

Kritikusi igyekezet az Európa-kertben

Öt esszé

A 2008-2012 között megrendezett CRITICAL ENDEAVOUR tánckritikusi
szemináriumok résztvevőinek beszámolója

Szerkesztette: Szemessy Kinga

Juhász Dóra

NEM UBORKA-SZEZON

A 25. bécsi ImPulsTanz Fesztivál fiatal koreográfusokat bemutató [8:tension]+ programja és az idén első ízben odaítélt Ö1 Prix Jardin d'Europe-díj.

A 25. bécsi [ImPulsTanz Fesztivál](#) fiatal kritikusok számára szervezett háromhetes szemináriuma rengeteg tanulságot és élményt jelentett. Nekem, nekünk, tizenegyünknek – a [Critical Endeavour](#) program tagjainak, azaz az Ö1 [Prix Jardin d'Europe](#) fiatal tánckritikusokból és kulturális újságírókból álló zsűrijének. Számszerűsítve is sűrű időszak volt ez: az együtt töltött közel huszonhárom nap alatt körülbelül harminc előadást tekintettünk meg, az [8:tension]+ program tizenkét fiatal koreográfusának darabjait kétszer láttuk. Három nyilvános beszélgetésben vettünk részt, két teljes oldalon jelentek meg írásaink az egyik legjelentősebb bécsi napilap, a [Der Standard](#) hasábjain. Végtelen számú jegeskává előtt-után végtelen számú kritikaelméleti és művészeti eszmecesterét folytattunk táncról, műfaji kategóriákról, kritériumokról, ízlésről, erkölcsről, felelősségről, a török, a madagaszkári, a belga, a svájci, az osztrák, az angol, a bolgár, a szerb, a román, a magyar kortárs táncszcéna sajátosságairól, hasonlóságairól és különbségeiről. Tettük ezt a MuseumsQuartier lila ülőalkalmatosságain, a Kunsthalle termeiben, az Akademietheatre ruhatárában, parkokban és színházakban, utcán és nézőtereken, jegyzetfüzetek fölött és számítógépek előtt, mikrofonok mellett és zárt ajtók mögött, írásban és szóban.

A kedvenc találós kérdésünkre – van-e különbség a kritikus és a zsűritag között? – a válasz már az első napokban egyszerűnek és hihetetlenül problémásnak tűnt: hogyné, rengeteg van és nem, szinte nincs. Miért? Példának okáért azért, mert a „láthatatlan kritikus” bizony létező jelenség. Igen könnyű elfeledkezni arról, hogy a szöveg szerzője is hús-vér ember. Több mint tizenvalahány karakter a cím fölött, vagy lent a szöveg és a stáblista között – s mint ilyen kételkedő, lelkesedő, unatkozó, lélegző néző. Néző – főnévi értelemben is. A láthatatlan kritikusnál pedig csak egy valaki láthatatlanabb: a mindenkori, általános értelemben vett zsűritag. Rejtve a díj, a díjazott, a nagybetűs döntés mögött. Miközben persze ő is néző. Alapvetően és lényegileg. Ám – és itt a fontos különbség – a kritika mint szöveg, mint strukturált, szavakká formált, bekezdésekké tagolt gondolatmenet leképezi és megmutatja a befogadás folyamatát. A szöveg tehát pontos lenyomata az előadáshoz való analitikus viszonynak, nem odavetett ítélet, hanem egy verbalizált recepciókotta, melyből az előadás és a kritikáiró viszonya világosan kiolvasható. Egy kritika feltehet kérdéseket, megfogalmazhat kételyeket. A kritika bár első pillantásra a recenzens monológjának tűnhet, lényegileg mégis dialógus a művel. Egy díj ezzel szemben többnyire zárt forma, szoborrá, oklevéllé, pénzösszeggé sűrített vélemény, eredmény, gesztus, szimbólum – ennél fogva hallgató és rendszerint érvek nélküli. Nem kérdéskarakterű, hanem válaszszerű.

Egy kritikusokból álló zsűri tehát ebből a szempontból kissé paradox jelenség, melynek feladata megkísérelni a kvázi-lehetetlent: a kritikairás módszereit (úgy mint szelekció, következetes érvelés, világos pozíció, érdeklődő analízis) valamiféleképp a zsűrizés folyamatában alkalmazni. Láthatóvá és követhetővé tenni az értékelés és választás láthatatlan folyamatát és általa a zsűrit.

Az Ö1 Prix Jardin d'Europe esetében ez a láthatóvá és áttekinthetővé tett döntéshozatali folyamat még érdekesebb, hiszen minden olyan díj, amelyet nem adtak át még soha, rengeteg lehetőséget és kockázatot rejt. Az „elsőség” minden kockázatát és lehetőségét, hiszen nincs ott mögötte a korábbi évek tapasztalata, (még) nincsenek rögzített formák, kötelezettségek, kőbe vésett szabályok és módszerek. A díj nemzetközi együttműködés eredménye, olyan [társulatok](#), [intézmények és szervezetek](#) közös „gyermeké”, mint az Ultima Vez (B), a CCN Montpellier, a Műhely Alapítvány, a Lokomotiva (MK), a Station (RS), az Art Link (RO), a Cullberg Ballet (SE), a Bimeras Culture Foundation (TR), a Southbank Centre (UK) és a danceWEB (A), akik az idei ImPulsTanz fesztiválra delegált fiatal kritikusok kezébe adták a döntést. A Critical Endeavour program számára tehát adott volt a 12 produkció, valamint a díj, amelynek részét képezi 10.000 euro, 4 residency-lehetőség, illetve két uborkát formázó szobor, mindkettő [Ervin Wurm](#) kortárs osztrák képzőművész munkája, és adott volt egyfajta felelősségteljes szabadság is. A precedensteremtés szabadsága, amivel nagyszerű volt élni, hiszen augusztus 9-én este a MUMOK kiállítóterében rendezett díjátadó ceremónián a várakozásokkal ellentétében két első díjat adtunk át és három rezidencia-lehetőséget. A két kiemelt díj egyike pénzjutalommal, a másik egy előadás létrehozásának lehetőségével jár, és a tény maga, hogy két előadás, mi több két roppant különböző produkció – [Dalja Acin](#) szerb koreográfus végtelenül lassú, finom, sötét formákból-tónusokból épülő mozgásinstallációja és [Olivier Dubois](#) testalkat-mozgásforma kontrasztal játszó provokatív, harsány koreográfiája – került egymás mellé, gesztus és ars poetica értékű. A két darab a díj és a fesztivál kontextusában a kortárs táncművészet sokszínűségét jelképezi. Azt, hogy nincs egyetlen, kritikusok által kijelölt út, egyetlen kanonizált vagy kanonizálandó színpadi forma és beszédmód. Minőség van. Hatás, alkotói invenció és karakteres színpadi nyelv. Ez az, ami fontos. Persze jogosan merül fel a kérdés, hogy nem valamiféle döntésképtelenség-ízű kompromisszum-e két díjat odaítélni? Igaz, hogy ez a megoldás közelebb áll a kritikus szemlélethez, mint a zsűri attitűdhöz, és az is igaz, hogy a döntésnek praktikus okai is voltak – a tizenegy tagú zsűri képtelen volt egyetlen előadás mellett letenni a voksát. Ám az, hogy két előadást emeltünk ki a mezőnyből, tudatos választás és üzenetértékű döntés volt, melynek kapcsán nem megkerülhető a felelősség kérdése. Tiago Bartolomeu Costa portugál tánckritikus, Pieter T'Jonck belga szakíró meghívott előadóként, Franz Anton Cramer a workshop vezetőjeként vetette fel a kérdést, mit jelent a felelősség a kritikus számára. Kényes és fontos probléma ez. Hiszen „a kritikus mindenekelőtt és alapvetően az írott szövegért tartozik felelősséggel” – mondja

