

Péter Márta

Manipulálható testek és helyzetek

TEST VÍZIÓK-KONFERENCIA

A Nemzeti Táncszínház neve manapság igazán divatos, mégsem kerülhette el, hogy még nemzetibb ambíciók kisöpörjék a Várszínházból, így talán jelenlegi sokotthonú, de leginkább „hontalan” állapotából is adódik, hogy működésében szokatlannak tűnő projekttel állt ki; *Test Víziók* címmel az Átrium Film-Színházba szervezett konferenciát, amelynek „fókuszában az emberi test problematikája” állt. Mindezt rövid bevezetőjében óvatosan érintette Ertl Péter, a színház igazgatója is, mielőtt átadta a szót a program moderátorának, Lévai Balázsnek. A meghívott előadók, különféle művészettudományi területek ismert alkotói és teoretikus személyiségei aztán igen eltérő alternatívákat tártak a nézők-hallgatók elé, miközben kiindulópontjuk, művészeti analíziseik tárgya ugyanaz volt: az emberi test.

És az utóbbi állításnak részben máris ellent kell mondanom, hiszen a kétnapos stúdium (február 26–27.) első művész előadója Szöllösi Géza volt, aki *Hús projekt* sorozatában emberformáit (is) állati húsból, szövetekből-bőrből-szörből formázza meg. Hogy ez miképpen történik, milyen tárgyi eszközök és konzerváló anyagok szükségesek a művelethez, azt egzakt módon összefoglalta, és vetített képekkel is illusztrálta. A formalinos megoldáson túl a szobrászati szempontból kívánatosabb, ám némileg bonyolultabb száraz tartósítást, vagyis a plasztinációt alkalmazva hozza létre – az ismertetőben hivatkozott Otto M. Urban szerint – „kísérteties”, a nekrofilia jelenségére „közvetlen utalást tevő” kreációit. Annyi biztos, hogy a plasztináció eljárását kidolgozó heidelbergi orvos „alkotási” kedvének eredménye, az első nevezetes *Emberi Test*-kiállítás minden döbbenetes fizikai és mentális aspektusával háttérbe szorul Szöllösi individuális teremtményeivel szemben, „akiket” megalkotójuk még személyesebbé avat azzal, hogy sokszor maga is behajol a képbe. E fotókon szájjával közelít az állati húsból durva öltésekkel varrt archoz vagy vaginához, esetleg hasonló módon kreált péniszit dug az állathús női szájba vagy épp vaginába. Ahogy előadásában mondta: „egykori szerelmeim, akik elhagytak, így megőrződnek” – más kérdés, hogy erre a művészi „hagyatékra” ki hogy tekint, rácsodálkozik-e, hogy a feje vagy nemesebb testrésze miképp fest pacalban, disznóhúsban, netán könnyen használható kakasbőrben... Pláne, ha ismeri az alkotó azon véleményét is,

hogy „egy ilyen szobor csak annyira taszító, mint az eredeti lehetne”. Ám Szöllösi azt tartja magáról, hogy ily módon „arcokat és genitáliákat képes készíteni, a kéz túl bonyolult, az egész test túl nagy”. Minden technikának, eljárás módnak megvannak tehát a maga korlátai, különösen a nyersanyagként eleve romlékony húsnak, amellyel *csak néhány napig lehet dolgozni*.

