

Kutszegi Csaba

Új idők új ürügyei

TÁNC, SZÍNHÁZ ÉS KÉPZŐMŰVÉSZET

A kortárs tánc markánsan hozzájárult egy újszerű szemlélet- és alkotómód meghonosodásához. Arra gondolok, amikor a néző Médeiaról információhoz jut úgy, hogy a vele zajlott történések, sőt még azok részletei sincsenek fel- vagy megidézve. Ilyenkor a „médeiaság” általános esszenciája jelenik meg a színpadon, történetmesélés keret nélkül, még a szereplők sem igen beazonosíthatók. Az ilyen koreográfiákban nagy valószínűséggel szerepel nő (vagy szerepelnek nők), de sokszor csak tippelgetni lehet rá, hogy valamilyen Médeia-e vagy sem. Mégis gyakran előfordul, hogy a kortárs táncműből többet lehet megtudni a kolchiszi királynőről, mint egy Euripidész teljes drámaszövegét megszólaltató dramatikusszínházi előadásból.

Ez akkor lehetséges, ha a koreográfus valóban megértette a médeiaság lényegét, van különös, szokatlan mondandója róla, és az ehhez megfelelő eszközöket is megtalálta. Ha azonban e három kritériumból bármelyik is hiányzik, Médeia csak ürügy lesz a táncban. Márpedig művészi, színpadi táncprodukcióról igazából csak akkor beszélhetünk, ha benne a tánc nemcsak affektív, hanem kognitív alappal is bír. Ürügytáncnak gondolom azt is, ha az úgynevezett fizikai színházban a mozdulatnak nincs tartalmas köze a verbális szöveghez. E hiányosságot persze nehéz bizonyítani, mert a mozdulat legtöbbször éppen a szövegtől való elemelkedést (vagy elidegenedést) igyekszik szolgálni, ennek megfelelően látszatra direkte nincs köze a verbálisan közölt tartalmakhoz (értsd: elvont), de ha a mozdulat- absztrakciók valamilyen közvetett módon, hangulati, érzéki, eszmei, elvi, értelmi megfelelés alapján sem társulnak a szöveghez, olyan nagyfokú lesz az elidegenítő hatásuk, hogy az már az előadás értelmezhetetlenségét (és ebből fakadó nézhetetlenségét) idézheti elő.

A képzőművészeti vagy művészettörténeti inspiráció mindig is markánsan jelen volt a kortárs táncban. Van olyan nézet, amely szerint a kortárs tánc inkább képzőművészeti, mint színházi műfaj, nem is kevés olyan előadás születik, amelyik egyik műfajba se, illetve mindkettőbe besorolható. Ilyenek azok a performanszok, amelyek leginkább élő szereplős képzőművészeti kiállításokként értelmezhetők; ezek természetesen igen gyakran konkrét képzőművészethez (vagy csoporthoz) kapcsolódnak, sőt nemritkán kiállítások verniszázásai, vagy az előadás éppen – ahogy néhány hónapja a Szépművészeti Múzeumban történt – egy időközi kiállítás finiszázása. Témánk szempontjából nem érdemes kitérnünk arra a jelenségre, amikor a kortárstánc-elő-

adás koreográfusa (és/vagy látványtervezője) képzőművészeti igényességgel kezeli a tánc „ambientéjét” (lásd például az Artus – Goda Gábor Társulata legtöbb munkáját), ugyanis ez a nem ritka és igen dicséretes törekvés a legkritikább esetben válik a tánc ürügyszolgáltatójává. Mint ahogy azok a technikás táncot nem igénylő, illetve azt csak eszközként megtűrő-elfogadó határsértő művészetek sem tartoznak ide, amelyeknek a fő témái, eszközei és szándékai eleve távol állnak a tánc öncélú bemutatásától. Ilyenek az *haute couture* divatbemutató és a színházi előadás köztes terében elhelyezkedő, megkoreografált, táncosok által bemutatott, jelentéscsökkentő-felvonulások vagy a különböző gépi technikák mellett a koordinált emberi mozgásra is építő vizuáliszínházi produkciók. Könnyen szolgálhat viszont tánc ürügyül egy-egy képzőművész alakja, életútja vagy csak egy-egy korszaka, néhány alkotása.

