

mind az említett KET Terminál-előadáson, mind pedig az *ArTeRrOr* tavaszi bemutatóján – szerintem túlzottan jellemzi a könnyed, esztétizáló kortárs szépség-keresés. Ízlése hasonló alkotótársáéhoz, Hámor Józseféhez, aki gusztyos, harcművészeti elemekkel fűszerezett „keleties” koreográfiáival már évek óta igényesen szórakoztatja az ország táncszerető közönségét.

Tánc (színpadi mozgás) és (dramatikus szó)színház kapcsolatáról szólván, megemlítendő Horváth Csaba, aki a két fogalom fedésterületén szintén évek óta keresi egyéni territóriumát. Kísérleteiből nemritkán igen eltérő minőségű produkciók születnek, de kétségtelenül kialakult egy csakis Horváth Csaba-rendezésekre jellemző színpadi nyelv, amely sajátosan ötvöz mozgást és verbalitást. Nyáron ezen a nyelven adták elő Gyulán Shakespeare *Troilus és Cressidáját*. Érdekes, színvonalas, elgondolkodtató előadás volt.

Nehezen vehető egy kalap alá Bozsik Yvette *Tűzmadárja*, Duda Éva *Rumbléja* és Pataky Klári *Mit tudjátok ti* című koreográfiája. De abban minden bizonnyal hasonlítanak egymásra, hogy a jó közepes szintet nemigen múlják felül, és eredetiség helyett több bennük a felszínes utánérzés, az önisméltés vagy az annak tetsző elem. Pataky előadása valamivel többre értékelhető a másik kettőnél, szinte mindvégig kellemes, ironikus hangulatot áraszt, viszonyát a progresszióhoz így jellemezném: imitálja a színházi kísérletezést. Fehér Ferenc a *Draculájával* pedig próbálgatja: továbblépett önmaga test- és mozgásfeltárásán, igyekszik színházban, társművészeti utalásokban és óvatos narrációban gondolkodni – de bemutatója ezúttal nem volt nagy durranás. Mint ahogy még igazán nem durrant nagyot Gergye Krisztián tizen-négy részesre tervezett performansz-sorozatának egyik bemutatója sem. Az első három este után úgy tetszik, változó érzékenységű és minőségű előadásokra számíthatunk, remélhetünk köztük igazán jól sikerültet is (például a Szépművészeti Múzeumban bemutatott harmadik „stáció” az volt), a szokatlan, több mint egy éven át húzódo forma mindenesetre már önmagában is érdekes.

A *Bál, avagy a táncos mulatság* című felújítás elemzésére Bozsik Yvette iránti megbecsülésem jeléül nem térek ki. Félreértés ne essék: ez az előadás sem értéktelen, szedett-vedett amatőr fércmű. Bemutatója idején egy inkább kevésbé, mint jól sikerült előadásötlet volt, szakmailag teljesen érthetetlen, miért kellett hét év után felújítani. 2011-ben talán ez az aktus szimbolizálja leginkább a kortárs tánc tanácstalan, ijedt egy helyben topogását. Persze az is elég beszédes, hogy Duda Éva nemzetközileg is ismert, de „színtelen-szagtalan” külföldi koreográfust keresett meg azzal, hogy csináljon darabot a társulatának. A még lapzártá előtt bemutatott *Retour Au Noir*-ban agyonhasznált, elkoptatott klisék láthatók feketeségről, fantasztikumról, párhuzamos dimenziókról. De táncnyelven ki szólal meg már végre a saját életünkről? Lehetőleg felkavaróan, mellbe vágóan, bátran. Alig-alig látszik erre mostanság szándék.

Úgy tetszik, a kortárs tánc pillanatnyilag vesztesre áll. De művelőinek butaság lenne lehajtott fejjel elkullogniuk a pályáról, már azért is, mert a gagyitermelésre készítő állami kultúrpreferenciák egészen biztosan meg fognak bukni. Ezért mégiscsak az alkotókon, előadókon, nézőkön (tehát rajtunk) múlik, milyen lesz a magyarországi kortárs tánc jövője.

