szóösszetétel és elemeinek meghatározása, a jelenség történeti és elméleti vizsgálata akkor persze elmaradt. Hiszen hol volt még három évtizede a *színház* sajátosságairól gondolkodó teatro-

lógia – tánctudomány pedig ma sincs, kivéve a koreológiát, amely azonban kizárólag a mozdulatelemzés és lejegyzés, a tánc írásbeliségének (és rekonstrukciójának) a tudománya.

Ma, ha megint körkérdést tennénk fel, mit és miért hívhatunk *fizikai színháznak*, feltehetően ismét nagyon is széttartó válaszok érkeznének. Abban persze rögtön bárki egyetért, hogy a most nálunk alkotó Nigel Charnock egykori együttese, a DV8 fizikai színház – hiszen Euró-

pában Lloyd Newson, e társulat másik alapítója kezdte használni a fogalmat saját irányzatuk megnevezésére –, és valószínűleg Horváth Csaba kísérletei a színészekből és táncosokból álló Forte Társulattal is nyilván ugyanide sorolhatók. Ha ugyanis olyan *színházi* előadásokat látunk, amelyekben a szöveg mellett (vagy helyett) a mozgás kap kiemelt hangsúlyt, akkor előkerül az új skatulya: fizikai színház – bár mintha ugyanekkor a Tünet Együttest, az Artust vagy a Bozsik Yvette Társulatot senki nem emlegetné. Hogy is van ez?

Az alábbi írásban, amelynek végén sem érdemes majd definíciót keresni, arra teszek kísérletet, hogy röviden összefoglaljam, hogyan látom a (*színházi*) tánc



Merce
Cunningham:
Sounddance

történetében azt a folyamatot, amely a *fizikai színház* irányzatának kialakulásához és elterjedéséhez vezetett. Ezt a folyamatot – bár az elmúlt közel száz évben a „dramatikus” színház közegében is lejátszódott a szavak és testi akciók viszonyának többszörös átértelmezése – most kizárólag a (*színházi*) tánc keretein belül vázolom fel. Szembetűnő ugyanis, hogy a XVIII. század óta a színházművészet egyik megjelenési formájaként elfogadott *táncművészet* (a *színházi tánc*) megújítói még a XX.

század második felében is újból és újból a *színház* (táncszínház, mozgásszínház, totális táncszínház, fizikai színház stb.) fogalmához illesztve legitimálják saját, a korszak konvencionális táncfelfogását megkérdőjelező művészi kísérleteiket. S miközben rendre a színházra hivatkoztak, mindenekelőtt a tánc fogalmát tágították ki vagy értelmezték át.