Samuel Weber. A kritikus dolga tehát az, hogy jó szöveget írjon. A zsűritagé pedig az, hogy jó döntést hozzon és a megfelelő darabnak adja a díját. Ugyebár. De persze ez korántsem ennyire egyszerű, sem a tézis, sem a megfogalmazás. Mert ugyan már mit jelent a „jó döntés” és még inkább: melyik a „megfelelő darab”?! Hosszas vita alakult ki köztünk, zsűritagok között arról, hogy vajon a „jó döntés” jelenthet-e egyfajta védelmező attitűdöt. Kell-e hogy a kritikus elnézőbb legyen bizonyos – fiatal, kezdő, kísérletező – művészekkel szemben, kell-e óvni a kortárs táncművészet bizonyos alkotásait, tendenciáit? Az én személyes véleményem, mint 1/11-ed résznyi Critical Endeavour, az: a védelem relatív fogalom. Retorikai pótcselekvés, homályos fogalmazás – bizonyos esetben legalábbis. A kortárs táncművészetnek – legyen az Szerbiában vagy Madagaszkáron – nem akkor segítünk, ha szemet hunyunk a darabok hibái felett, hanem akkor, ha értelmező attitűddel feltárjuk és alaposan megvizsgáljuk azokat. A pusztán tény, hogy kortárs táncdarabokról írunk: lehetőség (a művészeknek) és felelősség (nekünk kritikusoknak), hiszen a figyelem középpontjába helyeztünk egy darabot, egy társulatot, egy alkotót. Kötelességünk őszintén, nyitottan és elfogulatlanul megtalálni a megfelelő szavakat, kérdéseket és válaszokat az adott produkció kapcsán. Épp a fejlődés és a művészi evolúció érdekében. Gia Kourlas, a The New York Times tánckritikusa és Gérard Mayen, a francia Mouvement szerzője szintén a szeminárium vendégeiként beszéltek arról (is), hogy mit jelent az objektivitás és a szubjektivitás a tánckritika területén, mit jelent a személyes hang és szaktudás, továbbá – és a szűri tevékenysége szempontjából újabb kardinális kérdés – milyen hangsúlyt kap egy-egy darabban a kész struktúra és milyet a potencialitást? Mit díjazunk tehát? A kész művet önmagában vagy az alkotóban rejlő, az adott művön keresztül körvonalazódó lehetőségeket? Különösen izgalmas kérdés ez egy olyan válogatás kapcsán, amely fiatal koreográfusok darabjait állítja egymás mellé, miközben – valljuk be – az Ö1 Prix Jarden d'Europe kapcsán az egyik legproblematisabb dolog az [8:tension]+ program maga. Pontosabban a tény, hogy tulajdonképpen a díj kapcsán már lezajlott egy a zsűri munkájától független előszelekció. Ennek, Christa Spatt kurátori-szervezői munkájának eredménye az [8:tension]+ program, azaz a meghatározott szempontok alapján válogatott tizenkét produkció. Kész helyzet, bizonyos szempontból. A zsűri döntése pedig nyilvánvalóan ebben a kontextusban érthető és értendő. A kiválasztott tizenkettőből, kell(ett) tehát kiválasztanunk a díjazott 5 előadást és alkotót, figyelve a válogatás egyenletlenségeire, kontrasztjaira és párhuzamaira. Voltak ugyanis kontrasztok és párhuzamok is szép számmal.

[Doris Uhlich](#) osztrák alkotó darabja a klasszikus balett-koreográfiák mozgásanyagával kísérletezik, finoman és kiváló arányérzékkel egyensúlyozva az ironikus humor és a patetikus érzélgősség között. A darab szereplői stilizált színpadi figurák, mégis „szerepszerűtlenül” valóságosak, hiszen tényleges fizikumuk, aktuális koruk, alkatuk képezi a koreográfia alapanyagát. Idős

prímabalerina (konzervált, ám megfakult hattyú-attitűd), túlsúlyos lány spicc-cipőben (háj és plié), balett képzettségű táncos-fiú (izmos karcsú férfitest, feszes erő, aki mégis két lábon járó balett-hiányjel, ha nincs mellette egy „igazi” balerina, akit emelgetni és forgatni lehetne). A mozgásanyag variációkra és kihagyásokra épül - klasszikus balett-koreográfiát „játszanak” űlve, pas de deux kerül színpadra láthatatlan táncosnővel, túlzó tapsrend-koreográfia képez cezúrát a darab közepén. A darab Susanne Kirnbauer jutalomjátéka, aki szerethető, és nem szánni való, megkopott fényű, tündöklő ex-balerina. A [SPITZE](#) tökéletes példája az előadás-szerkezet kontra potencialitás és innovativitás dilemmájának. A produkció ugyanis megszerkesztett, strukturált, szépen kivitelezett, és bár az ötlet izgalmas, a legkevésbé sem új. A klasszikus balett-formák kifordítása és feldolgozása visszatérő kortárs táncszínpadi téma, mondhatni toposz, amihez ez az interpretáció sem ad hozzá sokat, nem lesz több, mint egy ügyesen megvalósított mozgásgyakorlat. Miközben a tény, hogy egy fiatal alkotó többszereplős darabot állít színpadra már önmagában értékelendő. A fiatal koreográfusok programjában ugyanis Ulrich előadásán kívül kizárólag [Diego Gil](#) dolgozott több táncossal. A koreográfus [Creating Sense](#) című darabja szintén megtöri a klasszikus táncnyelv szabályosságát, a darab laza karmozdulatokra, amatőr hatást keltő gesztusokra, elmaszatolt, homályos mozgásanyagra épít. Tudatosan. Fejrázás, ugrások, ütközések, suta emelések, pontatlan mozdulatok következetes rendszere az előadás, naiv mozgás, amely a hétköznapi, kamasz tánc kultúrát idézi, miközben világos, hogy művészileg kreált nyelvről van szó. Az előadás fokozódó intenzitású, akár egy zenei crescendo, ám hiányzik a tét, az ok. Az ilyen típusú karakteres és speciális mozgásanyag ugyanis nem maradhat(na) reflektálatlanul.

