

Kutszegi Csaba *Műkedvelők forradalma* című vitaindítója a szeptemberi számban jelent meg. Az alábbiakban két hozzászólást közlünk.

Péter Márta

„A barbárságot bárki elérheti”

REFLEXIÓ SZŰKÍTETT-BŐVÍTETT TEMATIKÁVAL

Mint egy kisegér a nagydarab sajttal – valahogy így éreztem magam Kutszegi Csaba írását olvasva (*Műkedvelők forradalma* – Technikáról, improvizációról, látszatvalóságról. *SZÍNHÁZ*, 2014/9.); csak lestem a hatalmas „objektumot”, de nem tudtam, hogyan és hol kapjak bele.

Mert igen nagyot fog a szerző, hiszen a különféle színházi meg olykor nem színházi műfajok alkotói, előadói s vele befogadói jelenségeit járja körbe, ezért óhatatlanul érint művészetpszichológiai és -szociológiai, esetenként kultúrpolitikai és másféle aspektusokat is. Így nyilván találkozott a *szintváltások* és vele a *fogalmi nehézségek* akadályával, ahogy mindenki, aki e hatalmas témát sokféleségében igyekszik láttatni. Magam próbálok csak néhány részletet kiragadni, arra reflektálni, ám úgy tűnik, e szűkített verzió ugyanúgy magában hordja a nagy egész problematikáját, és nem is lehet másképp.

Rögtön egy fontos, tulajdonképpen mindent átható kérdés a cikkből: „Léteznek-e szabályok a művészetben, megfogalmazhatók-e ma esztétikai megfontolások a hatás mindenhatóságával szemben?” A kérdésben rejtőző aggodalom érthető, ugyanakkor maga a kérdés a művészetrel, pontosabban a művészetként megjelenő produktummal kapcsolatban több aspektust is mutat, így az esztétikai mellett például a pszichológiai és a szociológiai megközelítés lehetőségét is, amelyek épp a hatás szempontjából egészen különböző minőséget és volument képviselnek. Azonban „A műalkotások hatása és értéke sohasem annak a körülménynek köszönhető, hogy absztrakt, a mindenkori szemlélő lelki alkatától független normáknak tesznek eleget, hanem kizárólag ama ténynek, hogy konkrét, történetileg és pszichológiailag meghatározott, aktuális és változó igényeket elégítenek ki. Ilyen igények híján megmagyarázhatatlan lenne az az elismerés, amelyben egy-egy művészi érték vagy norma részesül.” (Hauser Arnold: *A művészettörténet filozófiája*. Gondolat Kiadó, 1978, 144.) Igény és hatás oda-vissza tételezi és alakítja egymást; például, ha a nézőre/befogadóra gondolva a hatás mint következmény létezik, úgy az alkotóra/előadóra figyelve a hatás mint elemi igény jelentkezik. Fordítottjában is van igazság, műsorszervezők-menedzserek jól ismerik,

és ki is használják a nézői igényt a hatásra, de most maradjunk a színpadi oldalon.

Kortól és korszaktól független tény, hogy ha különböző módon és mértékben is, de a maga művészetével/alkotásával minden művész elkerülhetetlenül *hatni akar*. Még a titokban alkotó műkedvelő is, aki önmagára reflektál, ugyanígy hatni akar az elvonultan alkotó professzionális, akinek ambíciója esetleg az utókort célozza meg (például egy író/költő, képzőművész, zeneszerző), és hatni akar a nyilvánosságot vállaló műkedvelő meg közönsége előtt a hivatásos előadó is. A színházi keretek között születő művészet már kifejezetten számít is a hatásra, a manapság interaktívnek nevezett játékmódoknak pedig elemi feltétele. Ebből következik, hogy esztétikai megfontolások *a hatással szemben nem* fogalmazhatóak meg, *a hatás mindenhatóságával szemben viszont igen*, de az utóbbi már kifejezetten társadalmi-politikai kérdés, s amíg az embereket manipulálni lehet, addig az ilyen kérdések is aktuálisak lesznek. Tehát azok. A hatás mindenhatóságára építő, azt tudatosan alkalmazó diktatúrával és a vele szorosan kapcsolódó ízlésdiktatúrával szembeni kiállás tehát egy tágasabb, a tisztán *esztétikain túl etikai* szempontból is érzékeny állapothoz vezet. Itt kezdődik a művészet, vagyis a művészet bármiféle gyakorlásának egyik legfontosabb kihívása, amely akár *a hivatalos határendszer ellenében működő hatás* érvényesítésére is ösztönözheti az alkotót, előadót, egyszóval a művészt. És a tét még csak nem is politikai, mégis a számára legnagyobb, legelemibb óhaj: saját művészi szabadsága.

