

SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA

A SZÓLÓ LEGESLEG- KÖZEPE

*Emblematikus táncszólók a magyar
kortárs tánc (közel)múltjából*

Maurer Milán a MenNonNóban, kor.. Frenák Pál, 2006. Fotó: Bobál Katalin

Nincs még egy műfaj, amelyik a szólónál nyilvánvalóbban mutatná egy táncos „erőterét”. Nem meglepő, ha a táncos-koreográfus – akár kezdő, akár profi – szólót készít a maga számára, hisz legjobban a saját testét ismeri az ember, a saját teste mindig készen áll a próbára naptáregyeztetés nélkül, emellett praktikus, finansziális megfontolás szintén közrejátszik/közrejátszhat egy ilyen előadás létrejöttében. De bármennyire népszerű is a műfaj, csak elvétve akad revelációként ható szólóelőadás.

Közhely, hogy nem elég jó táncosnak lenni, a szólóhoz kell a szuggesztivitás, a karizma is. De ennél is jobban kell, hogy a táncos ne érje be a lelki kitérüléssel, hogy legyen meg benne a közönség felé fordulás akarása, máskülönben egyedül marad a műélvezetben. Egy szóló megalkotásakor a legfontosabb belső motiváció nyilván az öndefiníálás vágya, ami azonban nem azt jelenti, hogy a táncos direkt önmagát adja, hanem hogy karaktert teremt. Ez a karakter olyan az előadó számára, mint egy maszk, mely mögött ő áll ugyan, mégsem egészen ő látható. Ugyanakkor a szóló esszenciálisan „tartal-

mazza” az alkotót, és az alkotó – ha eléggé erős formaerőket működtet – úgy választja ki magából a szólót, mint csiga a házat. Ez a külsővé váló, szilárdabb váz lehetőséget nyújthat arra is, hogy később valaki más bújjon bele. Egy erős formában – hangsúlyos formai jegyeket mutató előadásban – szinte már felcserélhetőnek tűnik az ember. De csak szinte. Érdekes ez a felcserélhetőség, ha szólókról beszélünk. Általa megérthetünk valami fontosat a forma megtartó erejéről. Például Frenák Pál *MenNonNója* a kék „szoknyával” akkor is működik, ha Várnagy Kristóf táncolja, és akkor is, ha Maurer Milán (még ha

a befogadói élmények közé nem is tehetünk egyenlőségjelet, mert a táncosok nem „ugyanonnan” dolgoznak).

Vannak kultikus szőlők, melyek még ha nem is örvendeknek akkora ismertségnek, mint egy kultuszfilm, évtizedekre meghatározhatják táncos kollégák gondolkodásmódját a műfajról, és mérceként szolgálnak a néző számára is. Az elmúlt húsz-huszonöt év termését felidézve, azok közt válogatva arra keresem a választ, hogy mit tudnak azok a nemcsak számomra, de a tánc történet szempontjából is jelentősnek tetsző szőlők és szólisták, amit mások nem (annyira). Hogy mitől marad egy szólóelőadás emlékezetes, vagy miért merül a feledés homályába. Mivel már a kérdésfelvetés is szubjektív, nem állíthatom, hogy a válasz teljes objektivitással bír majd, mindenesetre kísérletet teszek egy lényeges aspektus megragadására. A kiindulópontom a tér és a térben megjelenő testben működő erők.

Kovács Gerzson Péter bármelyik szőlőjára tekintünk (időrendben: *Magenta I., Hit et Nunc, Magenta II., Fametszet, Magenta IV., Triptichon*), mindegyiknek lényeges eleme a táncos által bejárt – strukturált vagy strukturálatlan – tér és a benne fölkelhető út, legyen az kör, egyenes vagy spirális. A geometriai formákban való gondolkodás minden esetben