A [8:tension]+ programja – ahogy arra már utaltam – tulajdonképpen tobzódik a szólókban, amelynek külön rétegét képezik az önéletrajzi ihletésű (legalábbis a színpadi autobiográfia illúziójával játszó) „férfi tánc-monológok”: A horvát táncos-koreográfus [Matija Ferlin](#) darabja a [SaD SaM](#) – a cím izgalmasan rétegzett, hiszen szomorú Sam-et jelent angol nyelven ám horvát nyelvből úgy fordíthatnánk „ez vagyok én” – konceptuális mű, üres térrel, kevés mozgással, képzőművészeti hangulatban. Magánkiállítás ez, ahol a fő műtárgy az „én”. Még hozzá az elhagyott, a szomorú „én”. Pontosabban ő. Matija Ferlin. Aki fa ruhacsipeszekkel az arcán lép a fehér üres színpad előterébe, és egy hihetetlenül bizonytalan, meleg tinédzser fiú karakterét skicceli fel, tudatosan túlságosan hosszúra nyújtott karaoke-jelenettel, kivetített szövegrészletekkel, a szakáll-motívum, a férfivá, felnőtté válás variációival. Kinyúlt póló, farmer, hosszú haj, kérdő, vágyakozó tekintet. A szemkontaktus és a közönséggel való kommunikáció meghatározó az előadásban, ahogy a személyes élményhez való viszony is. A művész civil éneke és a színpadi én közti azonosság és tudatosan kreált transzparencia az előadás legfontosabb problémája és kérdése. [Pere Faura](#) [Striptease](#) című szólója ezzel szemben egy egészen más típusú személyességgel és őszinteséggel dolgozik, melynek tárgya a vetkőzés és a színpadi/nézőtéri,

konkrét és étvitt értelemben vett lemeztelenedés. A színpadi vágykeltés dramaturgiája és koreográfiája. A téma rengeteg lehetőséget rejt, Faura erős jelenlétű performer, ám a darabból hiányzott néhány fontos dramaturgiai döntés. Mire koncentrálnak a koreográfia? Hol vannak a hangsúlyok? A *Striptease* így ígéretes, ám a kelleténél hosszabb, „túlrétegzett” színpadi palimpszeszté vált filmes-vetített rétegekkel, virtuális Demi Moore-ral, mozgás stand up comedy-vel, áltudományos vetkőzéselméleti fejtegetésekkel, a lemeztelenítő és lemeztelenített nézői tekintet dokumentációjával, tényleges sztriptíz-koreográfiával.

[Radhouane El Meddeb](#) szólója kevés eszközzel dolgozó vallomásos minimál-táncdíra, amiből botránnyosan hiányzik bármiféle szereptől és színpadi szituációtól való távolság és reflexió. Kínosan személyes, mozgásanyagát tekintve szegény és erőtlen koreográfia a [Pour en finir avec moi](#) végtelenül patetikus mozdulat-klisékkel (rebbenő kézfej-pillangó, pontatlanul kivitelezett elcseppenő pantomim-bánat). El Meddeb, az enyhén túlsúlyos Rómeó, az önironia leghalványabb szikrája nélkül „önkifejez” és játszik lírai hőst, anélkül, hogy értelmezné vagy használná színpadi karakterét és alkatát. Pedig ez utóbbi – az önironikus, kísérletező provokatív kontrasztokra épülő testhasználat – rendkívüli pillanatokot szülhet, ahogy ezt a francia [Olivier Dubois](#) [Pour tout l'or du monde](#) című koreográfiája is kiválóan példázza. Dubois a lehető legjobb értelmében gátlástalan alkotó és előadó. Szintén súlyfelesleggel küzd – pontosabban nem küzd, büszkén viseli plusz kilóit –, hatalmas pocakja azonban kellék, figuraépítő elem, a táncosokról bennünk élő sztereotip és kirekesztő testkép lerombolásának, újraírásának eszköze. Dubois precíz dramaturgiájú darabjában fémes, fénylő fémrudak tagolják a teret: fallikus szimbólum, ketrecrács, go-go rúd formájában. A csillogó „keretek” között pedig a francia koreográfus-táncos provokatív őszinteséggel beszél fizikai korlátokról, vágyakról, frusztrációkról. Kezdetben decens zakóban táncol, modern tánctechnikák lépéseit-mozgásrendszerét használva, meg-megtörve a koreográfiát, majd vetkőzik, és frenetikus-sokkoló rúdtáncba kezd. Vonaglik, spárgázik, csábít, énekel. Az r'n'b videóklippek táncosnőinek agresszív szexualitását reprodukálja. Igen, túlsúlyos, alacsony, izzadt... férfiként. Még hozzá lélegzetelállító pontossággal, lerombolva minden preconcepciót, előítéletet, hiszen ezt a metamorfózist véresen komoly profizmussal és tudatossággal hajtja végre. Ugyanis nem blöff-táncos, nem művész-bohóc, nem túlképzett színpadi transzvesztita, hanem komoly kockázatot vállaló koreográfus, aki vállaltan hatásvadász eszközökkel kommunikál közönségével: provokál, flörtöl, manipulál és elgondolkodtat.

A közönséggel való kommunikáció, illetve a befogadói attitűdök elemzése egyébként kulcsfontosságú az [8:tension]+ program előadásiban. Amanda Piña és Daniel Zimmermann közös darabja, a [WE](#), a nézés, szembenézés, tükröződés nézőtéri formáival játszik. A darab voltaképp egy real-time kisfilm: a közönséget videó veszi és vetíti a színpad előterében kifeszített vászonra,

pontosan úgy, mintha egy hatalmas, mindent látó, fókuszálni-nagyítani is képes tükörrel szemben ülnék. Felemelem a kezem, nézem a mozdulatot. A saját mozdulatomat. Szemben. A trükk az előadásban az, hogy irányított és interpretált szembesüléssé válik a nézelődés, hiszen a nézők feje fölé az alkotók képregényszerűen gondolatbuborékokat is vetítenek, mintegy „feliratozva” a feltételezett-fiktív belső monológokat. Úgy, mint: „messze lehet a toalett?” meg „nem tetszik ez a darab, öncélú” illetve „ez most tánc? Mit jelent ez a sajátos reprezentáció?” és így tovább... Láthatólag-olvashatólag az összes lehetséges nézőtéri narratíva és nézői attitűd megjelenik itt, random módon az épp ott ülők feje fölé vetítve. Vicces ez helyenként, tanulságos is, ám az alapötlet varázsa élteti a darabot, ami nem fejlődik tovább: így legfeljebb a darab első 5-6 percében működik igazán ez a gondolatolvasó tükör-mozi.