Két évvel a japán–magyar diplomáciai kapcsolatok kezdetének száznegyvenedik évfordulója után a japán kulturális jelenlét erősnek tűnik idehaza. A tömegkultúra nagykövet nélkül is utat talál magának, a kortárs előadó-művészetek területéről pedig az utóbbi években olyan alkotók jártak nálunk, mint Carlotta Ikeda, Jo Kamamori vagy a Pappa TARAHUMARA. Az idei évadkezdésbe beékelődött egy sor vendégjáték és egy fesztivál is, melyek egymástól függetlenül szerveződtek ugyan, mégis, időbeli közelségük miatt könnyen lehetett különleges apropóval egybekötött sorozatra következtetni. Az események külön érdekessége, hogy más-más szinteken ugyan, de együttműködést kezdeményeztek a hazai művészeti élet szereplőivel. Akadt köztük a testre erősen koncentrált, letisztult kísérlet, technológiával és manga-esztétikával átítatott buliszínház, de a munkák közös problematikája mégiscsak a japán színházi hagyományok újragondolása volt.

## PUSZTA TEST

Az oszakai Contact Gonzo nevű formáció a Trafó meghívására érkezett Budapestre. A fiatal csapat az európai színházi piac egyik új kedvenceként idén jelentős fesztiválokon és befogadóhelyeken fordul(t) meg Utrecht-től Berlinen át Ljubljanáig. Pedig a csapat legotthonosabb közege nem is annyira színház, mint inkább az utca, a „nem fizetős” terek. A kontakt improvizációból, a *systema* nevű orosz harcművészetből és a public art műfajaiból táplálkozó sajátos *crossover* munkájuk szándékosan kívül írja magát a művészeti intézmények értelmezési keretein és a művészet szokásos definícióin.

A Trafó színpadán körben elhelyezett nézősorok előtt egy mindössze harmincöt perces performanszt mutatnak be, az általuk kifejlesztett technika tömör foglatát. Az utcai ruhába öltözött négy srác akciója láttán harcművészetre vagy egy utcai verekedés játékos *remake*-jére lehetne gyanakodni, de hiányzik belőle a taktika, hiányoznak az ellenfelek. A fiúk együttes mozgása inkább fizikai kommunikáció, a testi érintkezés maximális fokán. Egymásra mért ütések, lökések sajátos logikát és humort alakítanak ki, egymásból és az adott térszituációból következnek. Az akciók mögött nem indulatok és nem is individuumok állnak, nem megélt vagy ábrázolt *eseményekről* van szó, hanem a térben zajló *történekekről*, melyeknek az itt található tárgyak (például vízzel teli műanyag flakonok) az emberi testekkel szinte egyrangú részesei. Pándi Balázs dobos, akivel a srácok több európai fellépésükön együtt dolgoztak, az előadás felénél bújik elő a tér közepén álló, letakart dobfelszerelés belsejéből. Energikus dobszóllóba kezd, mely újabb fizikai, ritmikus síkkal egészíti ki a történeket, majd darabjaira bontja, és a földre zúzza a dobfelszerelést. A technológia különböző formákban van jelen az előadásban: falra erősített iPhone és guruló felmosóvödörre cellulózott „mobil” kamera veszi a történeket, de az előadók maguknál is tartanak egy fényképezőgépet, amit próbálnak abban a pillanatban elkattintani, amikor egy pofon elcsattan. A történekek által befolyásolt és azokat befolyásoló optika fontos része az előadásnak. A kísérlet lényege ugyanis a fizikai kontaktusnak a szokásostól eltérő intenzitással, játékos módon való megélése és rögzítése. A csapat neve az amerikai Hunter S. Thompson

Berecz Zsuzsa

# A pusztá testtől a volksbodyig

KIS SZÍNHÁZI JAPANOLÓGIA

által kifejlesztett gonzó újságírási technikára utal, amely tagadja a dolgok objektív leírhatóságát, és a tudósítót magát helyezi az események középpontjába. Ez a technika a nézőt is erősen bevonja a történetbe, hiszen a performereket érő ütések, a lecsupaszított, koncentrált és sokszor veszélyesnek tűnő akciók pusztá nézése fizikai fájdalmat okoz, és indulatokat kelt.