megmozgat valamiféle szellemi, spirituális dimenziót még akkor is, ha az alkotóban ez nem tudatosul. KGP-nél azonban következetes ez a fajta építkezés, melyen keresztül a létbe vetettség fázisait, állapotait érinti. Szólóiban társa egy-egy hangszer, mely különállóságában is egy a táncossal, „lelkének a hangja”, valahogy úgy, ahogy Vörösmarty vén cigánya bizonyosan maga a költő. KGP őriz valami zsigerit a magyar virtusból – bármit is jelentsen ez. Olyan a színpadon, mint egy rönkből faragott, de a fából kiszabadított, csavaros eszű népmesei figura, akit át- meg átszínez a kor meg a divat. Hogy ezt az érzetet miképp „gerjeszti” KGP, arra szép lenne egészen konkrét, „fizikai” választ adni, olyat, ami túlmutat a karizmán... Az előbbieket miatt elgondolkodtató volt megtapasztalni a szőlőinek közös keresztmetszetét jelentő *Triptichont (Magenta V.)* ifj. Zsuráfszky Zoltán előadásában. Az élményről anno a következőket jegyeztem föl: „Nehéz elképzelni, hogy KGP helyettesíthető: a mozdulatok, a jellegzetes, néptáncból ötvözött elemek, az a furcsán-komolyan groteszk karakter, amit ő tud (úgy csak ő tud), amelyen keresztül kommunikál, máson olyan, mint a bő köpönyeg. Lehet bár szépen szabott, de tuti lötyög. Ritka, hogy a néző izgulni kezd az előadóért, velem mégis ez történt, amikor Zsuráfszky színre lépett. [...] Zsuráfszky tolmácsolásában az egyébként is furcsa, olykor groteszk-mókás, máskor komoly »figura« új kontúrokat kap. Talán kevesebb rajta a finom árnyalat, több a fiatal hév, de van benne erő, karizma és önállóság. Alázat is.”¹

Bozsik Yvette egy korai, Árvai Györggyel (Természetes Vészek Kollektíva) 1986-ban alkotott szőlője, az *Eleven tér* szintén megérhette, hogy évtizedek múlva Góbi Rita föléleszse álmából az emblematikus „üvegkorporsót.”² Számomra azonban ennél a kimondottan avantgárd szellemben született szőlőnél izgalmasabb az *Emi* (1996), mely szintén a térrel, azon belül is a helyhez kötöttséggel játszik. A színpadon szétterülő, annak nagy részét körként lefedő fehér szoknyából Bozsik Yvette-es játékosággal növekszik ki a csábító, sebezhető, hatalmas/sérthetetlen, bibeszzerűnek ábrázolt női princípium: az apró, jelszerű mozdulatokkal éledő gésa és a vad, helyhez szegezett táncot táncoló lidérc egy és ugyanazon bőrben. A szőlő a butoh-val rokon. A tradicionálisnak tűnő, voltaképpen azonban nagyon is avantgárd japán táncban az előadó erős középpontot képez magában, összeköti magát a földdel, s minden mozdulatát ebből az ismeretlen mélységből indítja. Az eredmény egy különös, néha talán groteszk, de megindító szépség, mely elveti a kész mozdulatokat, és szabad utat nyit az ember saját, belső tereiben éledő erőnek. A gyakorlatban az történik, hogy a táncos erőterébe került néző olyannyira összekapcsolódik az előadóval, hogy megérzi még a szempillarezdülését is.

Frenák Pál kék szőlőjét, a *MenNonNót* (2000) bevallottan Bozsik *Emije* inspirálta. Az alapvetés ugyanaz: adva a nagy, a színpadot betérítő ruha, annak közepén pedig a helyhez rögzített táncos. A férfi verzió annyiban mégiscsak más, hogy Frenák „mobil” állapotból indít, vagyis látható, amikor elfoglalja a kör középpontját. Karizmatikus jelenség az úszósapkás, úszószemüveges Frenák, de a belső erőteré külsővé tételét igazoló jelzővel még mindig csak a láthatót ragadjuk meg. Honnan származik az a belső „tömörtség”, mely mágnesként vonz? Frenáknak

E. Sch. Eroto, Gergye Krisztián, 2002. Fotó: Dusa Gábor



1 SzOBOSZLAI Annamária, „Eszki móto borzó”, 2010.06.09., *Revizor*, <https://revizoronline.com/hu/cikk/2420/kovacs-gerzson-peter-triptichon-magenta-v-varosi-eszkimok-poszt-2010>.