Ugyan nem maradhat említés nélkül, de nem sport-szerű ebben az összefüggésben a modern és kortárs balettet témába hozni. Bár képzőművészeti inspiráció révén nem egy színvonalas balettkoreográfia készült az elmúlt évtizedekben külföldön és idehaza is, ám a balettre – igen technikás tánc lévén – inkább az jellemző, hogy a műfajban komponáló koreográfusok témaválasztáskor túlnyomórészt csupán táncra megfelelő ürügyet keresnek. Ennek megfelelően a koreográfusok számára az ihlető képi világnál fontosabb a művészettörténeti alak (köz)ismertsége és regényes életútja. E téren viszont igen nagy a konkurencia: a képzőművészeti témákat elnyomják a zeneszerzők, költők, film- és rock-sztárok, slágerszerzők életútját bemutató, műveiket felidéző cselekményes koreográfiák. Az egy-egy jeles személyiség életére és munkásságára reflektáló balettkoreográfiákban nemritkán a személyiséget magát is megjelenítik (hasonló külleműre maszkírozott-öltöztetett táncos által), ezekhez képest Seregi László 1975-ös *A cédrusa* maga a máig tartó korszerűség. Az Operaházban bemutatott balett főszereplője (Csontváry Kosztka Tivadar helyett) a Művész, akit Múzsza, Fekete Asszony és Démonok követnek. Seregi e művében elvonatkoztatott és általánosított, könnyen követhető, szórakoztató, lineárisan szerkesztett cselekmény bemutatása helyett festmények inspirálta képekben hangulatot teremtett, gondolkodásra késztetett, megpróbálta a „csontváryság” lényegét megragadni. Érdekes módon követői nem a balett, hanem a kortárs tánc műfajában jelentkeztek. A képzőművészet ihlette balettkoreográfiák között még feltétlenül említésre méltó a Győri Balett 2008-as *Gaudi-*

előadása, amelynek alkotója, Gustavo Ramirez Sansano az életút-bemutató mellett – engedve magára hatni a katalán építész művészetét – a Gaudí-jelenség lényegét is igyekezett érzékeltetni.

Régóta kísérletezik képzőművészet és színház társításával az Andaxínház. A *Fortepiano* (2007) szereplői (van köztük táncos, zenész, prózát mondó színész) például élő szobrokként állnak kiállítási helyükön, a nézők előttük sétálva szemrevételezik őket, főleg azokat, akik szerepük szerint éppen akcióba kezdenek. Hasonló a felállítás (kiállított, élő szobrok fogadják a nézőt) az Artus *Don Quijote Mauzóleumában* (2005). Lényeges különbség azonban, hogy



1.

a mauzóleum szobrai igen sok műtárggyá avanszált eszközzel, tárggyal, szerkezettel veszik körül magukat, és egy idő után elhagyják valóságos és képzeletbeli posztamensüket. Az Artus társulat Goda Gábor rendezte produkciói közül talán a *Rókatündérekben* (2005) találkozunk hangsúlyosan egyenrangúan képzőművészet és táncos-mozgásos színházzal. A néző az előadás részeként zezzugos térinstalláción vonul keresztül, ahol – gyakran bizarr módon – műtárgyak közé komponált élő, mozgó embereket is