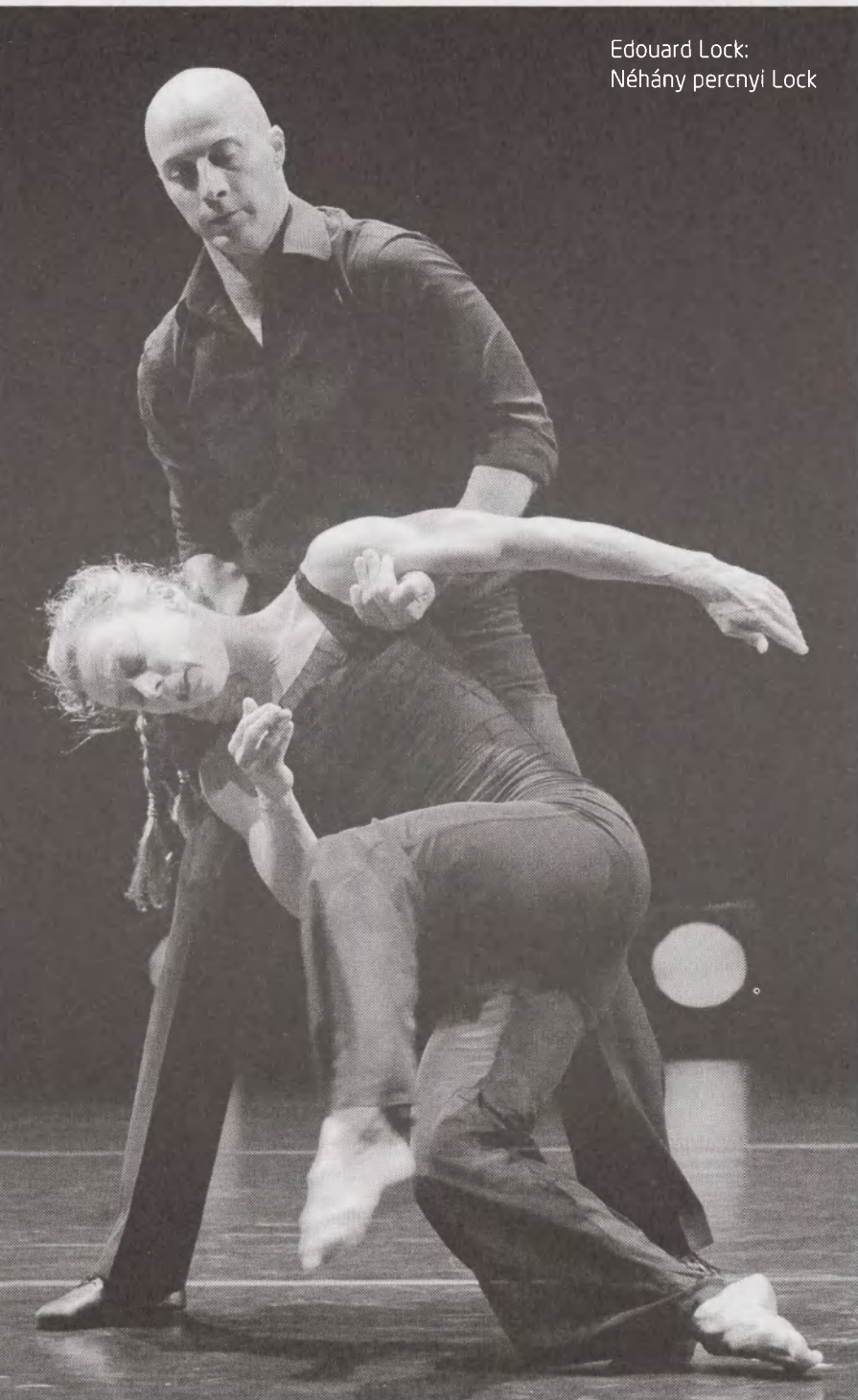
A tánc fizikai, tehát kizárólag a testre összpontosító értelmezése feltehetően a *modern tánc* paradigmaváltásához köthető. Ahhoz a történelmi pillanathoz, amikor az ötvenes évektől a fiatalabb amerikai koreográfusok közül többen elutasították a tánc jelentésségéről, a mozgás elkerülhetetlen érzelmi telítettségéről, a táncos-koreográfus szubjektumának középpontba állításáról vallott, korábban megkérdőjelezhetetlen elképzeléseket. Azt a romantikus esztétikából eredő toposzt, hogy a tánc – akárcsak a zene – a szavakkal alig kimondhatót fejezi ki.

Alwin Nikolais színpadáról viszont eltűnt a táncos személyisége – a modern tánc abszolút főszereplője –, akinek helyét az a villózó fényekbe, leplekbe, kubusokba és vetített színes mintázatokba burkolt, deformált és manipulált *test* vette át, amelyet nem kellett és lehetett többé pszichológiai vagy társadalmi kapcsolódásaiban értelmezni, hiszen nem a kifejezés, a közlés hordozójaként jelent meg, hanem pusztán a színpad fizikai/mechanikai/optikai törvényeinek engedelmesskedett. (Nikolais előadásai láttán rögvest meg is fogalmazta a korabeli néző, hogy azok bizony *nem táncok*, ezért nevezte el Nikolais a saját produkcióit *totális táncszínházi* előadásoknak!)

Az ábrázolás, a kifejezés és az érzelmek („Motion is not Emotion” – szölte a híres szlogen) tudatos kerülésének programja az ötvenes és hatvanas évek második jelentős, a modern tánc esztétikájától és ethoszától elforduló alkotójának életművét is áthatotta. Merce Cunningham ugyanis megkísérelte megfosztani a *tiszta mozdulatot* annak fizikai valóságán túli referenciáitól – metaforikus vagy mondhatnánk: „metafizikai” használatától. Egy Cunningham-táncos teste soha nem vált sajátos színházi textussá, mert a táncosok megjelenése nála nemileg is hangsúlyozottan semleges volt. Arcuk pedig üres, közömbös, de koncentrált, hiszen a zene által magára hagyott mozdulatsorok pontos végrehajtására összpontosítottak. Táncuk pedig – miután a kompozíciók sem a mozdulatok összefűzésében, sem tételrendezésükben, sem ritmikájukban nem követték a hagyományos központozást, hiszen nincs bennük különbség lényeges és esetleges, hangsúlyos és mellékes között – gondosan és tudatosan mellőzött bármiféle utalást a színpadi időn és téren kívüli valóságra.