Már e pár mondat közben is fogalmi-teóriai nehézségekbe ütközünk, mert ki és mi a műkedvelő, a professzionális, színházi értelemben mi az interaktivitás, mi a hatás, a tapasztalat, a látás, az ismeret, és tovább, mi az alternatív, a kortárs, az amatőr, mit jelent a hagyomány és az innováció... A sor végtelen, miközben a legtöbb kifejezés azonnal és kötelezően több szinten is értelmeződik, hiszen vannak paralel fogalmak, illeszthető és nem simuló, egymást kiegészítő, avagy kizáró tartalmak etc. Nem véletlen, hogy művészetelmélettel foglalkozó tudósok/szakemberek a fogalmak definiálásán túl önálló műveket, vaskos tanulmányokat áldoznak a lehetséges rendszerezésnek is, amit azon-

ban a valóság rendre fölülír – elég csupán a *műkedvelő* koronként és műfajonként változó státusára gondolni. (Résztapasztalatként itt említeném az évtizede induló Lábán kuratórium tagjainak erőfeszítéseit is legfőbb tárgyuk, a „kortárs”, közelebbről a „kortárs tánc” fogalmának lehetséges meghatározására, hiszen az ugyan-csak mulandó posztmodern gondolkodás ellenére bármiféle diskurzus feltételez[ne] néhány közös kódot.



BL (Ladányi Andrea – Borlai Gergő)

Bár végül csak alternatívák születtek, ez sem lebecsülendő eredmény, és bőven jelzi az akadályokat.) Ami mégis fontosnak tűnik, hogy egy-egy műfaj történetét követve sem igazán húzható meg az a határ, ahol a professzionális gyakorlat elválk a spontán érzelmeket, egyszeri önkifejezést szolgáló, nem professzionális megnyilatkozástól, viszont annál inkább előfordul, hogy az utóbbi, spontán forma később egy művészeti ág szakmai eszköztárában bejáratott elemként tűnik fel.

A téma felvető írás egyik kulcsfogalma az *improvizáció*, amelynek most csak színpadra szánt, előadói célú megjelenésformáival foglalkoznánk – az is épp elég nagy terület. De még itt is különbséget kell tenni a rögtönzés két fajtája között, az egyiket ugyanis elemi szükségből talán minden színpadi ember alkalmazta már, ha muszáj volt, merthogy a színpadi üzemmód-