[Ayse Orhon *Can you repeat it?*](#) című darabjának is ez a „hogyan fogadjuk be a darabot?” kérdéskör képezi az egyik rétegét. Az előadás két részből és egy improvizált intermezzóból áll, ez utóbbi feszegeti – a nézőtérén kihangosítva társalgó vendégművészek dialógusán át – az értelmezés, nézői ráhangolódás és pozíció problémáját. Ez a szakasz azonban hangsúlyozottan más, mint a két koreográfiai rész strukturált, milliméterről-milliméterre megtervezett világa. A török koreográfus szólójának első fele laboratóriumi hangulatú, elképesztő fizikai jelenlétet igénylő mozgás-kísérlet üres térben, eszközök nélkül, míg ennek pár-jelenete mozdulatról-mozdulatra az első rész koreográfiáját követi csak épp egy mikrofonnal, hangokkal kiegészülve. Így az első rész tiszta tánca újra- illetve átíródik, más-új értelmet nyer.

A zsűrizés és a kritikairás egyaránt felveti a műfaji határok kérdését. Mennyiben tágítható a kortárs tánc mint kategória? A kritikus felelősséggel tartozik a műfaji határok definíciójáért vagy a műfaji határátlépés természetes jelenég, amely szervesen a kortárs tánc organikusan fejlődő világához tartozik? Az Ö1 Prix Jarden d'Europe a fiatal *koreográfusok* díja, éppen ezért izgalmas kérdés, hogy mennyiben tekinthető koreográfiai munkának egy képzőművészeti elemekkel dolgozó, installáció jellegű produkció vagy épp egy szürreális bábjáték. [Ibrahim Quraishi *Islamic Violins*](#) című darabja politikai állásfoglalás, pszichológiai kísérlet, képzőművészeti ihletettséggű installáció, komoly esztétikai kérdéseket provokáló mű. Ugyanis a „szereplők” nem emberek, emberi testek, hanem szép sormintaként egymás mellé lógatott hófehér hegedűk. A nézők szabadon sétálnak a térben, zene szól, majd egy bizonyos ponton a fehér ruhás védőfelszerelést viselő alakok a terem sarkába terelnek mindenkit, sárga szalaggal lezárják a „helyszínt” és egy hegedű a sorból felrobban. A detonáció, mint művészileg kontrollált, ám tényleges veszélyforrás és terrorizmus-szimbólum a kiszolgáltatottság kérdését feszegeti. Kiszolgáltatva lenni a világnak és egy a világ kegyetlen valóságát megmutatni akaró művészi koncepciónak... problematikus. Ami nagyon pontos, finom és szép megoldás az a darab időhöz való viszonya. A mű ugyanis több napon át zajlik, mindig újabb és újabb hegedűk robbannak, a zenei anyag és az előadás időtartama változik,

ám a korábbi események nyoma nem tűnik el: a törött hegedűtestek kis fadobozban fekszenek a földön. A múlt csendes jelenléte ez, jövő-sejtető tárgyi emlékezet. De vajon a sajátos, művészi tárgy-test analízis és a robbanások ritmusa koreográfiává emelheti a darabot? A hegedű is lehet színpadi test? Vagy egész egyszerűen az *Islamic Violins* még és már koreográfia, még és már képzőművészet – kortárs tánc és installáció határán lebegő új minőség. Manah Depauw és Bernard Van Eeghem [How do you like my landscape?](#) című produkciója pedig voltaképp terepasztal-színház, s mint ilyen nem új. Ám kétségtelenül érdekes a test-tér, figura és közeg arányokkal való kísérletezés, különösen a téma szempontjából. A kórházi köpenyt viselő gumikesztyűs nő, a terepasztal ura a mese-hangulatú narráció szerint ugyanis maga Isten, aki unalmában terepasztalon matat és kreál: apró műanyagkecskéket, fákat-dombot, picurka játékmadarakat. Ennek a közepén jelenik meg az ember. A terepasztal közepén bukkan ki a színész feje – brutális kreatúra az idilli mikro-univerzum közepén. A darab sajátos groteszk humorral (a miniatűr McDonald's emblémák között ketchup-vérfürdővel és filmes illusztrációkkal) játszik Krisztus-történetet, jövőt-múltat, genezist és apokalipszist. Ám szembe kell néznünk vele, hogy az ilyen típusú „nagy témákkal” dolgozó darabok könnyen csúsznak el eredeti hangú interpretáció irányából a klisé-halmozás felé. Mert végül persze, mindezek után, amikor az aktuális istenek ráuntak a terepasztal világra, nem marad más, csak a mohával benőtt tetem-táj, fehér lepellel letakart holttest-domborzat a hideg bolygó-műtőasztalon.

A nem túl meglepő konklúzió az, hogy az igazán kiemelkedő koreográfiák lényege az átgondolt, világos, tiszta színpadi struktúra, és karakteres koreográfiai, színpadi nyelv. Ez utóbbi legfontosabb: hogy a színpadon valóban kialakuljon egy egyedi és sajátos világ. A szerb koreográfus, [Dalja Acin](#) képes erre a színpadi univerzum-teremtésre, miközben hihetetlen nagy kockázatot vállal. A [Handle with great care](#) hermetikusan zárt, erős atmoszférájú, nagyon tudatosan komponált mozgásvilág egészen apró, ám folyamatos mozdulatokkal, lélegzés-ritmusú, zöreij-dramaturgiát követő koreográfiai ívvel. Halvány, szórt fényben álló ágyon kúszik, mozog a két feketébe öltözött nőalak, két lény-szerű figura. Tekintetük-arcuk nincs, lábaik vertikális mozgása vezeti a koreográfiát. Végtelenül lassú, nézőt próbáló, döbbenetes erejű előadás ez, hiszen fokozott koncentrációt igényel befogadó és táncos részéről egyaránt. Ez a terrárium-hangulatú zárt struktúra – ez a kísérlet lényege – lassan de határozottan befelé vezeti a nézőt. A mikrorészletek, az alig-rezdülések, a láthatatlan feszültség, az alig hallható zajok birodalmába. Az ilyen típusú közönség-dramaturgia persze valóban rizikós, hiszen valamiféle szellemi aktivitást, jelenléte, erőfeszítést igényel a befogadó részéről. Cristina Blanco spanyol koreográfus nem vállal ilyen típusú kockázatot, más szférában, a hétköznapi világ jelei között mozog, mégis létrejön egy nagyon erős, nagyon invenciózus, nagyon őszinte színpadi közeg, koreográfiai szerkezet. A [cuadrado flecha persona que corre](#) úgy remekmű, hogy első pillantásra talán nem is tűnik annak. Ötletes, átgondolt,