Cunningham tanítványai, akik kritikus szemmel figyelték a két nagy guru, John Cage eszméinek és Cunningham alkotói gyakorlatának hasonlóságát és ellentmondásait, táncba fordították Cage elgondolásait a zaj, a csend és a zene akusztikus lehetőségeinek viszonyáról is. S ezek a Judson csoport néven ismert kísérletezők arra a következtetésre jutottak, hogy a tér/idő/erő minden testre kiható törvényei a táncként kodifikált, „stilizált” mozgásokon túl is egyetemes érvényűek, tehát érdemes az egyszerű, mindennapi, vagyis a művészet előtti, illetve művészetén kívüli mozgások lehetőségeit is feltárni a tánc számára. S ezzel gyakorlatilag

Edouard Lock:
Néhány percnyi Lock



lebontották a *tánc* és *nem tánc* között addig egyértelműnek tartott határokat – Paul Taylor pedig híres-hírhedt szólójában a mozdulatlanságot mutatta fel mint a csend analógiáját. Ugyanez a megfontolás vezetett a konvenció által elfogadott táncostestek, vagyis az éveken át csiszolt, kiművelt, megformált, technikailag különleges fizikai képességekkel felruházott testek mellőzéséhez is, így a táncosok helyét e kísérletekben a köznapi – akár ügyetlen, korpulens, tétova – testek foglalták el. E banális testek banális mozdulatokat végeztek: lépkedtek, futottak, forgolódtak, heverésztek. A néző meg vagy úgy érezhette, becsapták, mert amit lát, az *nem tánc* – mert hiszen a tánc percepciójához addig szorosan hozzátapadt a kinesztetikus érzék provokációja –, vagy éppen fordítva, hogy ő is táncos, hiszen ő is „ugyanazt” a testet

birtokolja, s ez a test „ugyanúgy” képes mozdulni a színpadi és a mindennapi létben.

A Cunningham együtteséből kiváló Steve Paxton sem táncosok részvételével fogott bele kísérleti munkájába. Foglalkozásainak alap gondolata annak a játéklehetőségnek a kipróbálása volt, mi az, ami két, egymással szoros, érintésen alapuló kapcsolatban álló test között a rájuk ható fizikai törvényszerűségeken belül lehetséges. Mert a súly, a minden tömegré érvényes gravitációs erő alkotta ennek a „művészi sportnak”, a *kontakt improvizációnak* az alapját, amelyhez – akár csak legközelebbi rokonához, a társastáncokhoz hasonlóan – semmiféle táncos előképzettség nem kellett. Paxton e mozgáskísérletekkel nem csupán a táncos „szakmaiságát”, képzettségét utasította el mint kizárólagos esztétikai értéket, hanem a kontaktban fontos szerepet játszott mindenfajta autoritás és hierarchia megkérdőjelezése, beleértve a koreográfus irányítói szerepét is. S ezzel újabb tabu dőlt meg, alkotó és előadó konvenciók szentesítette, hierarchikus viszonya. Ezért került előtérbe Paxtonnál az *improvizáció*, a matéria közös kitalálása, formálása, variálása, amelyet nem egyetlen alkotó személyiség, a koreográfus irányított, hanem a testeket uráló gravitációs törvények és a résztvevők kreativitása. S bár a kontaktfoglalkozások nem elsősorban a nézőkhöz, hanem magukhoz a résztvevőkhöz szóltak, a Grand Union nevű, turnézó csoport közönség előtt lépett fel szerte az Egyesült Államokban úgy, hogy előadásaikban sem kapott, mert nem kaphatott szerepet a koreográfus, hiszen a táncosok maguk improvizáltak estéről estére.