ban nem csupán a személyes indiszpozíció lehet kényszerítő erő, hanem generálisabb élmények is adódnak (például egy hirtelen jött színpadtechnikai zűr, s bizony e téren is vannak profi „megoldók” és „elveszettek”). A váratlan helyzeteken túl azonban az improvizáció már *vállalt módszer* vagy akár *stílus* is lehet. A zenetörténetre, illetve a zenei irányzatokra gondolva igen komoly hagyományai vannak a *rögtönzés gyakorlatának*, de amit ma kifejezetten zenei improvizációként érzékelhetünk, az a mű sok szempontból rögzítetlen formája, amikor is „az előadóra kompozitorikus döntések hárulnak”. A dzsessz világában az improvizáció már uralkodik a kompozíción, hozzáteve, hogy ez a fajta előadásmód valójában egy erős előképzettségből kihajtó sajátos zenei invenciót kíván, így nyer stílusformaként is teljes létjogot. Más a helyzet a táncban, de előbb még ejtsünk pár szót az improvizáció színházi szerepéről is, minthogy a módszerek a színpadon gyakran összetalálkoznak. Az improvizáció a színházi világban is régtől ismert, a Patrice Pavis jegyezte színházi szótárban például „az impromptu, a zenei improvizációhoz hasonlóan, egy adott témára rögtönzött (à l’improvviso) vagy legalábbis rögtönzést szimuláló darab”, amelyben a színészek *úgy tesznek, mintha* kitálnának egy történetet, alakokat ábrázolnának... Ennek egyik korai lenyomata Molière híres *Versailles-i rögtönzés* című színműve, míg a XX. században újra-éledő műfaj Pirandello, Giraudoux, Ionesco, Cocteau nevéhez fűződik. E szerzők műveikkel, színházi elképzeléseikkel és elköteleződéseikkel természetesen megint újabb kérdéseket generálnak, még szigorúan az improvizációra gondolva is, ugyanakkor hol deklaráltan, hol titkos bűvópatakként hatottak későbbi szerzők, rendezők, koreográfusok munkásságára is.

A tánc történetében az improvizáció szerepe, megítélése, elfogadása meglehetősen ellentmondásosnak tűnik. Miközben olyan népies formák, mint a *parádé* – ahol a nézőcsalogatás okán kötél-tánc és artistamutatóvány is együtt szerepelt –, majd a *farce* és a *commedia dell’arte* nyilvánvalóan megkívánták a rögtönzés készségét, s a szóbeli mellett a mozgásos-gesztikus improvizáció gyakorlatát is, a másik, arisztokratikusabb vonalon növének induló mozdulatrajzok idővel klasszicizálódtak, formaviláguk rögzített és némileg rigid lett, ugyanakkor plasztikus, kecses és ismételtető. E két út azonban, vagyis a népies, illetve az udvari/uralkodói körökben kialakult és preferált táncmód igen eltérően alakul, s természetesen az improvizációhoz is másképp viszonyul. A klasszicizáló, később pedig egyenesen „klasszikussá” érő és merevülő táncforma éppen *rendszerre* alakulása/rögzülése folytán jut technikai magaslatra, így az improvizáció alapvetően kiszorul az eszköztárából. Ám ahogy lenni szokott, minden rögzítettség önmagát bontja föl, mert akadállyá válik, így egészen eltérő előadói szabadság- – olykor szabadoság-? – fokok és irányok bontakoznak ki. És ebből a szempontból is érdekes lehet, hogy a táncművészetnek, bárki bármilyen szinten műveli, van egy igen speciális jellemzője; a táncmű mint produktum *nem vonatkoztatható* el a táncművet megjelenítő, azt fizikailag érzékelhetővé tevő előadójától, ugyanis a *táncalkotó instrumentuma a táncos*, vagyis egy élő test, a maga összes esetlegességével. Ez pedig azt is jelenti, hogy az

előadó és az instrumentum egy és ugyanaz, megint csak sokféle kérdést indukálva.

Improvizálni azonban a táncszínpadon is sokféleképp lehet, de eljőhet egy olyan fázis, amelyen túl a tánc mint művészi formarendszer bomlani kezd. És itt van megint néhány fogalom, s aztán egy meghatározásféle... Mert mit jelent a *művészi*? Mit jelent a *forma*, és mit a *rendszer*? S végül: a tánc valóban egy *művészi formarendszer*? Mert esztétikai értelemben talán nem minden forma, illetve formarendszer nevezhető egyben művészetnek is, noha legkiválóbb produktumaiban/produkcióiban akár ellentétes kvalitások is összegzőzhetnek. (A látszólag toleráns *esztétikai relativizmus* viszont az egész problémakört nagy ívben lesöpörheti az asztalról.) Úgy tűnik, részben itt ragadható meg a Kutszegi Csabától fölvetett „műkedvelők