Kikerülhetetlenül felmerül a kérdés, mit jelent egy ilyen kísérlet színházi közegben, mennyire tud eleget tenni a színházi elvárásoknak, mennyiben jelent mást, mint ha Oszaka utcáin látnánk. Egy biztos: a társadalmi kapcsolataitól eloldott, dinamikus testet színházi környezetben látni különösen izgalmas, mert egyszerűen és konkrétan fogalmazza meg azt, amit a valóságshow-k, a splatter *movie*-k és a youtube korában a színház mint „live” művészet képes manipuláció nélkül megfogalmazni a valósággal kapcsolatban.

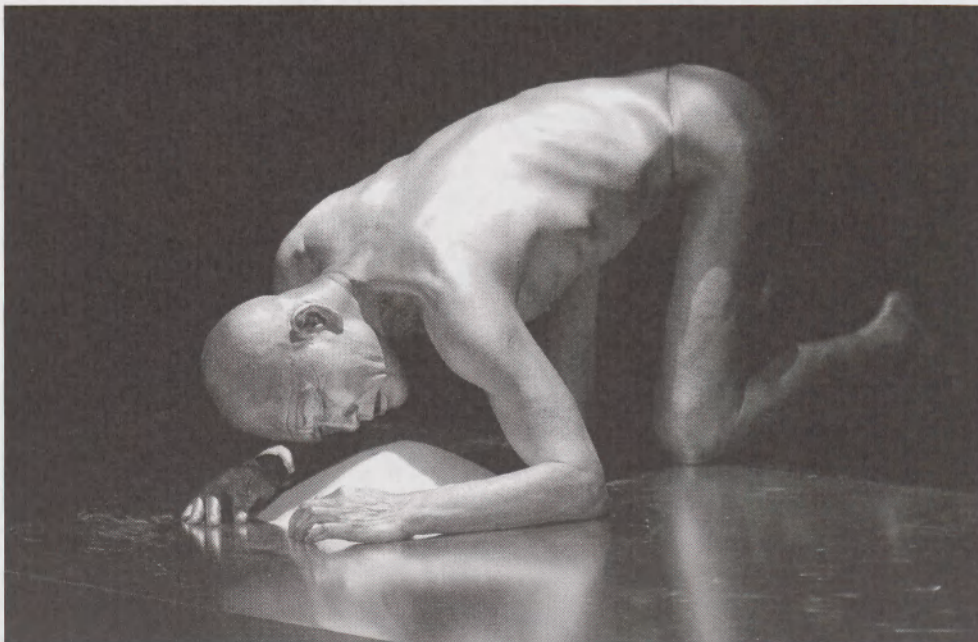
## NAKED DISH

Ha a Contact Gonzo a testet megfosztja látványosságtól és jelentésségtől, hogy pusztá testként mutassa meg, akkor a tokiói Faifai társulat nagyon más úton jár, és a kortárs élménytársadalom szubjektum-fetisizmusát, medializáltságát aknázza ki munkáiban. A csapat húszas éveiben járó tagjai a színház porosodó közösségi formáját a high-tech populáris kultúra felől akarják megújítani, és ennek jegyében partiszínházi eseményeket hoznak létre. Az alkotókollektívát a japán kortárs színház más fiatal képviselőihez hasonlóan a történetmeséléshez való visszatérés új lehetőségeinek kutatása foglalkoztatja. A Budapesten ezúttal bemutatott, immár második előadásuk, a *Shibahama* a szóbeli elbeszélés klasszikus japán műfajához, a *rakugó*hoz nyúl vissza, és annak egyik klasszikusát dolgozza fel. A tanmese az iszákos és naplopó Kuma nevű halászból szól, aki teli pénztárcát talál a tengerparton, és ennek örömeire égbekiáltó mulatozást csap, ám bölcs felesége másnap reggel elhitei vele, hogy az egész csak álom volt. A feleség rábeszéli a búslakodó Kumát, hogy hagyja abba az ivást, és kezdjen el becsületesen dolgozni. Évekkel később kiderül, hogy a halász mégsem álmolta az esetet, felesége bevallja, hogy elvitte a pénztárcát a rendőrségre, de mivel senki nem jelentkezett érte, a pénzt visszaadták neki. Kuma végül rájön, hogy halálával tartozik feleségé-