kreatív, tiszta. A Kunsthalle kiállítóterében fehér fal. A fehér falon tűzoltó-készülék, ajtó, vészkijarat-jelzés, SALIDA (exit) felirat és további jelek, szignálok, táblák, amiket a mindennapokban használunk-értünk. Egyezményes jelek, amelyeknek jelentését, eredetét, érvényességét nem kérdőjelezzük meg soha. Blanco azonban megteszi és újraírja a történetüket. Az előadás lényege ez a szabad és egyszerű játék a nyelvvel és a jelekkel, egyfajta asszociatív játszótér-dramaturgia mentén. A konnektornak bizony néha arca van, hol mosolyog, hol sír, a kijárat felirat ezer mást jelenthet, ha letakarunk két betűt, mégis hagyjuk, hogy instruáljon minket. Mi ez, ha nem, hétköznapi koreográfia? A tárgyak antopomorfizációja geometrikus alapokon működik, a fánkező jelenet egy kör alakú táblára reflektál, a szerelmi jelenet a tűzoltókészülékkel a kar-tűzoltócső párhuzamra. A közmegegyezéses alapon kreált jelentést kérdőjelezi meg minden jelenet. A ruhák belsejébe varrt mosási útmutató legalább öt különböző narratívát szülhet, ha az ember pillanatra felmerül a kétely, hogy az áthúzott kör és négyszög talán nem is a mosógépről mesél... Az előadás a kommunikáció és nyelv rétegeivel, lehetőségeivel és korlátaival foglalkozik úgy, hogy maga is saját nyelvet, spanyollal kevert, eredeti, tárgy-ötlet-blanco nyelvet teremt.

Ezt a beszámolót a kritikus felelősség kérdésével kezdtem, beszéltem a szakírói munka és a zsűribéli tevékenység közti nehezen áthidalható különbségekről. Arról, hogy egy jól megírt szöveg dialógus a művel, amihez képest még egy „helyesnek ítélt” döntésből születő díj is zártnak, eredmény-szerűnek, kinyilatkoztatásnak tűnik. Az Ö1 Prix Jardin d'Europe természetesen nem változtatta meg a díjak eredendő természetét, itt is van öt név. Dalja Acin és Olivier Dubois, a két fődíj, a két Wurm-uborkaszobor tulajdonosa. További három alkotó – Cristina Blanco, Ibrahim Quraishi, Ayse Orhon – pedig lehetőséget kapott arra, hogy Bécsben, Brüsszelben vagy Salzburgban dolgozzon meghívott vendégként egy-egy önálló darabon. Miért épp ők? Igen, ez egy fontos kérdés és talán épp ezért jó mégis, hogy egy zsűri fiatal kritikusokból áll. Mert a szöveg, amit írunk – mert írunk, hiszen ez egyszerre kötelességünk, mint kritikus, kötelességünk mint zsűritag – képes arra, hogy megmutassa a döntési folyamatot magát. Azt, hogy nem rögzített pontrendszerrel, prekonceptiókkal, a döntési-kényszer nyomasztó szűklátókörűségével néztem-néztük az előadásokat szép sorban. Találkozni akartunk a művekkel, analizálni, megbeszélni, értelmezni, értékelni őket. Egyenként. Nem akartuk azonnal rangsorolni és összehasonlítani őket, hiszen mindegyik koreográfiának megvannak a saját kritériumai, problémái, formája és gondolkodásmódja. Ha egy kritikus feladata az, hogy dialógust folytasson a művel, nos egy fiatal kritikusnak, aki egyben zsűritag is, még inkább ez a feladata. Szóban. Írásban. Díjak előtt. Díjak után.

Megjelent az *Ellenfény* 2008/7-8. számában.

Szoboszlai Annamária

MEGÉRTŐ TERELGETÉS

3. Working Title Fesztivál, Brüsszel

Ez az írás egy Brüsszelben megrendezett fesztiválról (3. Working Title – Munkacím – Festival, 2009. december 3–12.), a hozzá kapcsolódó tánckritikusi műhelymunkáról (Critical Endeavour – Kritikus i gy e ke z e t) és néhány elgondolkodtató részletről számol be.

A tíz ország – Törökország, Bulgária, Szlovénia, Románia, Magyarország, Ausztria, Belgium, Egyesült Királyság, Svédország, Franciaország – különféle, táncművészethez kötődő intézményeit (Magyarországról a Műhely Alapítványt) tömörítő európai hálózat, a Jardin d'Europe (*Európa kert*) egy-egy fiatal táncszakírónak/kritikusnak adott lehetőséget, hogy a Critical Endeavour program meghívottjaként az ismerős hazai terepnél messzebbre tekintsen. A svéd és a francia küldött hiányában azonban csak nyolcan láttunk munkához két tapasztalt szakember, Anna Tilroe (Hollandia) és Pieter T'Jonck (Belgium) vezetésével.

A tavaly debütált kezdeményezés célja nem csupán a fiatal kritikusok „továbbképzése”, de a köztük/köztünk kialakuló személyes kapcsolatokon keresztül egy szakmai hálózat létrehozása is, amely megkönnyíti az előadó-művészet terén folytatott, időnként országhatárokon átívelő kutatásokat, a dokumentálást, a tapasztalatcserét. A beszélgetések során felmerült egy internetes felület működtetésének lehetősége is, ahol a különböző országok szakírói publikálnák aktuális cikkeiket, folyamatban lévő munkáikat, mindenki számára hozzáférhető módon: angolul. Persze a közös nyelv csak az alapja – és nem biztosítéka – a párbeszédnek és a megértésnek.

A Critical Endeavour első állomása Bécs volt (2008), akkor a résztvevőkre hárult a zsűrizés feladata is, azaz valamiféle „kettős látást” kellett gyakorolniuk, hogy különböző kritériumok alapján értékeljenek egy-egy előadást. Mi ez alól felmentést kaptunk, megmaradtunk „csak” kritikusnak. Ezt eleinte nem, de a december 12-i eredményhirdetés után már igen sajnáltuk. A helyi zsűri – melynek egyik workshop-vezetőnk, Pieter T'Jonck is tagja volt – első helyezetre vonatkozó döntése alapjaiban rengette meg a „jó műről” és egyben magáról a „kritikus szemről” alkotott fogalmainkat.

A nemzetközi műhelymunka résztvevőiként egymás cikkeit elemeztük, tudatosítottuk „gyengéinket”, magunkba szívtuk a „jó kritika” ismérveit, megfontoltuk a kritikus hallatlan felelősségét, hogy hogyan csaphat – egyáltalán csaphat-e – le a „bakó”. De közben a művészi felelősség kérdése egy pillanatra sem merült fel. Mindez s az élesebb kritikai hangot nehezen toleráló légkör arra engedett következtetni, hogy itt a kritikus helyesen értelmezett szerepe csupán a művész és művészetének megértő *terelgetése* és az elkészült munka *értelmezése*

lehet. Ez a megközelítés empátikusnak, művészetbarátnak tűnhet ugyan, de a szemérmeskedő, „fél-morális” kritikusi magatartás a tévedéstől vagy a markánsan különböző vélemény felvállalásától való babonás félelmet is takarhatja.