voltak, s amíg a művészek nem egy kizárólagos nemzeti kultúrprogram klónjaiként teszik dolgukat, nyilván lesznek is olyan „deviáns” alkotók és előadók, akik a szakmai felkészültséget és művészi szabadságot autonómiájuk biztosítékának tekintik, és ítéletüket sem politikai elvárások, sem efemer művészeti, illetve ízlésbeli trendek, sem pedig a sok mindent viszonylagossá hígító relatív ítéletalkotás nem befolyásolják. És megint rögzíteni kell, hogy most a művészetről mint művészetről beszélünk, s így a táncról is mint művészetről.

Az improvizáció tematikáját taglalva szükségszerűen érintődik hát a képzettség, szakmai felkészültség és előadói kvalitás kérdése is. Ezzel pedig olykor eljutunk egy műfaj feloldásáig, amikor a tánc, a táncolás művészetből, illetve művészi megnyilatkozásból



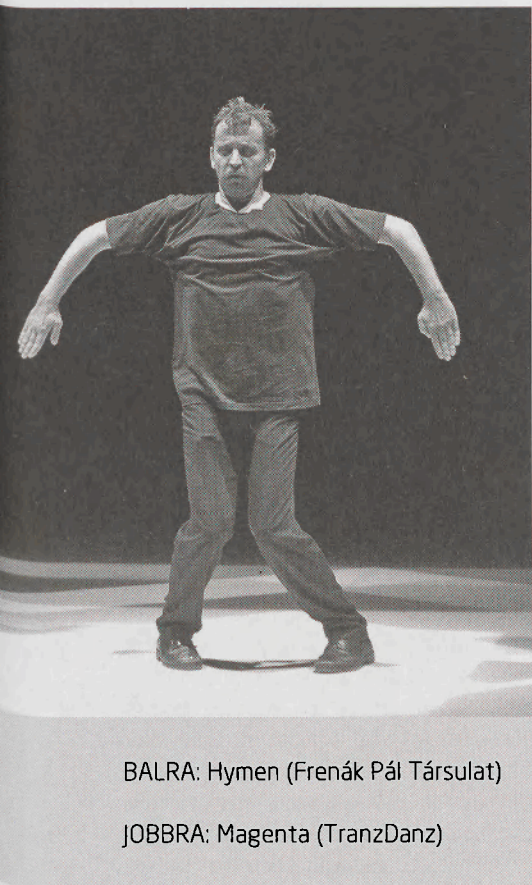
forradalma” problémakör is, amely folyamatban eltűnnek a határok amatőrök és profik, előadók és nézők, alkotók és szereplők között, ahol a lényeges, mert, mondjuk, innovatív tendenciák érvényesülése mellett is a művészi minőség lefelé nivellálódik, alacsonyabb szinten egyenlítődik ki. Igen, így mindenki bátorságot meríthet saját ambíciójához, hiszen ebben az értékrendben a felkészültség, iskolázottság, szakmai perfekció már nem érték, hanem – Kutszegi megfigyelése szerint is – inkább hátránynak tűnik. A popularizálódás pedig a gátlások eltörlésével lényegében mindenkit alkotóvá és előadóvá emelhet, ebből is jön mérhetetlen népszerűsége, ám ebből következik, hogy társadalmi szintű manipulatív eszközként is jól szuperál.