2 Természetes Vészek Kollektíva (TVK): *Végtelenbe zárva*, Trafó (2012)

evidencia a siketnémák jelnyelvének használata, ezen kívül számára is meghatározó élményt jelentett a butoh-val való találkozás. A hatás létrejöttében fel kell figyelni arra, hogy egy pillanatnyi szépelgés sincs ezekben a mozdulatokban. Minden „funkcionálisan szép” (merthogy belső törvényszerűségekből következik), minden kommunikál, mindennek oka van. Még az óriási, medencényi területű körszoknya levédetett ultramarin árnyalatának, az Yves Klein-kéknek is. Bár a *MenNonNo* válasz az *Emire*, Frenák mégis mintha az alábbi Klein-idézetből indulna ki: „Füvés a térben, mely hatalmasabb a végtelennél. Ez az egyetlen módja a festésnek, mely elvezet az abszolút szellemhez.” Az ismert festő a zen buddhista tanokból kiinduló „semmibe ugrás” pillanatát, azaz a mindenféle kötöttségtől való megszabadulást tette alapulvévé. Frenák úszója szintén a semmibe „ugrik”. Medencéjét, kék körszoknyáját, „semmijét” a derekára kapcsolja, a siketnémák jelbeszédét táncjal keveri. Mikor forgásba kezd saját tengelye körül, az óriási anyag spirálban a teste köré csavarodik, a táncos monokróm semmibe gubózik, miközben „medencéje” pocsolányira apad. Ez az összetett kép egyszerre mutat átváltozást és megsemmisülést. A képiségét és mozgásanyagát tekintve igazi sűrítménydarab *MenNonNo* egy időtlen csigaház. Mikor Várnagy Kristóf a III. Monotánc Fesztiválon belebújt, nekem úgy tűnt, felerősödtek a darab elején az önironikus felhangok. A színpad háttérére vetülő fényfényzetben állóspárgában falhoz lapuló Várnagy törzse szinte külön életre kelt, nyúlt, már-már kiszakadt a lábaival rajzolt egyenes síkjából. Maurer Milán is megutaztatta a csigaházat. Az előadását rögzítő felvételen gyönyörűségeket látom a mozdulatokat, és a forma erősen tarja az előadót, de a butoh-íz egyértelműen feloldódik a szépben, az esztétikusban.

Gergye Krisztián testprezentálásában harmonikusan keveredik a „keleti” személytelenedés és a nyugati ego. A táncos-koreográfus elöszertettel fogalmazza meg, azonosítja be saját magát képzőművészek és munkáikon keresztül. Készített többek közt Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Francis Bacon, Lucian Freud, David Lynch, Magdalena Abakanowicz, Hieronymus Bosch, Francis Bacon és Leonardo da Vinci inspirálta táncot. Mi a közös ezekben az alkotókban? Ha Schielére vagy Lucian Freudra gondolunk, akkor talán a ruhátlanág, mely az ember igaz valóját, a hús romlandóságát és a csúnya szépségét tárja fel. Ha pedig Kokoschkára és életnagyságú Alma Mahler-babájára, akkor az élő-élettelen dimenziói fogalmazódnak újra Gergye testén. 2001-es szólója, az *E. Sch. Eroto* a képzőművész Egon Schiele személye és munkássága révén kínál lehetőséget Gergyének, hogy megfogalmazza önmagát mint embert és művészt. Amit a színpadon látunk, kevercse táncnak és bábjátéknak – noha klasszikus értelemben vett báb nem jelenik meg a színpadon. A hatást a táncos-koreográfus teremti meg azzal, hogy miközben az előadás döntő részében testének hátsó, azaz „árnyék”-terével dolgozik, a különös játékhoz segítségül hív egy indonéz női (táncos)maszkot is. Arcot kap tehát a mögöttes, ismeretlen tér, ami által Gergye bábszerűvé válik: hátulsó oldalát odakölcsonzi az emberi anatómiának ellentmondó mozgásra képes, kitekertsége és valóságatlansága dacára elkülönülő öntörvényű lénynek. Nem hétköznapi módon képződik le az élő-élettelen dilemma: a táncos teljes testét átadja a maszknak, de a testet – mint egy varázsló – ő irányítja. És a néző lassan elfelejti a másik arcot, a mozgatóét, már csak a bizarr nőalak marad. Ha Gergye előredől, akkor a női test hátrafelé görbül; ha magába roskadva leül, a diva szemérmetlenül kitarulkozva mellet domborít. Jegyezzük meg, hogy

a tradicionális jávai tánc (melynek Gergye ismerője és értő művelője) elmélete szerint a táncos *odaadja* a testét a megjeleníteni kívánt hős- vagy istenalaknak, vagyis nem ő maga van jelen a színpadon, hanem az általa megidézett isten/hős. Gergye Krisztiánnak nagyon is fontos az önmegfogalmazás (gondoljunk az *EGOEGOEGÓRA*), az emberi mibenlét és kilét felmutatása, ilyen értelemben az ábrázolt mitikus alakot magával Gergyével azonosíthatjuk.