A fesztiválon bemutatkozó alkotók többnyire kevésbé ismert, pályájuk elején járó fiatalok voltak. Nem okozott meglepetést a tény, hogy a közönség a tizenkét nap alatt minimálisan sem cserélődött, s meghitt, családias hangulat telepedett a művészekkel és a kritikusokkal (esetleg családtagokkal) megtelő nézőterekre, újra s újra kidomborítva a tényt, hogy „egy malomban őrlünk”, csupán roppant kevés rá a vevő. Csakúgy, mint idehaza.

Befejezett munkák, premierek, munkabemutatók és installációk tarkították a meghatározhatatlan válogatási kritériumok alapján összeálló, változatos műfajokat felvonultató anyagot, amit a Jardin d'Europe tagországainak terméséből válogatott, könnyen utaztatható – és a Nyugat trendjeihez, ízlésvilágához a remények szerint passzoló – produkciók egészítettek ki. Így került Magyarországról Ernst Süss és Jakub Truszkowski [Memory reset](#) című videoperformansa (táncfilmje) a nemzetközi mezőnybe, [Réti Anna](#) tetemes ruhahalmot megtáncoltató, érzelmes-pszichologizáló koreográfiája ([Fregoli-szindróma](#)) helyett.

A közös nevező mindenesetre nem a *tánc* volt. De akkor mi? A napok múlásával új s újabb válaszok artikulálódtak, s veszítették érvényüket. Egy tartotta csak magát többé-kevésbé szilárdan: az a fajta, a konceptuális művészetfelfogás irányába mutató *gondolatiság* mint fő csapásvonal, mely előszeretettel *beszél* valamiről. De – műfajtól függetlenül – a legritkábban *mond* valamit. Közben a tánc – ha egyáltalán van *tánc* – pusztán *eszközzé* fokozódik le, s önálló, önmagát beszélő *célként* alig-alig mutatkozik meg. Ez a fajta körülíró, filozofálgató művészet egy töről fakad a fent leírt „empátikus” kritikusi magatartással. Vagy még inkább a művészetben általánosan érzékelhető cinizmussal, mely csak látszólag akar tükröt mutatni annak az életnek, amit élünk. Valójában azonban ez a művészet magán viseli a „kibeszélt” rendszer tüneteit, attól/tőle beteg. Így a konzumtársadalmat bemutató „kritikai hang” naiv hangoskodás lesz (lásd [Random Scream](#)/Davis Freeman: [Investment](#)). Máskor a művészi „radikalizmus” nevében egymást kell ölelgetnünk egy unalmas beszélgetés közjátékaként (*After talk*). Vagy a „kuka-esztétika” (*trash-esthetic*) jegyében az alkotók a művészi kifejezőeszközök *koszlottá* alakításával adnak számot arról, hogy ma számukra mi művészet. Ilyen a [Dry Act](#) ([Anne-Linn Akselsen/Adrián Minkowicz](#)), mely állítólag a művészet határait feszegeti egy gyenge énekessel, két táncossal és egy óriás műanyag kapszulával. Ilyen a [One](#) ([Aleksandra Janeva Imfeld](#)) morbid *Három kismalac*-átirata is. Ez utóbbi oly szürreálisan rossz, hogy az elvetemült néző szinte már élvezzi. A keresés nem vitatható el ezektől a kiforratlan daraboktól, de a *tett* és a *kockázatvállalás* (pláne nyugodt, jóléti miliőben) önmagában kétes érték. Mindezt megfontolva,

és már csak a magyar művészek „eladhatósága” miatt is, különösen érdekes volt a négytagú zsűri döntése, illetve a hozzá fűzött indoklás.

A legjobb produkciónak járó [első díjat](#) (és a következő produkció létrehozását támogató tízezer eurót) [Claire Croizé](#) *The Farewell* című [szólója](#) kapta, mert „valódi táncos mű, és rengeteg munka fekszik benne”. A pontosság kedvéért jegyzem meg, hogy a Mahler zenéjére komponált háromtétéles, repetitív táncmű bizonyos szempontból ugyancsak *konceptiózus*. Az egyetlen *érzelmes*, szépen komponált *táncos* munkáról, Germán Jauregui Allue *Sunset on Mars*-ról említés sem esett a záró esten. Ellenben a zsűri erős vívódásáról tanúskodik a másik két első díjra esélyes – Eleonor Bauer ([Big girls do big things](#)) és [Sarah Manente](#) ([Lawaii means Hawaii](#)) – kiemelése (Bauer egyszemélyes show-jában az ígéretes, tehetséges *színész-előadó* kapott elismerést, Manente pedig a *rizikóvállalás* mintapéldányaként érdemelte ki a rokonszenvet). Mert, ahogy az már a mi vezetett műhelymunkánk alatt is kiderült, a kulcsszó és az érték ezúttal a „rizikóvállalás” lett. De miért? Talán mert a tekintélyes mennyiségű különböző műfaj – tánc, *stand-up comedy* jellegű színelőadás, *performance*, képzőművészettel rokon videoinstalláció – csak így vált zavar nélkül összemérhetővé. Vagy mert jó–rossz, igaz–hamis, szép–rút többé nem érvényes mértékek. Vagy mert a művészet már annyira tudathasadásos, hogy – akárcsak a televíziós valóság-show-k – a bátorságot, a „bevállalósságot” díjazza. Azaz: Claire Croizé azért kapta meg az első díjat, mert végig táncolt (?!), Sarah Manente pedig azért kapta *volna* meg, mert megvalósította a filozófiai értelemben vett „totális semmit”, amikor az élvezhetetlenségig lehántott a darabjáról mindent, ami tánc, amitől egy színházi élmény valóban *élménnyé* lehet, s nem válik idegesítő, az utóavantgárd szelein hajózó lélek-vesztővé. A vitatható mű először a beszélt nyelvet bontja le, majd pedig a kidolgozatlan, tónustalan testű „civil” szereplők (kivéve talán a férfi előadót) artikulálatlan- esetlen földhöz csapódásaival s a földön pusztá testként való gurulásukkal, egymásnak csapódásaikkal a mozdulatot is megfosztja kifejezőerejétől. A „Nyugatról” nézve talán kissé paranoid „keleti” szemnek – és nem utolsósorban potenciális nézőnek – ijesztő volt ennek a kimódolt, szárazan intellektuális munkának a fölértékelése. (Persze ha a munkák összességét nézzük, világosan látható hogy az érzelem, a lélek egy időre száműzetett.)

Igaz, a zsűri a maga háza táján végül sem ebben az esetben, sem a második díjat illetően nem érvényesítette a „rizikóelvet”. Sőt kifejezetten konfliktuskerülőnek mutatkozott, amikor a második díjat háromfelé osztotta a különböző műfajok közt. Így kaptak elismerést elgondolkodtató, izgalmas darabok és szerzők: Varinia Canto Vila ([During beginning ending](#) = tánc), Florian Fluera ([A brave search of the ultimate reality](#) = „színház”) és Lilia Mestre ([The live-in room](#) = installáció).