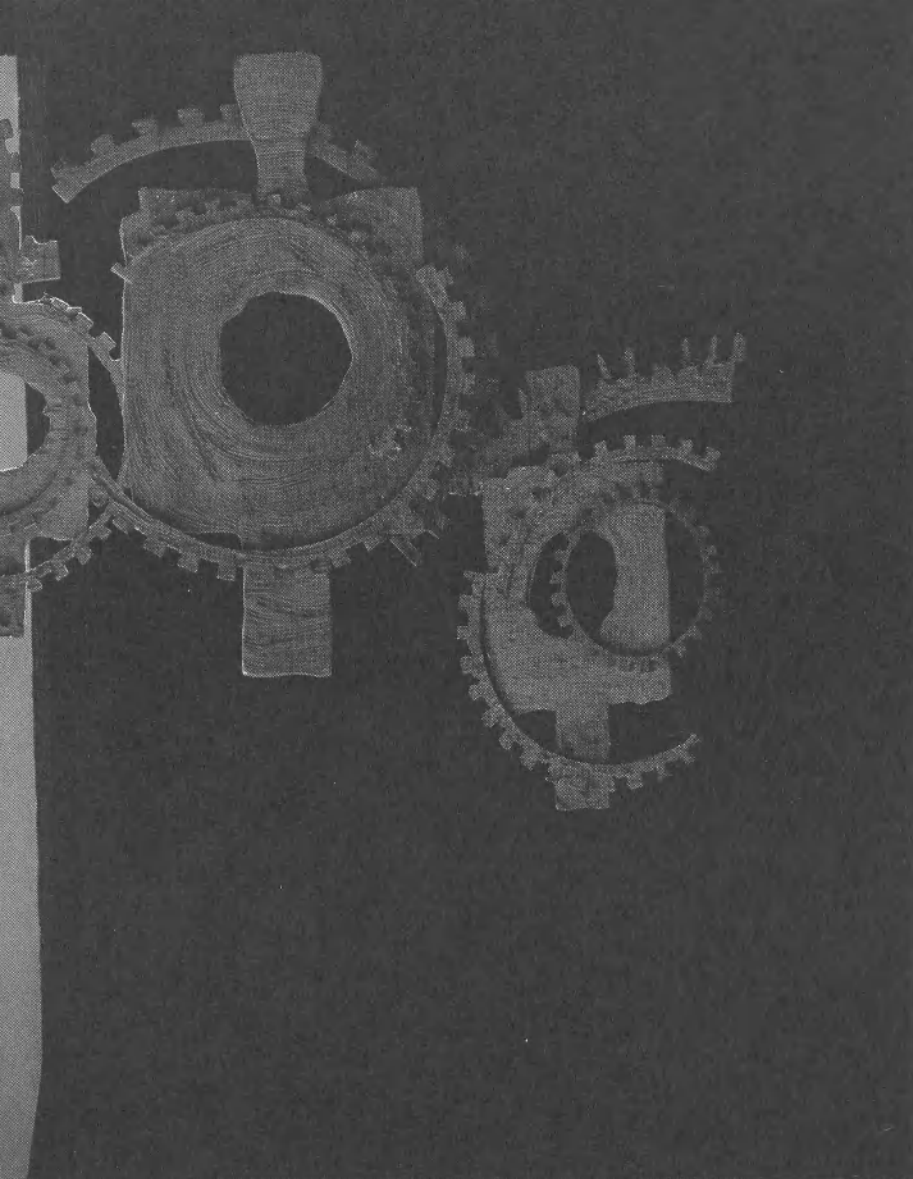


2.



3.

Szerző: Katalin Felvölgyi



1. Don Quijote Mauzóleum (Artus)
2. Visszaverődések (Andaxínház)
3. Ruben Brandt (Forte Társulat)
4. Vég veled (Gold Bea)



Koncz Zsuzsa felvételei

4.

láthat. A tárlatbejárás után azonban a játéktér két oldalán lehet helyet foglalni és megtekinteni a mozgásszínházi produkciót, amelyben fontos szerepük van a különös tárgyakkal. Az Andaxínház technikás táncot is tartalmazó *Visszaverődések* (2010) című előadása érdekes kérdést vet fel: mi van akkor, ha a kortárstánc-előadás

alkotói ihlető forrásnak olyan képzőművészt választanak, akinek életművében szinte minden megtalálható, ami kortárs színpadra kívánczik? Ennél nagyszerűbb helyzet el sem képzelhető, hiszen a jeles alak és művei így nemcsak ürügyet szolgáltatnak a táncra, hanem rugalmas, sőt végtelenné tágítható keretet is biztosítanak a mindenről beszéléshez. A *Visszaverődéseket* Marcel Duchamp egyik munkája ihlette. A díszletek között található erre is utalás, de mivel Duchamp kora szinte valamennyi izmusával, stílusával, nézőpontjával és emberiséget érdeklő kérdésével foglalkozott, illetve saját életét is műalkotásként élte meg, tulajdonképpen – kis túlzással – egy Duchamp ihlette előadásban bármit színpadra vihet a koreográfus, semmi nem lesz Duchamp-tól idegen. Mindezek ellenére a *Visszaverődések* alkotói e téren nem vették el meggondolatlanul a súlykot, kelően visszafogottak maradtak, de elmélyülten munkálták meg az anyagot.

Kevésbé fenyeget a képzőművészeti ihletforrás ürügyként kezelése, ha teljes életművek, csoportok, izmusok hatásérzékelése helyett a táncalkotó egy vagy csak néhány műalkotás világában merül el, és onnan szerzett ismereteit kiérlelt gondolatai, saját ízlése szerint más műfajban prezentált másik alkotássá gyúrja. A *Vég veled* (2010) című pantomimszínházi előadás rendezőjét, Gold Beát *A fenyegetett gyilkos* című René

Magritte-festmény fogta meg. Produkciója tehát nem Magritte életét dolgozza fel, még a festő képei sem jelennek meg a színpadon, hanem – néhány konkrétabb vizuális utalás mellett – Gold és alkotótársai saját világa épül fel, amelyben a Magritte-jelenség hangulata végig ott motoszkál. Hasonló mechanizmus figyelhető meg Gergye Krisztián *E. Sch. Eroto* (2001) című koreográfiájában: Egon Schiele világa az alkotó-előadó Gergye Krisztiánon „megjelenik”, és új értelmet, hangulatot kap.