Ladányi Andrea izmos, csupa ín és ideg, kimunkált teste már önmagában is történeteket hordoz. Egyszerre van beleírva a tisztaság és a kiéltség. Ehhez társul a klasszikus balett alapokon nyugvó tūpontos technika. *Alice B.*-jét (2005) a finn Jorma Uotinen koreográfussal készítette, majd több verzióban is bemutatta. 2008-ban a III. Monotánc Fesztiválon gyűjtött képléményeimben gyűrt, flitteres estélyiruha-gubóból mered elő a görcsös, groteszk mód ferde spiccben végződő csupasz lábszár, majd az egész szélsőséges, merő idegvégződés test, kiszolgáltatottság, veszély és örület félelmetesen gyönyörű elegye. Válláról mint akasztóról lóg díszes vendégbőre, egy levedlett, elhasználdott identitás. Csörömpölő, reccsenő tükör hangjára emlékeztető neurotikus dobszólo festi alá a szaggatott, élőholt táncot, a téglalap, háromszög, gömb formát rajzoló fénybe írt ének képeit. A tánc térbe belógó kötélpinta légtornászaként csillogó fejéket ölt, de folyton egyensúlyát veszti, mire trónfosztja magát, s koronáját mint koncot a szájába veszi. Az idegtépő, de életben tartó zene ritmusára lép, balerinásan menetel, jelenléte, lény a „jelentés”. Egy „jólakott” táncos testén idegenül csörömpölne a kiszolgáltatottság iszonyatának kolompja.

Fehér Ferenc teste is történetelhordozó forma, de nem külseje, hanem aprólékos belső „huzalozottsága” és színészi vénája teszi azzá. Ha szólóiról – *EXIT (Kaspar-variációk)* (2003) *Medusa piercing* (2004), *Emberkönyv* (2005) – beszélünk, meg kell említenünk a társalkotót/rendezőt, O. Carusót (Juhász Anikó) is, aki ráértett arra, milyen figurák bújnak meg az utcai táncstílusokon (elsősorban a breaken) nevelődött Fehér Ferencben. Teste, egész fizimiskája, lény hordoz valami vademberit. Olyan ő, mint egy társtalan, Gilgamest nélkülözni kénytelen Enkidu. Nem véletlen, hogy Kaspar Hauser alakja is feltűnik szólói között. A Fehér Ferenc megformálta, inges-kalapos, bőrleszkalakot idéző figura akár a színpadon áll előttünk, akár Pécsen, a Nagyszínház előtti téren, mindig és mindenhol ugyanaz. Környezete nem igazán vesz el tőle, nem is ad hozzá. Épp ezért bámulatos, hogy az enyhén szólva nem ideális terepen, csupasz térburkolaton, földre dobott színházi füzetekkel szegélyezett karámban is képes ugyanazt nyújtani, mint egy színházteremben táncszőnyegen. Szuggesztív jelenléte láthatatlan burkot von köré, mely áthatolhatatlannak tetszik. Nemrég a *Tofu P. Potter*ben egy kutyaszámba se vett emberi lényt alakított. „Fehér egész lényébe felveszi a kutyát. Ő akkor, ott, a színpadon kutya. Alázatos, szolgálai, és bízik. Úgy rezdül, úgy sandít, úgy vigyorog, úgy kuporodik össze, úgy reszket és úgy énekel, mint egy kutya. (Táncolni viszont úgy táncol, mint kevesen.)”³ Fehér Ferenc annyi rejtett, belső emberi tartalékkal bír, hogy órákig tudna mesélni belőle pusztán jelenlétével is.

Réti Anna egy picit Fehér Ferenc „társa” abban a tekintetben, hogy táncában elsősorban lelki tartalékait mozgósítja, és a színpadon humorral vérteti föl magát. Meghatározó szólója a *Lélek pulóver nélkül* (2006), melyben a lelki evolúció

3 SZOBOSZLAI Annamária, „Korlátok közt, határok mentén”, <http://szinhaz.net/2020/12/08/szoboszalai-annamaria-korlatok-kozt-hatarok-menten/>.