nek, mert segített megváltoztatni az életét. A Faifai a történet vázára minden turnéhelyszínen más-más előadást épít fel – az adott várossal és országgal kapcsolatos élményeik és helyi meghívott vendégek segítségével. A budapesti bemutató előtt nyilvános workshopot és bolhapiacot szerveztek, amelyen személyes tárgyakat és történeteket lehetett cserélni velük. A Merlin Színház bulihelyszíneként is jól ismert kávézóját az itt gyűjtött tárgyakkal lakják be. A kiszuperált elektromos berendezésekből, limlomokból, foszforeszkáló partikellékekből, művirágokból álló trash-installáció önmagában is elképesztő látványt nyújt. A Faifai performerei Kuma-chan történetét polifon káoszként szólaltatják meg, rövid jelenetek, narratív részek, kórusok és szólók, popdalok, show-számok, filmes klisék, repetitív hangbejátszások, bábok és a kávézó falaira vetített videomontázs (*Kitchen Budapest*) felhasználásával. A nézőket megszólítják, mozgatják a térben, szakéval kínálják őket, közreműködésünkkel cunami-hullámverést idéznek elő. A vállalkozó kedvűek saját pénzüikkel kő-papír-ollóznak, a győztes pedig osztozhat Kuma-chan szerencséjében, és egy időre beülhet a hostess (a társulat vezetője) bársonyszékébe. A harsány, excentrikus jelenetek felidéznek és ironizálják a japán tömegkultúrával kapcsolatos európai kliséket, a médiát mindenütt eluraló kvíz-show-kat, a celebkultuszt (Gandhi és John Lennon mellett Friderikusz Sándor és Gábor Zsuzsa is feltűnik), sőt még a Nemzeti Vágtát is, melyet az alkotók személyesen is megtapasztalhattak. A performanszba újra és újra beúszik a *trip*, az álom-valóság témája, és intelligensen összekapcsolódik a bulizás mámorában „utazó” én elveszettségével. A rendkívüli képzelőerővel megalkotott, felszabadító és eleven közeg idevarázsolja a tokiói fiatalos klubkultúrát, de folyamatosan szembe-sít is az azt működtető szórakoztatómechanizmusok hűvös kiszámítottságával és személytelenségével. Ahogy az egyik előadó eleven *naked dish*-ként felkínálja a testén szalámikból összeállított hidegtálat, de úgy, hogy őt magát nem szabad megérintenünk, akként az előadás is zavarba ejtő közelséget teremt, ugyanakkor játékos, reflexív módon megfosztja a közvetlenség lehetőségétől. Ezen az élményen keresztül végső soron mégiscsak közösséget teremt közöttünk, az ázsiai high-tech partikultúra fenegyerekei és a budapesti „merlinek” között.

## VOLKSBODY

A Merlin Színház néhány nappal a Faifai vendégjátéka után adott teret az *Itt van Japán!* elnevezésű butó- és előadó-művészeti fesztiválnak. Az eseményt Bata Rita táncos-koreográfus 2009 óta második alkalommal szervezte meg, sőt idén pozsonyi és krakkói szatellit eseményekkel, vendégjátékokkal is kiegészítette. A fesztivál előadásait kivétel nélkül nagy érdeklődés kísérte, ami nem elhanyagolható, ha belegondolunk, mekkora közönségre tarthat számot ma Budapesten egy nemzetközi kortárs előadó-művészeti fesztivál. Egy butófesztivál előnye talán éppen az, ami egyben veszélyforrás is számára: hogy műfajként, stílusként határol körül valamit, amit nehéz akként körülhatárolni. A butó ugyanis leginkább *gondolkodás-módként* vált szignifikánssá az 1950-es–60-as évek Japánjában, amikor Tatsumi Hijikata a Nyugatról beáramló modern tánc és az amerikanizálódás ellenében kialakította sajátos mozgásnyelvét. Az általa „ankoku butohnak” (a sötétség tánca) nevezett irányzat a német Ausdruckstanz felszabadult testiségét felhasználva értelmezte újra a hagyományos japán színházi műfajok (nó, kabuki, bunraku) szigorú formaelveit. Jean Genet és Antonin Artaud hatására Hijikata a mozgásban társadalmilag és politikailag releváns lehetőséget fedezett fel a test nem kodifikált, elutasított létezési formái, szavakkal meg nem fogalmazható, rejtett káosza számára.