Szöllösi nem kerülte meg témájának különféle aspektusait, kényes pontjait sem, beszélt az alkotó modellel szembeni hatalmi helyzetéről, arról, hogy a húsnál a szexualitás megkerülhetetlen, sőt, érintette a pornográfia való belépés szükségességét is, kifejtette, hogy a szobornak a hús miatt *jelenléte* van, beszélt az emberek ellentmondásos viszonyulásáról, mert részint a szobrok hús alapanyaga miatt elfogadóbbak, ám ugyan ezért „nem tudnak megszabadulni attól, hogy a látvány egy személy”, ám ahogy mondta, „ezek a szobrok a személy halott állapotát testesítik meg”. Elmondása szerint bosszantotta, hogy a kiállításai kapcsán olykor a személyével is foglalkoztak. Utóbbi dolgon azonban nincs mit csodálkozni, hiszen az alkotó sohasem független az alkotásától, ahhoz mindenkor és minden értelemben mély köze van. És hiába, hogy a konyhákban sokszor vagdosnak húsokat, nem mindegy, hogy pörkölt vagy szobor lesz belőle. Tehát olykor nem is az anyag, hanem a szokatlan összefüggés gerjeszthet furcsa, bizarr kérdéseket. Ahogyan egy kórházi sebészen is sajátos árnyalatot kapott az orvosi szobán olvasható név: Dr. Hentes. Az áthallásoktól nem lehet szabadulni, csak ha az ember steril, programozható géppé tárgyasul. Ebben a vetületben még az sem mindegy, hogy közvetlenül, fizikai valóságában szemlélünk valamit, vagy a filmvászonon. Szöllösi ugyanis a *Taxidermia* és az *Opium* című filmek *special art design* munkái révén robbant be a köztudatba. A filmre írt szürreáliák befogadásának/megélésének pszichológiája azonban némileg eltér a kiállított hús-kompozícióétól, amelyben leginkább brutális realitás hat az érzékekre. Ugyanakkor ezek a plasztikai struktúrák mégsem reálisak, hiszen más lény valódi húzában mutatják meg a jelen nem lévő és halottnak tételizett húst, azzal a „kis” csúszással, hogy itt nem a modell, vagyis az ábrázolt alany, hanem az annak anyagául választott állat, illetve húsa a halott. Vagyis a *Hús projekt* darabjai a valónál többek és kevesebbek is. Bizonyos ér-

telemben talán *lentebbiek*, mert már száműzödött belőlük az, amihez az emberi lénynek elsőrendűen köze volt/lenne, amiért embernek teremődött. Úgy tűnik, Szöllősi húsműveinek drámája ebben a *hiányban* fogható meg, s hozadékuk épp *e hiányra dőbbenés* lehet – akár az alkotói szándék ellenére. Miközben a szobrász fontos művészet- és társadalomelméleti összefüggésekbe ágyazta saját útját, és utalt rá, hogy külföldön már megteremtődött a rossz közérzet és horror kultúrájának posztmodern hagyománya a testábrázolásban, jelezte, hogy a nézők nehezebben emésztik meg a provokatív-sokkoló hatást, ha az műtárgyként exponálódik. Igen. Szöllősi becsülendő önreflexiója szerint: „a sorozat, az egész projekt egy kudarc”.

A számtalan asszociációt keltő konferencia-nyitány után némileg könnyebbnek tűntek a további nézői/hallgatói feladatok, pedig korántsem voltak azok. Oltai Kata művészettörténész kurátor a társadalmi testnormától eltérő jelenségekkel foglalkozott, különös hangsúlyt szánva a XVIII. századtól létező cirkusz-topozoknak. És saját (más)állapotára szakmai humorral utalva rögtön jelezte, hogy terhessége a társadalmilag elfogadott testi deformitás kategóriájába tartozik. Ám ezen túl a normaként felállított testkánon meglehetősen szűk lehetőséget ad a „konszenzusosan nőiesnek vagy a férfiasnak számító tulajdonságok skáláján”, így a kánonon kívül eső jelenségek az abnormitás, deformitás, betegség ijesztő vagy taszító kategóriáját képezik, esetleg tabuvá válnak. És éppen a kánonon kívül eső jelenségekre specializálódva virágozik ki egy sajátos szórakoztatóipari műfaj, a *freak show* is, amelynek aranykora 1830 és 1940 közé esik, azonban a cirkuszkultúrának ez a dehumanizált szórakozási formája a második világháború után megcsappan. A „csodabogarak”, avagy „szörnyek”, így az Elefántember, a Szakállas nő, a Kardnyelű, a Tetovált ember színpadi mutogatása a nézőkben egyfajta biztonságérzetet kelt, miszerint ők „mások”. E helyzetben jellegzetes szlogenné módosul a kérdés: „What is it?...”, vagyis „Mi ez? Ez egy állat?”, pontosan mutatva a kiosztott helyi értékeket, és valószínűleg is leképezve a kanonizált test vs abnormális test lehetséges társadalmi pozícióját.