Ha elfogadjuk, hogy minden (művészeti) alkotás magában hordja a szellemiséget, amelyben született, akkor egy mai fesztivál a legkiválóbb terep

arra, hogy szembenézzünk a tükörképünkkel. Kérdés persze, hogy a művészet magában hordja-e még a valóságra való reflexió képességét, vagy bezárkózott, s kukkoldalként üzemel tovább a művészet ideájáról lemondani képtelen perverz kultúrafogyasztók – és a kritikusok – számára. Mert egy fesztivál a zavaros ismeretelméleti kérdésfelvetések fullasztó kamrája (is lehet). A néző figyel, az *ugyanazt* mégis mindenki kicsit másnak látja. Nem biztos, hogy a *valóság* a tét, hanem inkább az, hogy az olvasat kedvező képet mutat-e rólunk... Tehát *önmagunk* vagyunk a tét. És nem az a fontos, hogy téten mindenki *mást* ért, hanem hogy *miért*...

Megjelent: Színház, 2010. március

Gála Nóra

HATÁRFESZEGETŐK

A Jardin d'Europe fiatal alkotók számára indított [programjának](#) harmadik évadja – beszámoló Isztambulból

Amikor EU-s pénzek csörgedeznek a kultúrába, a cserkészsé avanszált úttörő örömeiben összecsapja a bokáját, és lelkesen kibontakozik a kozmopolitanizmus útján, az Atatürk-hívek összeborulnak a kurdokkal, és a bárány együtt hever az oroszlánal. Vagy mégsem.

Essenel és Péccsel karöltve 2010-ben Isztambulnak is sikerült elnyernie az Európa kulturális fővárosa címet. Hogy ez néhány mecsetfelújítás köré csavart EU-s molinón kívül jelent-e valamit a város hétköznapijaiban, afelől lehetnek kétségeink – elég a magunk portáján körbeszagolni, és sírva röhögni kis pécsi bepróbálkozásunk gyalog-galopp epizódjain –, mindenesetre dicső rang ide vagy oda, az élet megy a maga medrében a dvd-ről szóló műezzinek, fésületlen sikátorok és gajdoló bazár-menedzserek világában éppúgy, mint mifelénk, ahol kacagó szél suhan el a félkész múzeum-komplexumok és kultúrpaloták fölött. (Egy üveg Efes után már-már rokonléleknek érezhetjük a háromszáz évig nálunk sátrazó türk kollégákat, s közben eltűnődünk, vajh' a Ruhr vidék hangyaszorgalmú németjei hogy végezték a maguk házi feladatát.)

Kortárs tánc-témában sem más a helyzet. Az ataturki örökséggel küszködő Isztambul egyetlen említésre méltó fesztiválja, az [iDans](#) idén érte meg a negyedik kiadását, és az EU-s kultúrfővárosi hacacáréra való tekintettel ezen fesztivál keretei között került sor a [Prix Jardin d'Europe](#) díj (értsd Kultúra keretprogramos pénzek, évi 10 000 euró) átadására. A díjat egy tíztagú nemzetközi zsűri ítélte meg – maroknyi fiatal táncszakíró, köztük jómagam.

A zsűrizés pszichológiája

Ha azt mondom, tanulságos volt, alighanem a vérlázítóan igazságtalan egyszerűsítésekre hajlamos átlag-zsűritag beszél belőlem. Animációfilmes hasonlattal élve az igazság olyan, mint az ogre: réteges. Ahogy a kortárs tánc is túlmutat saját határain, és csak tánc történeti, társadalmi, geopolitikai és erkölcsi-filozófiai mikrokörnyezetével együtt értelmezhető, egy döntésnek is mindig megvan a maga sokdimenziós előélete; olyan ez, mint amikor az ember kiszellőzteti a gardróbát, és leltárt készít saját befogadói és reflexiós-kritikai kacatgyűjteményéről. Elővesszük kitaposott előítéleteinket, sutba hajított és elfeledett ideáinkat és félig beszáradt rögeszméinket, némi szégyellős nosztalgiával leporoljuk őket, aztán kipakoljuk a másik kilenc rendcsináló elé – és szabad a vásár: racionalizálunk és irracionálizálunk, tépjük és simogatjuk egymást (megértően vagy lenézően), s közben tatarozzuk a repedéseket, amik

egyre nagyobbra nyílnak saját kicsiny és zárt – s ezért felettebb biztonságosnak vélt – világunk falain.

Hogy miért tartom ezt fontosnak? Talán mert magam most kerültem először ilyen kényes-kényelmetlen határhelyzetbe, és a bőrömön éreztem a „ne ítélj, hogy ne ítéltess” klisé igazságát: sokkal könnyebb süketen és vakon érvelni, mint beleásni magam valaki más gardrójába, és onnan szemlélni saját érv-tákolmányomat. Az éjszakába nyúló beszélgetéseken terítékre került minden, amit láttunk, gondoltunk vagy akár csak sejteni vélünk a darabokról. Hosszan birkóztunk az értékelést segítő kritériumok összeállításán, az ominózus listát végül mégsem használtuk – nem akartuk, hogy az elvek skatulyákká merevedjenek. A bírálat változékony, élő dolog, a döntés befejezett múlt idő: merev és halott. (És legfőképp igazságtalan; mint amikor egy szülő megkérdezik, melyik gyereket szereti a legjobban.) Az ítélet ilyenkor jobb híján erődemonstrációvá változik, saját kritikai krédónk harsány szócsövévé.

Egy előadás örvén tehát letettük a voksunkat saját vélt vagy valós igazságunk mellett – ez alkalommal konkrétan amellet, hogy határaink azért vannak, hogy átlépjünk rajtuk. Amellett érveltünk, hogy szeretve-tisztelve bár, de valamiképp mégiscsak meg kell haladni a tiszta táncot; hogy a koreográfus-rendező-előadó igenis lépjen ki a kényelmes színházi keretek közül, fogja kézen a nézőt, és vezesse el – önmagához, hová máshová? Hogy bezáruljon a kör.

És a [nyertes](#)...

Ezt a „kerekséget” éreztem a befutó munkában: [Maria Baroncea](#), [Eduard Gabia](#) és Dragana Bulut performansa, az [E.I.O](#) a „kevesebb több” jegyében fogant: a címében is sci-fibe oltott gyerekdalra hajaz. A darab olyan húsba vágó kérdéseket feszeget, mint a kortárs táncelőadások piaci értéke – merthogy fizetnünk kellett a jegyért, de az összeget magunk határozhattuk meg; nota bene, forintra átszámítva egy ezresnél (!!!) többet senki sem adott. Ezután szerepet választhattunk magunknak, mint a nagybetűs életben: eldönthettük, hogy nézők vagy melósok leszünk-e. Utóbbiak szerződést írtak alá azzal, hogy fizetést kapnak a munkájukért, a nézőknek pedig a hatvan perces előadás végén oda kellett adniuk a jegyüket (rajta az arcpirító összeggel, amit az előadásra szántak) a „leghatékonyabban” dolgozó szereplőnek.