Hijikata 1959-es darabja, a nagy port kavart *Kinjiki* (*Tiltott színek*) a homoszexualitás és a pedofília témájával foglalkozott, olyan témákkal, amelyek korábban elképzelhetetlenek voltak Japán színpadon. A butó a nyolcvanas években Európát is meghódította, majd a kilencvenes évek kortárs tánca újra felfedezte magának, és számos irányban kitágította lehetőségeit.

Hogy mi a butó lényege és jelentősége *ma*, azt a fesztivál sokszínű programja alapján nehezen lehetne megfogalmazni, ezt az előadások köré szervezett beszélgetések, közönségtalálkozók sem tették meg. Az évtizedek óta Németországban élő Yumito Yoshioka és a fiatal Kae Ishimoto előadásai a testet plasztikus anyagként,

FENT:  
Ko Murobushi:  
Quicksilver

JOBBRA:  
Yosito Ohno  
és Bata Rita az  
Áttetszőben

Pettendi Szabó  
Péter  
felvételei

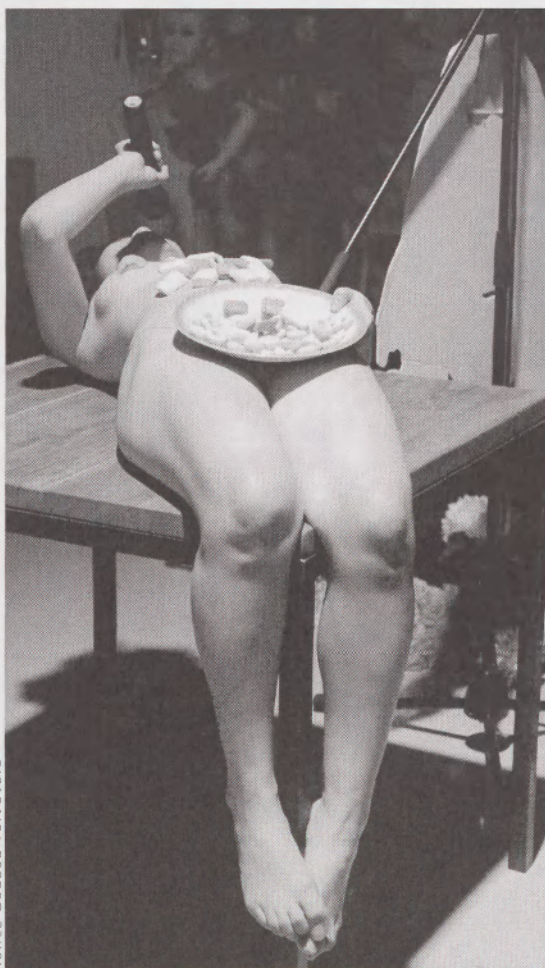


folyamatos átalakulásban mutatják fel, definiálhatatlan, groteszk formákat és animális testképeket hozva létre belőle. Míg azonban Yoshioka expresszív táncnyelve viszonylag könnyű átjárását kínálja a hazai kortárs tánc néhány karakteres iránya felé (Fehér Ferenc, Goda Gábor, Réti Anna munkáira gondolok elsősorban), addig Ishimoto előadásában egy számomra jóval több titkot rejtető technika nyilvánul meg (Hijikata táncjelrendszer), amely gesztusokkal és azok folyamatos megszakításával dolgozik, de árnyékban hagyja a lélek állapotait és fejlődését.