Oltai Kata a „csodabogarakat” megnevezve és a kivetítőn komoly méretű portréfotóikat is mellékelve beszélt egy-egy alany (áldozat) sorsáról, s bár érzékelhető empátiával tette, mégis, valahogy itt kezdett *összeérni* az eredeti *freak show* meg a mostani előadás nézői élménye. Hiszen a jegyet váltó ez alkalommal is ugyanazt figyelte a nézőtérrel, amit anno régi társai, és a vetített képek, illetve filmbejátszások figuráihoz képest természetesen ugyanúgy „másnak” érezte magát. Csupán a technikai körülmények különböztek. Komoly kérdés: a technikával képzett fal, egyfajta mesterséges határ, a *közvetlen élmény közvetetté válása* vajon elemel bennünket az eredeti néző pszichológiai-szociológiai élményanyagától? És még komolyabb kérdés: ha mindezt egy tudományos aktus, vagyis tudományos előadás során tesszük, akkor jelentősen mássá avanzsál ugyanaz az élményanyag? Itt eszünkbe juthat Szöllősi egyik megállapítása, miszerint az a vizuális kultúra, melyben nevelődünk és élünk, provokatív-sokkoló képek tömegét árasztja a nézőre, ugyanakkor e képek konkrét megjelenésformáitól

függően mégis igen változékony az ingerküszöbünk. Ám a „csodabogarak” képeit látva visszacseng Szöllősi vallomásszerű kijelentése is: „Rajongok a testek képeiért, és iszonyodom a saját és mások testének látványától, ha nem ér el egy bizonyos, mások által meghatározott esztétikai szintet.” Bár az a bizonyos „esztétikai szint” meglehetősen relatív kategória, Oltai Kata előadásának illusztrációi valószínűleg az iszonyt generáló testek fokozatát képviselték. Csakhogy ennek az iszonynak szolidabb s így társadalmilag elfogadhatóbb pszichikai megfelelője volt a néző jóleső s tán némi borzongással vegyes felismerése is, hogy *ő más*, mert különbözik a színpadon mutogatott furcsa lénytől, vagyis a normalitás gondolata, annak önmagára vetített feltétlen ténye okozott furcsa izgalmat. Ez pedig, úgy tűnik, a normalitásérzet pszichés kánonjának része, máig.