A hetvenes éveknél ez a kísérleti hulláma igyekezett minden más elemében is deteeralizálni a táncot: az improvizációkat kivették az utcára, parkokba, bevitték tornatermekbe, galériákba és bevásárlóközpontokba, ahol hiányoztak az illúziókeltést szolgáló világítási effektusok, és ahol már nem lehetett helyük a testeket díszítő vagy átváltoztató jelmezeknek sem. Ugyanekkor váratlanul ismét teret nyert a korábban megtagadott és elvetett testi/fizikai felkészültség. Megalakult ugyanis a

Pilobolus, amelyet ugyan táncban járatlan egyetemisták hoztak létre, ám a *kollektív alkotómunka* során megszületett előadásaikban a hangsúly a testkultúra ideálja szerint megformált és uralt test *akrobatikus* ügyességére és az önálló testek közötti határvonalak összekuszálására került. Az előadók – bár nyilvánvalóan nem táncosok és nem akrobaták voltak – szinte a *cirkuszi* erőművészekhez hasonlóan bonyolult mozgásokban parádézta. Hogy tánc-e egyáltalán ez az elképesztően különös testfonadékokat bizzar akciókban felmutató és a dinamikát mint a tánc egyik konstituáló elemét nélkülöző mozgás, már a kortársak sem tudták eldönteni. Viszont nyilvánvalóan szórakoztató színház volt, hiszen a testi/fizikai konfliktusokat – a kicsi és nagy, az egy és a sok, a könnyű és a nehéz, a fent és a lent, a vízszintes és a függőleges

stb. – aknáta és figurázta ki szellemesen és hatásosan.

A nyolcvanas években a táncelőadásokban a hangsúly az energiákra, a test robbanással teli fizikalitására, az előadók testi épségét szinte kockára tevő virtuozításra került. Ez a magát *fizikai színháznak* tartó irányzat jobbra került a drámaiságot: talán elég, ha a Petőfi Csarnokban korábban fellépő Elisabeth Streb atlétáira emlékeztetünk, akiknek teste a futás teljes lendületével a felfüggesztett tornaszőnyegekre vetődött, majd onnan gyötrelmes huppanással a földre fektetett matracokra zuhant – változatlan-tagolatlan intenzitással és tempóban az előadás teljes ideje alatt. Streb társulata szívesen lépett fel utcákon és szabadtereken, ha rendelkezésükre álltak a színházi apparátus kínálta technikai feltételek. Táncosai ilyenkor is hol felfüggesztve, hol vakme-

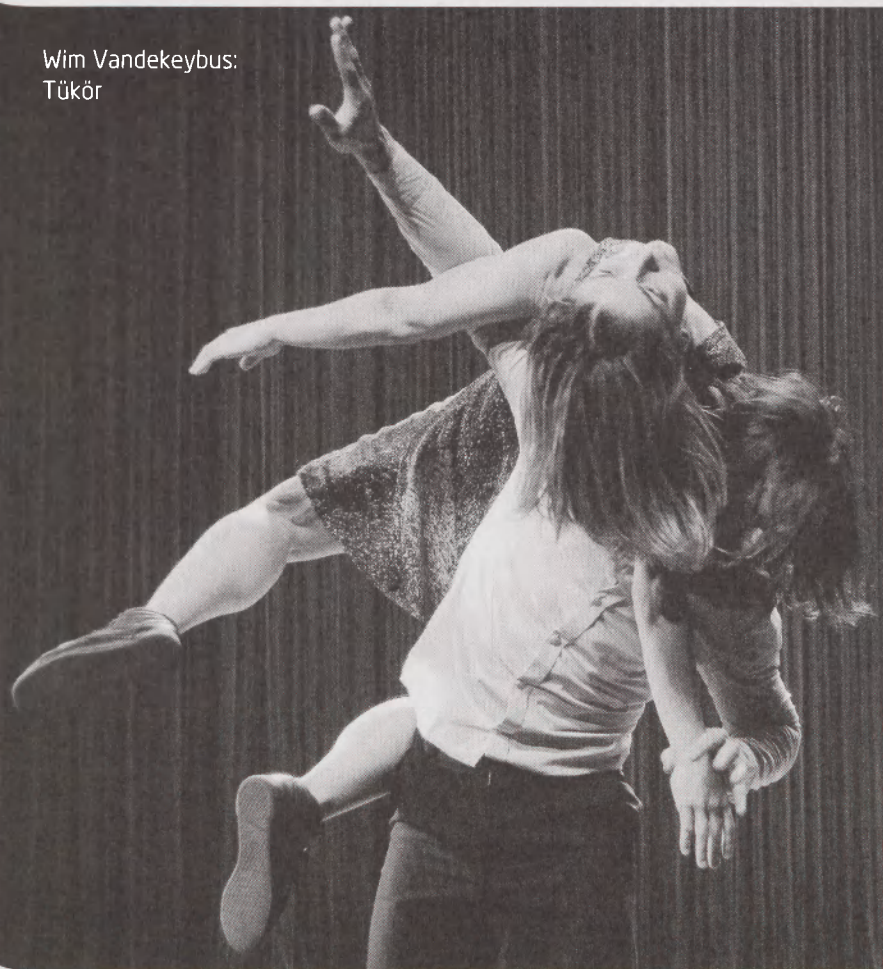
niai független csoportok kísérleti munkáiban a test mint a *tiszta fizikalitás* hordozója kapott központi szerepet. A brit Strider és X6 Collective csoport munkája is ezt a kísérleti utat választotta, míg a pszichológusból rendezővé lett Lloyd Newson elutasította a kortárs táncosok irtózását a jelentéstől, s ezzel az új táncparadigma egyik legjelentősebb képviselőjévé vált. A nyolcvanas évektől ugyanis Európa-szerte radikálisan megváltozott a testről való gondolkodás. A test ettől kezdve elveszítette üres lap jellegét, szociológiailag, etnikailag és nemileg megformált konstrukcióként tekintettek rá. Olyan *színházi szöveggént*, amely elkerülhetetlenül, már pusztán jelenlétével fogva is értékek és kódok hordozója. Mozgása pedig – bár a mozdulat fizikai ténye kétségbevonhatatlan – összetett jelentéssel bír. Newson is úgy tekintett a táncra, mint ami eredendően kommunikációra képes testnyelv. Kérdés persze, mit értett ő táncon. Miután a testi perfekció és a tiszta formák soha nem érdekelték, figyelme az előképzettség nélkül is könnyen elsajátítható és eleve kapcsolat-ként értelmezhető *kontakt improvizációhoz* fordult. Változó összetételű társulatának tagjaival – e táncos színészekkel vagy színész táncosokkal – közös improvizációk során születő alkotásait ezért az előadók testi habitusa, gesztusai, reakciói, cselekedetei uralták. A hol durva, hol őszinte hangvétellű, nem irodalmi szövegek, a harsogóan erőszakos populáris zene, a sokkoló képek Newson előadásaiban olyan színházi textussá álltak össze, amely égetően eleven és megkerülhetetlenül fontos társadalmi kérdésekre reflektált. Mindenekelőtt a homofóbia, a kirekesztés, az agresszivitás, a manipuláció, a deviancia, a hatalom problémáira.