Képzőművészet és tánc kapcsolatának vizsgálatakor Gergye Krisztián munkásságának egy része külön bekezdést érdemel. Gergye nemcsak szívesen merít képzőművészeti alkotásokból (lásd az *E. Sch. Eroto* mellett például a 2004-es *BoSCH Szólókat*, amelyet Hieronymus Bosch festménye, *A gyönyörök kertje* triptichon ihletett), hanem a kortárs táncos verniszázás műfaját kifejezetten magas színvonalra emelte. Az első verniszázás-féle, amit a Gergye Krisztián Társulattól láttam, a Magdalena Abakanowicz-kiállítás terébe készített *ABAKAN* című testinstalláció volt 2005-ben. Gergye kitűnő érzékkel aknáztta ki a téma és a helyszín kínálta lehetőséget: élő szobrai (közülük egy, Ágens énekelt is) úgy mozgatta a kiállított tárgyak között, hogy a látvány és a hangulat tökéletesen beleillett a kiállításba, és közben a műtárgyak hatása megsokszorozódott, többletjelentést kapott. Ez lehet a jó verniszázás egyik titka: tökéletesen bele kell illeni a kiállítás látványvilágába és szellemiségébe, de közben nem szabad ellopni a show-t, vagyis

a tánc és akciózás nem irányíthatja önmagára a figyelmet, hanem – többtartalmat sugallva – a kiállítást kell szolgálja. Megéri az együttműködés. Az igényesen megkomponált verniszázs ugyanis érett, jól sikerült kortárstánc-alkotásként képes definiálni és felmutatni önmagát. Ez azért lehetséges, mert a kiállítások a rájuk rakódott tudásanyaggal és az általuk keltett asszociációkkal egyetemben azt a funkciók veszik át (ráadásul elvontságuk és általánosító hatásuk, valamint verbálisszöveg-nélküliségük révén készségesebben és érzékletesebben), amit a képzeletbeli Médeia-koreográfiában a Médeiáról való ismeretek biztosítanak a nézőnek. Másképpen fogalmazva: verniszázs esetében a koreográfus készen kapja a témát, ráadásul koreografálásra tökéletesen előkészítve (esszenciálisan tömörítve, felesleges szavaktól, zavaró alternatíváktól megtisztítva), nem is kell azon töprengenie, hogy hány Médeiával jelenítse meg a „médeiaságot”. És a néző is jól jár: ha csak annyit tud, milyen kiállításra jött el, ha csak egy fényképet vagy plakátot látott egy kiállított tárgyról, máris könnyebben képes átérzeni és értelmezni (míg Médeiáról legalább annyit muszáj előzetesen tudnia, hogy a számára sorsú asszony iszonyú indulatoktól vezérelve, kínok között megölte saját gyermekeit). Gergye 2009-ben a debreceni MODEM *Messiások*-kiállításához is nagyszerű zenés-énekes-táncos álverniszázst komponált (azért nevezem álnak, mert nem a megnyitón mutatták be, csupán egyszer, hanem a kiállítás nyitva tartása közben havi rendszerességgel műsorra tűzték). A rendkívül sokrétű, korban, stílusban igen változatos kiállításon végigvonult szakrális és profán ellentmondása és egymást feltételezése, Gergyének „elég volt” ennek lényegét táncban, zenében és élő testszobrászatban felmutatnia, eredményként sikeres, értelmes és érzékletes kortárstánc-opust könyvelhetett el, amely szellemiségében végig adekvát maradt a kiállítással. Gergye életművében arra is akad példa, hogy festmények inspiráló hatására, hagyományos színházi körülmények között a *Messiások*éhoz hasonló frivol paradoxont jelenít meg: *Kilencvenkilencperc* (2007) című egész estés koreográfiájában Francis Bacon festményei szolgálnak jelentős ihletforrásként, köztük Johanna nópapa portréja is. Bacon festészete itt sem ürügyként működik ugyan, de a *Kilencvenkilencperc*-ben képzőművészet és tánc kapcsolata nehezen elemezhető, mert az előadás szimbólumok, utalásrendszerek, asszociációk, reminiscenciák alkotta dzsungelében egyszerűen lehetetlen a tisztánlátás. Sőt, szerintem nincs is szükség tisztánlátásra (elemzésben és befogadásban sem), mert az előadás éppen a kontrollált mitikus káoszteremtés erejével próbál hatni, és így nem a követhető megfelelésekre apellál.