A nyitó esten harmadikként Jákfalvi Magdolna művészettörténész, egyetemi docens tartott előadást; meggyőző tézisekből tiszta logikával kifejtett izgalmas program volt, amilyen egy nívós egyetemi előadás is lehet, központi gondolatként olyan kérdésekkel, hogy miképpen konstituálódik az a közösségi tudás, mely engedi – vagy nem engedi – látni a szerepet hordozó testet, illetve miután az emberi test a színpadon a szerep teste lesz, vajon a színházi kommunikáció, legfőképp a realista hagyományban, miképpen manipulálja a test látását. És itt máris dagadozna a mondandó, hiszen a *test és teatralitás* témája mára igen tekintélyes tudományterületnek számít, meglehetősen nagy irodalommal; ha sorra vennénk a Jákfalvitól jegyzett tanulmányokat, könyveket, illetve az írásaira, gondolataira való hivatkozásokat, talán az is kiderülne, hogy a hatalmas anyag miatt milyen kényszerű szelekció mentén formálódtak aktuális előadásának időbeni/tematikai határai. Mert minden mondatával, utalásával újabb területeket hozott mozgásba, újabb megközelítéseket, lehetséges csapásokat jelzett, ám gyakorlott fegyelemmel megmaradt a maga szabta úton. Mindenesetre kiderült, hogy a néző látása igen csalóka, hiszen a testet összekeverheti a szereppel, a színpadon testnek látja a szerepet, vagy épp a szerepnek megfelelő módon ilyenek vagy olyanok látja a színpadi testet... Jákfalvi időszerű részletként kitért az online szerepjátékra, amely könnyítheti az utat a színházi helyzet felé, ugyanakkor kardinális különbségnek tűnik, hogy míg az ember a színházban elfogad egy paktumot, s onnantól hagyományos értelemben passzív marad, elhiszi, ami ott, előtte történik, az online szerepjátékban az egyéni akaratnak sokkal nagyobb szerep jut. Utóbbiban ugyanis a nemre, korra, karakterre vagy bármi másra vonatkozó kérdésekre tetszés szerinti választ adhat, így eleve manipulálható a helyzet, ráadásul az akarat nagyobb hangsúlyával, ennek okán a való és virtuális összekeveredhet, aminek vészes következményeivel már találkozhattunk néhányszor a világban. Így tehát csak nagyon teoretikus szinten vonható analógia a kettő között, vagy vélhető úgy, hogy az online játékforma előkészítheti a színházi élményt.

Mindkét nap hangulati felvezetésében a Nylon Group duettje jeleskedett; egy felfújott tüdő szárnyaiban játszottak el egyfajta anyagcserét, amikor is a színes léggömbök levegőbuborékokként vándoroltak az egyik szárnyból a másikba, mígnem a kettő között bebocsá-



Büféasztal spagetti-csontváza

tást nyertünk a nézőterre. Ám a második napot indító anatómiai tárgyú értekezés előtt kell szólni a szünetekben elfogyasztott „csontváz” finomságáról is; ugyanis a vendégeket, igen gáláns módon, mindkét napon várta egy asztali installáció, amely a sós és édes harapnivalókat uralva, egy tésztaból gondosan kirakott méretes „csontváz” volt, finom csigolyákkal, tekintélyes lábszár-csontokkal és minden jellegzetes részlettel. És itt is eszünkbe juthat, hogy a tészta csontváz, mondjuk, egy temetőben esetleg más hatással lett volna az emésztőszervekre, de az Atrium előtere (meg az éhség?) oldott a gátlásokon. – Lakatos János táncpedagógus-koreográfus is rendre szembesül az anatómiai szabályokkal, illetve azok alkalmazásával, de a Semmelweis Egyetem Sporttudományi Karán kifejezetten „szenvedélyévé és hobbijává” vált a mozgásanatómia. A filmbejátszások mellett igen sok részletet, így a tánc világában bizony alábecsült légzés aktuálisan helyes és helytelen szokásait saját testén prezentálva jóízű nevetéseket fakasztott a nézőtéren. (Ahogy előfordul ilyesmi a próbateremben is, amikor a mester egy ellenpéldát mutat okulásul – ami gyakran igen hathatós bevésést jelent.) A légzés kapcsán még az is kiderült, mit kell tennie annak, akit elsodor a lavina, és ez bármennyire mulatságos is innen nézve, az extrém dolgok többnyire extrém módon, azaz váratlanul következnek be. Lakatos szugesztív tanári személyiség lehet, aki a tárgyát nemcsak érti és szereti, de meg is szerettedi, ezért alakulhatott úgy, hogy előadásán a táncszakma gyakorló képviselői, táncosok, koreográfusok, tanárok is nagyobb számban képviseltették magukat. Intencióiból azonban a hétköznapi gyakorlók is bőven tanulhatnak, elég például arra gondolni, hogy a hasizomra hajtók rosszul végzett felülésekkel esetleg végzetes károkat okoznak maguknak. Lakatos sok fontos megjegyzése közül most idézzünk csak egyet: *minden összefügg mindennel.*

Fiath Titanilla börtönpszichológus, kulturális antropológus előadásával egy Foucault-idézet szerint „a fegyelmezett testek előállítására” törekvő börtönök világát tárta elénk, természetesen sajátos nézőpontból, és olyan – esetenként bizarr – részletekkel, amelyek elsősorban az adott környezetben alakulnak ki.