lépcsőfokain araszol végig a táncos anélkül, hogy „lelkizése” egy pillanatra is terhessé válna. Először zsákra emlékeztető tárgy mozog a színpad háttérében. Anyaga egyre csak gyűrődik, árnyékot vet, idomul a beltartalmához. A „csomag” lassan formát ölt, kibontakozik belőle egy emberinek tűnő lény, aki esetlenül próbálgatja tagjait rendeltetésszerűen használni, de azok mintha a legváratlanabb helyekről nőnének ki, bukkannának elő. Nem érzékeljük az arcát, így érzelmeit sem térképezhetjük fel, egyedüli kiindulópontunk a furcsán groteszk mozgás. De a lény fejlődik. A következő részben izgalmas színészi játéknak lehetünk tanúi: a táncos arcot kap, látjuk megszületni. Ez Réti Anna nagy pillanata. Minden mozdulata, rebbenése hiteles. Nem bűvészkedik-művészkedik-lélekkiterget, hanem egyszerűen jelen van előttünk, aztán jelen köztünk, mikor nadrágot húz, és szimplán beül a nézők közé. Réti Anna az anyaságról is a tőle megszokott közvetlenséggel és angyali szellemességgel mesél (noha a lélekben nyilván megfordul egy s más, ha csemeték nehezítik a táncpróbát) a *Majdhaleszidőm* (2018) lakásszínházi előadásában. A néző pedig nem azért érzi magát biztonságban, mert egy anya van vele, hanem mert egy olyan ízig-vérig alkotó ember, aki a hétköznapiakból is seperc alatt művészetet kreál.

A 2006-os, Trafóban előadott *Nagyvárosi ikonok* annyiban tér el az eddig felsorolt szólóelőadásoktól, hogy alkotója, Horváth Csaba nem annyira táncos, mint inkább színházi rendező módjára fogalmaz és alakítja az est felépítését. „Pilinszky János költészete kezdetektől meghatározta művészi ambícióimat, koreográfiai ténykedésemet. Mély elkötelezettségem, hogy szólóestem neki ajánlom, belőle építem” – írja előadása mellé a koreográfus. Az estet jellemző multimédiás eszközhasználat akkoriban kezdett gyakoribbá válni a magyar színpadon. A mozgásanyag egyszerű, sallangtalan, kifejező, de

önmagában nem hordoz különösebb tartalmat. Horváth Csaba nem pseudo-Pilinszkyként éled a színpadon, még az elhangzó részletek sem Pilinszkytól származnak, hanem a *Jelenések könyvéből*. A mozdulatok, a videotechnika, a fények és a tükrök, a zene, a vetítövászson együttesen veszik át a hasonlat, a metafora, a szimbólum szerepét, s alkotnak tartalmat.

Kettős világ bontakozik ki előttünk: az egyén misztikus, istenhez közelítő, tőle teremtettként függő világa s a művész, a táncos profán (?), közönségéhez fűződő kapcsolata. A világitásért felelős „valaki” egyrészt kolléga, segítség, másfelől azonban ő „Isten”, akihez ki lehet szólni, ha valami nem megfelelően alakul a színpadon. Kellékese-partnernője (Blaskó Borbála) pedig egyben Szentlélek is, angyal, közvetítő, aki, ha kell, súg, hogy az előadó a rábízott szavakat pontosan közvetítse. Horváth Csaba misztikus Isten-ügylete finoman hangozódik egybe a megteremtettsége folytán ráért feladatokkal, a bejárando életúttal s az előadói léttel ebben az önreflektív hommage-ban. A kettősség tolokodás nélkül, de következetesen érvényesül a kivetítőn pergő képek önmagában zárt, de a táncsal minden pillanatban kommunikáló világával. Majom és ember, bárány és farkas, vízben úszó foka és ember az uszodában, plasztikarcú kirakati babák és manökenek a kifutón, állatkert és nagyváros. A képekre rávetül a táncos árnyéka, kimerevített képe – egy „ikon”, akit a Blaskó Borbála kezében sűrűn kattogó fényképezőgép örökít meg. A színpad ékszerűen kialakított hátsó fala kék, zöld, pinkes színeket ölt – izzó, de valódi fényt nem adó neonlámpákat idézve. A nyugodt zongorahangra pergő, lüktető zene válaszol, az énekesek modern istenségekként „recsitálják” modernkori imáikat. Szólóelőadást alkotni így is lehet, bár csak aktív figyelő állapotban lévő, intellektuális beállítottságú néző fejében áll össze az a bizonyos csigaház.

Nagyvárosi ikonok, Horváth Csaba, 2004. Fotó: Dusa Gábor