A fesztiválon Bata Rita a butó olyan emblemikus alakjaival lépett színpadra, mint Yohito Ohno (a legendás, tavaly elhunyt Kazuo Ohno fia) és Ko Murobushi. Előbbi fiatal fiúként már szerepelt a *Kinjiki* című darabban, apja munkáját élete végéig előadóként és rendezőként kísérte, ma pedig ő a butó kultuszának egyik legaktívabb életben tartója. Bata Ritával közös, *Áttetsző* című előadása a mesterek emléke előtt tiszteleg. Ohno beemeli Hijikata egyik neki készített koreográfiáját, virágos fejdíszben előadott tánc pedig az idős Kazuo Ohnót idézi meg. A hetvenhárom éves táncos mozgása tele van kellemmel, alázattal, finom extravaganciával. Bata Rita előadóként egyenrangú szerepet kap ugyan a színpadon, viszonyulása azonban inkább az udvarias tanítványé. Kettejük közül ő az, aki intenzíven keresi a kapcsolatot előadótársával, míg Ohno saját univerzumában marad. Ugyanez az érzésem Ko Murobushival közös új előadásuk kapcsán is. Murobushi a butó úgynevezett közepgenerációjához tartozik, nagyrészt neki köszönhető e táncnyelv meghonosodása Európában. Vendéglátójával közös bemutatóján kívül a programban 2005-ös *{quick silver}*-szólója is szerepelt. Murobushi munkája felidézni bennem Hijikata híressé vált mondatát, miszerint a butó egy holttest, amely kétségbeesetten próbál felegyenesedni. A művész, aki évekig élt szerzetesként, következetesen és megalkuvást nem tűrően kutatja a test felállni képtelenségét, merevségét és mozdulni akarását, folyamatos visszazuhanását csecsemő-, illetve hullaállapotba. Murobushi arca alig látszik, annál inkább inas, hajlékony teste, ez a furcsa, „szervek nélküli test” (vö. Deleuze–Guattari), melyet valamilyen meghatározhatatlan szerv irányít, és amely egyenként építi fel és rombolja le saját tagjait. A testet a maga konkrétságában, tárgyiasságában, saját téridejében megmutató technika erős párhuzamban áll a Contact Gonzo kísérletével (akik egyébként gyakran hivatkoznak Hijikata és a butó hatására). Bata Rita nyilvánvalóan nincs birtokában ennek a technikának. Az *otthagytott árnyék* című duóban a két előadó perccen át araszol egymás felé a színpadon, majd szintén perccen át zuhannak a földre, és dermednek görcsös merevedségbe. Bata ebben a darabban is rendkívüli odaadással szívja magába az idegen mozgáskultúra elemeit, törekszik a közös nyelv felé, ám vállalkozása eleve kudarcra van ítélve, hiszen a testébe ivódott nyelv nagyon más, mint mestereié. Murobushi és Ohno saját technikájukat viszik színre, színpadi létezésük megelégszik önmagával. Bata Rita azonban mindig valami ezen túlmutató expresszivitásra törekszik, és ettől válik mesterkeltté, teátrálissá. Nem fogalmaz meg önálló kérdéseket, csak adaptálni akar, de annál nyilvánvalóbbá válik kívülállósága.

A fesztivál programjában érdekes módon annak az Akira Kasainak az előadása volt számomra a legizgalmasabb, akinél a butó tipikusnak számító stílusjegyei szinte teljesen hiányoznak. Kasai előadása (szintén bemutató) azonban jól érzékelteti azt az attitűdöt, mely a maga idején botránykővé avathatta a butót. Kasai is Ohno és Hijikata tanítványa, de munkája szuverén módon eltávolodik tőlük. A hatszereplős előadás valójában Kasai egyszemélyes profán miséje, amelyben színpadi effektkeként celebrálja és szentségteleníti meg a klasszikus

japán színház esztétikáját, a fekete-fehér dichotómiát, a posztmodern liberális társadalom pénzközpontúságát, a szépség és fennköltség eszméit. A fehérre festett arcú, filigrán Kasai fékevesztett tánc uralja a színpadot, a többi szereplő – a rizsporos arcú, bajszos „angyal” és a négy androgün fiú alkotta „kórus” – az ő univerzumának részei, kiegészítői. Az előadás egy pontján Kasai dühödten, groteszk vigyorral az arcán fogalmazza meg a társadalomról alkotott látéletét és próféciját: „I have no money... I have no body... there's no future... Finsternis.”



Köncz Zsuzsa felvétele

Shibahama

Kasai a közönségtalálkozón rámutatott, hogy fizikai testünkön kívül van egy ránk íródott, társadalmi testünk is – a „volksbody”, ahogy fogalmazott. Ezt a testet akaratunkon kívül meghatározza nyelvünk és kultúránk, de ma, a globalizált művészeti formák korában, sokan le akarjuk vetni magunkról. Érdekes ez a gondolat, nemcsak azért, mert már a butó születésénél is alapvető volt, vagy mert világossá teszi, hogy képtelenek vagyunk speciális nézőpontunktól elvonatkoztatva nézni egy idegen kultúrából jövő előadást, hanem azért is, mert rámutat, hogy az érvényes kérdések megfogalmazásához számot kell vetnünk a minket kondicionáló hagyományokkal, gondolkodásmintákkal, röviden: saját *volksbody*nkkel.