Persze önmagában egyáltalán nem meglepő, hogy átlagos adottságok mellett és kényszerű izolációban fokozódik a saját testtel való foglalkozás, már csak a beszűkült inger-és tárgyi környezet okán is. Az sem meglepetés, ha másokkal összezárv a saját test ilyen-olyan paramétereiben a hatalmi pozíció szimbólumaiként is működnek, adott esetben a túlélést biztosítva. A *hierarchikus elrendeződés* előbb-utóbb kialakul minden összezárt embercsoportban, kortól, nemtől, foglalkozástól és egyebektől függetlenül, legfeljebb van olyan környezet (bármiféle zárt intézet, illetve fizikailag ép lakóival különösen erős példája ennek a börtön), ahol „eredményei” sűrítetten, egyfajta prés alatt azonnal és olykor szélső-

séges módon is megmutatkoznak. Nem csoda hát, ha Fiath Titanilla előadása szerint is „a fogvatartottak számos stratégiával élnek érdekében, hogy a testük és megjelenésük alakításán keresztül képessé váljanak identitásuk meg-, illetve újrafogalmazására”, hogy „a testméret nagysága a börtönben is fontos konfliktusszabályozó”, illetve „a nagyobb test a nyugalom és a társaktól való függetlenedés záloga is”. (Az infónak a táncos-világra fordítva mulatságos mellékzöngéi támadnak, mert az ugyanaz más itt és ott, ahogy már utaltunk rá.) Fiath kitért a testépítés, a sport, a sérülések és sebek jelentőségére is, illetve a gender határozott megjelenítésére szolgáló technikákra, mégpedig a férfi- és női börtönök fogvatartottjainak nézőpontjából. Mint mondta, a gyűrők és a testedzők külön kasztot képviselnek, illetve a jól értesültség is sajátos pozíciót jelent a börtönökben – akárcsak azon kívül, tehetjük hozzá. Az előadás oldott könyvedsége azonban a börtön intézményét olykor óhatatlanul egy pszichoszociális laboratórium, egy érdekes kutatási téma lombiktenyészetének távoliságával vonta be, így a néző már a börtönön kívüli élet tárgyi információjaként is hallgathatta – és magában valószínűleg vizualizálta – például a péniszgolyók történetét, s az utca népére asszociált a nemi identitást ruházatukkal kifejezők fotói kapcsán.

Rényi András esztéta tudományos munkásságával és a Táncművészeti Főiskola egykori tanáráként is szoros kapcsolatba került a táncsal, a táncos test jelenségével, így intenzív elemzőképességén túl ez a közelség, ez a bensőséges/bennfentes tapasztalat is oka lehet annak, hogy teoretikusként igen plasztikus különbséget tesz *a táncos és a tánc által megmutatkozó, vagyis táncosként megjelölt test*, illetve *a performansz során manipulált test* között. Az utóbbi formában tárul fel igazán El Kazovszkij (1948–2008) *Dzsan-panoptikumok* címmel elhíresült performansz-sorozatának egyéni *testszemlélete*, ami azonban a felületes észlelés mögött egy valós élet valós drámáját hordozza. Rényi szép, pontos és tömör megfogalmazása szerint: „El Kazovszkij élő testeket, antik mitológiai és európai kulturális-történeli allúziókat ötvöz személyes motívu-