Newson mellett a kanadai Edouard Lock (LaLaLa Human Steps) és a flamand Wim Vandekeybus (Ultima Vez) is a kontakt improvizáció lehetőségeinek új megközelítésével kísérletezett a nyolcvanas évektől. Ám őket ennek a súlyátadásra épülő improvizatív formának a lehetőségeiből mindenekelőtt a testek fizikai kockázatvállalásának határa vagy határtalansága érdekelte, bár Lock a kontaktban egymásra utalt testek kézítésára emlékeztető „párbeszédét” is ki-

aknáta. Az ő *fizikai színházuk* herosza a bátor, energikus, gyors, a sérüléstől sem visszariadó, virtuóz pörgésre és forgásra, vízszintes repülésre, durva ütközésre, heves becsapódásokra, a fizikai megpróbáltatások túlélésére képes, a biztonságát is kockáztató test, hiszen az előadók az ő műveikben nem imitálják, hanem intenzíven megélik a fizikailag is veszélyes helyzeteket.

E rövid vázlat talán érzékelteti, hogy a (színházi) *tánc* konvencióinak megkérdőjelezői, a táncot többször is újradefiniáló kísérletezők, akármilyen előjellel határozták is meg saját viszonyukat az időközben ugyancsak radikálisan átalakuló *színházhoz* képest, a nyolcvanas évektől mintha ugyanoda érkeztek volna: a „posztdramatikus” színház gazdag territóriumára.

Wim Vandekeybus:
Tükör



Koncz Zsuzsa felvételei

rően magasra lendülve és innen sokfelé csapódva ejtették ámulatba a bábézkodókat a fizikai törvényeket pontosan kiszámító és bekalkuláló mozdulatok tökéletes funkcionalizmusával.

Az amerikai posztmodern tánc a nyolcvanas évek művészileg kifulladás. Szellemének frissessége, a tánc radikális átértelmezése miatt mégiscsak felszabadítóan hatott a tradícióitól elnehezült európai táncra, ahol az egyetlen jelentős új irányzat, a Maurice Béjart képviselte, a mozgás mellé a szöveget is beemelő, *totalis táncszínház* ekkorra már elveszítette lendületét, mert a közös nagy rítusok, örömnépek ideája anakronisztikussá vált. A kortárs tánc ellenben éppen születőben volt, s a legelső francia, belga, holland és nagy-britan-