Látszatra nem, de alapképletében jóval egyszerűbb (és jobban is sikerült) kísérlet Gergyének a Szépművészeti Múzeumban bemutatott, *Csendélet zajjal* (2011) című finiszázsa. Még akkor is, ha a performansz Gergye egy éven át tartandóra tervezett viktimológiai sorozatába illeszkedik, kicsit gyakorlatilag is kihasználva a *Nyolcak* című időszaki kiállítás aktualitását. A múlt századelő nyolc magyar festőjét a szecesszió rugalmas gyűjtőfogalma fogja egybe – Gergyének inspirációt nyújtva. Mindegy is, hogyan kerültek a *Nyolcak* a Gergye Krisztián Társulata évfordulós viktimológiai performansz-

sorozatába, a lényeg az, hogy a Szépművészetiben érzékeny kísérlet született: szürrealitás, mesés szecesszió, Bartók, Balázs Béla, Kernstok és a többiek, vagyis inkább valamiféle közös lényegük egy kortárs táncos performer újraértelmezésében szórakoztatóan és elgondolkodtatóan jelent meg – egyszeri alkalommal – a közönség előtt.

Ennyiféle előzmény után (és az önkényes listám közül sem teljes) került színre 2011 decemberében a Műcsarnokban a Forte Társulat *Ruben Brandt, egy műgyűjtő csoportos portréja* című előadása – Horváth Csaba koreografálásában-rendezésében. A táncos-zenés-prózás színdarab írója és díszlettervezője a nálunk (is) élő és jól ismert szerb képzőművész, Milorad Krstić, akinek nevéhez fűződik – egyebek mellett – az új Nemzeti Színházat megnyitó, 2002-es *Az ember tragédiája* látványterve, és akinek Budapesten jelent meg a *Das Anatomische Theater* című kötete, melynek anyagából hasonló címmel kiállítás nyílt a Műcsarnokban. A múzeum új vezetőjének már Debrecenben kóstolgatott ötlete (lásd *Messiások* a MODEM-ben), hogy kiállításokhoz színházi előadásokat, performanszokat társít. Az ötlet szerintem jó, a műfaji határátlépések következménye sokszor intermedialis megtermékenyülés lehet, baj csak abból származhat, ha a határátlépés „mindennapos”, kipipálható rutinfeladattá válik. Másképpen és nagyon egyszerűen megfogalmazva: képzőművészetből (és bármi másból) ihletet meríteni csak akkor szabad, ha az ihletmerítés valóban megtörténik. Nem vagyok benne biztos, hogy a *Ruben Brandt* komponálásakor történt ilyesmi. Ha történt, annak eredményét észre kellene vennünk. Horváth Csaba prózasmozgásos rendezéseivel kapcsolatban bennem mindig felmerül a kérdés, hogy vajon szöveg és mozdulat valóban elmélyült, tartalmas társítását látom-e, vagy az előadás felszínes ötletelés csupán, netalántán blöff lenne. A szöveggönyv (színdarabnak azért nem nevezném) mindenesetre blöffgyanús: Ruben Brandt a világ különböző képtáraiból össze akarja lopkodni a legjelentősebb mesterek remekműveit, hogy azokat – saját megfogalmazásomban így hangzik – magáévá tegye. Tehát nem eladásra, anyagi haszonszerzésre utazik, hanem belső használatra: a képeket a retinájába égeti. Itt nyilvánvaló az egyfajta öniroikus Krstić-Brandt párhuzam, és ha valami megmentheti ezt a furcsa előadást, az a humor, az irónia, az abszurd, a blóddli lehet. Az ellopásra kiszemelt festmények ugyanis nem inspirálnak senkit semmire, az előadás ambientéje, amely vetítésből és folyamatosan mozgó festményekből, extrém módon felhasznált képzőművészeti tárgyakkal épül fel, csakis Krstić képi világára utal. A *Ruben Brandt*-ban nem inspiráló festmények szolgáltatnak ürügyet táncra (és szövegmondásra), hanem egy – igaz, áthallásos – festményekkel kapcsolatos bűnügyi sztori. Hogy ez színpadi mozgás és képzőművészet kapcsolatának paródiája, vagy a művészetet sajátosan előállító és fogyasztó korunkról szóló gunyoros ítélet-e, azt nem tudom megmondani. Szeretném hinni, hogy a két feltételezésem közül legalább az egyik helyes irányba mutat, és a *Ruben Brandt* nem a megrendelt és szalonképesített határsértő művészet egyik kaptafára gyártott gyorspéldánya. Meggyőzve se erről, se arról nem vagyok.