Gergye Krisztián



Fehér Ferenc

mokkal, hogy egy operai látványosságú, mégis drámai végkicsengésű ffszertartás' során színre vigye és közvetlen nézői tapasztalattá tegye a nemi identitás sorskérdéseit, illetve a Szépség leigázása és a neki való kiszolgáltatottság szerelemfilozófiai dilemmáit." Az alkotói önvállalás, a szembenézés leplezetlenül tiszta útján El Kazovszkij művészetének messzemenően *tétje van*; saját létét, értékét, egzisztenciális kristályanyagát bontja ki abból, amivé a szerepekbe, létklisékbe rögzült társadalmi rendben lehet/ett. Úgy tűnik, a művészi programot is folytonos mozgásban tartó heroikus emberi vállalást Rényi abszolút tisztán érzi és respektálja, minden esztétikai-gondolati közelítése e kettősség jegyében fogalmazódik; miközben vizsgálódásainak „tárgyát”, azaz a művészt és alkotásait igyekszik megfelelő távolságból, elfogulatlanul szemlélni, esztétikai ítéleteit a küzdő lény helyzetének, emberi nagyságának fölismerése is motiválja. Mintha elemző közelítéseinek szintén emberi, létbeli *tétje* volna. Ebben a töprengő egyensúlykeresésben aztán a művek és a művek részletei árnyalódnak, többletjelentéseikkel új összefüggésekben, viszonyrendszerben nyernek mindent bevilágító érvényességet.

Utolsó felvonásként mindkét napot táncos bemutató zárta, mégpedig olyan előadókkal, akik saját testi jelenlétükkel, bár eltérő okokból, nem föltétlenül sorolódnak a „táncosként megjelölt” kategóriába. Individuális testkezelésével Gergye Krisztián és Fehér Ferenc is a *táncos* definiálható fogalmán túl kalandozik, és föltehetőleg a *saját-test* élményét vagy akár saját *test-élményét* is sokkal szabadabb kontextusban kezeli – még színpadi közegben is. Talán ezért is lehet, hogy indulásuk inkább az alternatív játszóhelyekhez kötődik, így elsősor-

ban a MU, az egykori Merlin és természetesen a Trafó idéződik itt fel. – Gergye ezúttal is bravúrosan nyelvöltöget, mindjárt darabja címével (*PERFORATUM XYZ*), majd mindenét megmutatja, a kommentált családi képektől kezdve ruhától akkurátusan megfosztott testéig. Meztelenül is nagyon természetesen éli magát, elfogulatlan és fesztelen, azonban a szocializációs jeleket mellőzve újabb drámát, emberként meg nem léphető határt sejtet. Mert mit tud még levetni, illetve a tovább nem csupaszítható meztelen testben hol van ő, hol van Gergye Krisztián? Hiszen a test csak egy jellemző burok. A kérdés persze az ember mai tudása szerint elméleti-filozófiai, tehát nehezen vagy egyáltalán nem válaszolható meg, de mentségemre szóljon, hogy darabjaival ezt éppen Gergye indukálta. – Fehér Ferenc előadói pályája a kanonikus táncrendszerektől független úton indult és haladt, jóllehet az emberi anatómia lehetőségei miatt valamilyen érintéspontok mégis tapinthatóak (ezért is abszurd „teljesen új” mozgásrendszerekről beszélni). Fehér autentikusan, olykor mély elemiséggel alakítja a testéből, illetve a testére a darabjait. Nehéz lenne szétválasztani alkotói és előadói énjét. Egyes műveiben azonban saját csupasz testének (testképe) színi plasztikáját, formai alakítását illetően mégis föltűnik egyfajta célzott esztétika, különösen felfüggesztett mozgás-pillanatai sejtetik a dekorativitás örök mintáit. És Fehér Ferenc, meg a vele ugyanegy teste, ebben is önmagát adja; elementáris színi kísérletében alakul, változik, és ebben a stációkra szabott folyamatban őszinte és szép tud lenni. Ahogy a konferenciázáró *Imagó* című opusáról írja: „én most ebben az előadásban emberré akarok változni! Emberré.” Mert az ember még csak egy potencialitás.