A következő idézet egy korábbi korszak irodalmi működésére reflektál, de a jelenben és más műfajra is alkalmazható: „A széttört formák, fonák alkotások korszakába lépünk. Bárki virágzásnak indulhat benne. Ez nem képzelgés. A barbárságot bárki elérheti, csak rá kell szokni.” (E. M. Cioran: *A létezés kísértése. Nagyvilág*, 2008. In *Levél néhány zsákutcáról*, 82.) Ennek ellenére

elsősorban *emberjogi tematikává* alakulhat. Amikor koreográfusok és előadók egyszer csak harcossan vagy szelídebben jogi kérdéssé, s vele terápiás praxissá tennének egy művészeti ágat. (Művészetterápia persze régóta létezik, csak más céllal és feltételekkel. De azért eszünkbe juthat a kilencvenes évek eleje is, amikor a kortárs koreográfusok inspirálódásul olykor az elmeosztályok lakóit figyelték.) Még fonákabb a helyzet, amikor a műkritika *helyett* belép a pszichológiai megközelítésű „műinterpretáció” igénye is. Az irány kissé parttalan és csúszós terepet kínál, pláne ha alkotó és előadó minden értékrend „fölött”, csupán vélt testi-szellemi szabadságában tobzódik. Hozzá kell azonban tenni, hogy a széttartó irányok ritka fespontjain is kikristályosodhatnak csudaságok, de azoknak, amennyiben elég erősek, úgylis önálló útjuk lesz.

Egy szerény példatárral illusztrálva szóljunk most konkrétan is az improvizációról. Bár ezt a formát, különösen szóló-variációját sokan egyszerű dolognak tartják, ez tévedés; nemcsak erős előadói személyiséget kíván, hanem kompozíciós látásmódot, illetve az

előadó testére gondolva egyfajta technikai-plasztikai biztonságot is – és a feltételek azonnal kiterjeszhetőek a hasonló színészi, énekesi teljesítményekre. Az elmúlt évek egyik figyelemre méltó vonulatát improvizatív és kevert műfajú technikájával Ladjánszki Márta hozta: előadói megnyilatkozásaiban – alkalmi akcióinak, zenész társainak, illetve nézői partnereinek megfelelően – a kötetlenség dominál, olykor még új külsőt is kreál magának, mintha előadói személyiségével is játszana (például *Jövőtánc*, VI. Nemzetközi Monotánc Fesztivál). A szólisztikus



Schiller Kata felvételei

BALRA: Hymen (Frenák Pál Társulat)

JOBBRA: Magenta (TranzDanz)

vállalásoknak különben Ladjánszki gyakorlatához hasonlóan mára megszokott jelensége, amikor a táncos egy hangszeres előadóval áll ki, és jó esetben „párhuzamos” szólók helyett különleges és egyszeri kompozíció születik. E felállásban erős előadói aurájával fontos emlék maradt Kovács Gerzson Péter és Horváth Csaba (*Magenta*), és különleges perfekciójával, szuggesztivitásával emelkedett ki Ladányi Andrea (*BL*). A többnyire állandó alkotótársat is jelentő zenészi együttműködés pedig külön elemzést érdemelne. Az improvizációs technikát

azonban nemcsak szólókban alkalmazzák, előfordul az nagy létszámú darabokban is.

Miközben a világ élvonalbeli kortáránc-társulatai a rögzített, technikaileg bonyolult koreográfiák bemutatására professzionális felkészültségű táncosokat szerzödtetnek, megfigyelhető, hogy a világ élvonalbeli társulatai improvizációra (is) épülő műveikben ugyancsak abszolút professzionális felkészültségű táncosokat szerepeltetnek. És az elemi igényen túl azért is alakul így, mert ezen a szinten az improvizáció már igen bonyolult lehet, gyakran intenzívebb koncentrációt kíván, mint a kötött mozgásrend. Az improvizáció szabályai alakíthatóak, variációi pedig végtelenek (olykor matematikailag is kifejezhető sorozatokkal), ám az előadó sajátos szabadsága miatt változó lehetőségekkel. Szívesen alkalmazza ezt az ún. random, vagyis a „véletlenre” alapozó modellt, és harmincöt-negyven éve sok szempontból így dolgozott már az egyszerű mozgássorokkal kísérletező Trisha Brown is. A többszereplős improvizáció legtöbbször ösvér forma, tehát kötött és kötetlen részletek kódrendszere, amely sohasem lesz végleges, mindig marad benne megoldandó elem. A koreográfusok egyébként előkészítésül gyakran indítanak „impróval”, szerencsés esetben táncosaik külső-belső adottságait szondázva, olykor azonban tartalmi-formai inspirációra is éhezve, de ez titok marad, ha végül egy jó, ütős darab születik. Előfordul azonban, hogy a rögtönzés egy provokáltságában is spontán akciót szolgál, amikor ilyen-olyan módon nézőket vonnak a játékba (valamelyest érintődik itt a Kutszegi által felvetett hivatásos és amatőr szereplők együttműködése is). Mindenesetre számtalan példáját láthattuk már, egyszerűt, kedveset, provokatívat, durvát stb. Élt vele budapesti vendégszereplésén például Ohad Naharin is, amikor nézőket vont színpadára, Frenák Pál Trafóban látott *Hymen* című darabjának egyik jelenete kifejezetten erre épült, s 2014 nyarán a Bécsben vendégszereplő *Coup Fatal* előadásába is beépítették. A sor végtelen. Mindez persze a színháznál is működik, mert a színpadokon gyakran keverednek a műfajok, az előadóknak pedig több műfajban is jártasnak kell lenniük. Nem is furcsa tehát, ha olykor a kortárs tánc területéről ismert alkotók meg színházi eszközökhöz nyúlnak.

E téren nagyon határozott irányt vett Szabó Réka is; előadásaiban a – gyakran egyszerre édes és érdes – provokatív szöveg és mozgás határozottan összeszövődni látszik, együtt adja ki a műegészt (ilyen volt az *Apropó* előadása is). A színpadi tér teljes felbontása után az előadók és nézők közötti határ meg is szűnhet, és a darab sokféle technikát alkalmazó, performansz jellegű akcióinak közelsége, a terek egymásba játszása „hirtelen válaszra” kényszeríthet nézőt és előadót is, ahogy ezt Goda Gábor rendezéseiben is tapasztalni. A térhatárok játékával illik a sorba Frenáktól a *Káosz* címmel alkotott mű is. Az eszközök, műfajok és nézői reakciók ad hoc keverése viszont jó ideje határozott módszernek tűnik Gergye Krisztiánnál. (Így a *Trilógia maraton* előadásainak sok részlete, valamint az *Aukció*.) Míg az előbbi opusok a szorosan vett táncos megjelenéstől a műfaji mixelés felé léptek, addig Hód Adrienn konzekvensen a tánkra és a táncos-testre fókuszál; az árnyalást, a megjelenítés rétegzettségét a testen, a gesztusokon, a mozdulati vagy akár mimikai elemekben igyekszik megragadni, mégpedig a látszólag rengeteg szabadságot adó improvizációs technika által. Felfűzhető műsorozatában (*Basse danse*, *Ahogy azt az apám elképzelte*, *Pirkad*, *A mulandóság feltételei*) ugyanakkor megjelenik a kőkemény struktúra, a nagyszerkezet is, és e kettő együtt sajátos feszültséget hoz. Hód darabjai azonban újabb fogalmi-teóriai kérdésekre ösztönöznek; ha az előadás terére gondolva a történést egyenlő a fizikai változással, illetve a műre vonatkoztatva az is történést, ha valakinek a légzése lelassul, akkor mit jelenthet itt a fizikai, és mit a jelenthet a biológiai változás? És milyen titkos váltórendszeren át öltenek esztétikai minőséget?

Végül is úgy tűnik, akár messzebről, akár közelebről szemlélünk valamit, a részletek és elágazások mindig csak szaporodnak. Az alkotók pedig az előadókkal együtt tiszta szívből kiálthatják felénk, ami Louis Jouvet *A testét veszített színész* című könyvének 223. oldalán áll: „Gyűlölöm azt a nézőt, aki mindenre emlékszik.”