A színpadon asztalok álltak a legkülönbébb eszközökkel: olló, műanyag csövek, virágok, zsinegek és nejlon fóliák, hegesztő szemüveg, kréta, szabócenti és számolatlan egyéb apróság. A háttérben görgős állvány, ruhafogas és egy óra a falon, amin követhetjük a pontos időt (a munkavégzés időegysége hatvan perc, ugyebár).

A dolgozók fehér munkáskesztyűben beáramlottak a színpadra, majd némi tétovázás után munkához látnak: kifeszítették a zsinegeket, lufival aggatták tele

az állványokat, farudakból gúlát építettek, mindezt a háttérből szóló halk zenére – egy török kereskedelmi zeneadó nondeszkrípt gagyijára. Ahogy változott a zene ritmusa, úgy változott a csoport mozgása, az egyes mozdulatok dinamikája (ezt a szereplők saját bevallásuk szerint nem vették észre; sőt, sokan annak sem voltak tudatában, hogy egyáltalán szólt valamiféle zene).

A munka additív jellegéből kifolyólag a színpadot lassan ellepte egy különös, organikusan formálódó-bővülő térplasztika zsinegekből, ragasztószalagból és fólia-lebernyegekből. A színpad hátában nagyobb építmények emelkedtek: egy kék nejlon „sátor” és egy állványból tákolttorony ragasztószalag-díszekkel és műanyag gégecsövekkel teletűzdelve. Amit az egyik ember épített, a másik néha lebontotta: a lufikat az aznapi beszélgetésünket moderáló belga építész és tánckritikus, Pieter T’Jonck pukkasztotta szét ollóval, amíg osztrák zsűritag társunk meg nem fékezte egy síppal és némi szemrehányó ujjrúzással; az ismerős és ismeretlen arcok külön értelmezési réteget adtak a színpadi történéseknek.

Ahogy telt az idő, további spontán, színházi értékű akciókat figyelhettük meg: egy szereplő felhúzott a magasba egy lufi-kreációt és a zsineg végét a második sorban ülő lány kezébe adta. Másvalaki virágokat és párnákat osztogatott a nézőknek (a párnákat később visszavette). Reality-show-kat idézett a jelenet (már ha illik rá ezt a szót használni), amikor igazi üzemi baleset történt a színpadon: egy szereplőnek a szemébe karmolt a vékony fémdrót, amivel hosszú farudakat akart összekötözni – a férfi egy darabig hőiesen dolgozott tovább, ám végül a szervezők lekísérték a színpadról, és kórházba vitték. (Talán nem csoda, ha működésbe lépett a közösségi empátia; az előadás végén ez a férfi kapta a legtöbb pénzt.)

Ahogy telt-múlt az idő, és fogytak a felhasználható anyagok, egyre több tétlen munkás lézengett az asztalok között. A csend oldódott, a szereplők egyre gyakrabban váltottak szót egymással (a szerződésükben az állt, hogy csak a munkával kapcsolatosan beszélhetnek). Ezzel párhuzamosan a „hatékonyság” egyre kreatívabb és játékosabb értelmezést kapott: egy szereplő felkapta a hangosbeszélőt, és más zenét kért, majd nejlonzsákokból és zsinegből forgatható-lebegő „műalkotást” készített, és azzal járt körbe a színpadon – amikor megunt, egy unatkozó társa kezébe nyomta.

Az előadás végét az alkotók szándékosan elmosták: hagyták, hogy unalomba és nézők-szereplők kölcsönös érdektelenségébe fulladjon (hát nem találó?). A szervezők kérésére ezután a nézők felmentek a színpadra, hogy közelebbről is megcsodálhassák az elkészült alkotást, illetve átadhassák jegyüket az általuk legjobbnak tartott szereplőnek. Ami azt illeti, mondhattunk volna pár keresetlen szót döntésünk indoklására, csak hogy a mikrofon a színpad távoli sarkában állt, így senki nem vette a fáradságot. (Értsd: a munka értékelése, díjazása többé-kevésbé nyilvános, az okok viszont szubjektívek, és a döntéshozók csak ritkán csinálnak magukból céltáblát – lám, az elmélet működik.)

A legtöbb munkás persze nem kapott fizetést; akik mégis, azok remek mintát szolgáltattak volna egy viselkedéstudományi esettanulmányhoz: vérmérsékletüktől függően jegyüket lobogtatva tülekedtek a pénzükért, vagy éppen szégyellősen félrehúzódva vártak a sorukra, miközben a nézők megkönnyebbülve, ásítózva és nyújtózkodva kisorjáztak a színházteremből.

Az unalom a rendszer része... és ez így van jól

Az előadás nemcsak a marxi érték- és tőketeretető aspektus boncolgatása miatt érdekes, bár ezt az oldalát alaposan körbejárták az alkotók (ld. a kétnyelvű szerződés, a fizetés kérdése, a munka organikussága és időbeli vetülete). A „hatékonyság” központba helyezésével és az „objektív” külső szemlélők bevonásával fontos társadalom-pszichológiai kérdéseket feszegetnek, emellett elgondolkodtató képet adnak társas játszmainkról, legyünk bár munkahelyen vagy otthon, színházban (kultúrafogyasztóként) vagy akár a hétköznapi életben.

A színpadon történetek érdekes adalékokat szolgáltatnak a munkáról alkotott fogalmainkhoz. Elgondolkodhatunk a munka definíciójáról (hogyan is tud a tevékenység konkrét cél nélkül „hatékony” lenni?), időbeliségéről (nagyjából 50 percig tudunk koncentrálni, mielőtt figyelmünk lankadni kezd – külön érdekesek a semmittevés takargatására kifejlesztett taktikák és praktikák) és persze a csoportdinamikáról, amely révén az egyéni munkafolyamatok organikusan változó egységgé kovácsolódnak, és az egyébként unalmas eseményfolyamat csak héba-hóba tarkítja egy-egy látványosabb esemény. Tulajdonképpen az unalom is a rendszer része, mintegy a munka inverze. (A tevékenység a tétlenség tágabb kontextusában értelmezhető.)

A darab által felvetett közgazdasági-pszichológiai-filozófiai kérdéseket hosszan lehetne taglalni, lévén közvetlenül kapcsolódnak egy emberi alaptevékenységhez, amelyről mindannyiunknak megvannak a maga tapasztalatai, elméletei. Voltaképpen mi magunk állunk a színpadon, fűrünk-faragunk, kopácsolunk, kommunikálunk és szerencsétlenkedünk, létrehozunk vagy éppen elbontunk valamit, amit mások hoztak létre előttünk – tevékenységünk egyszeri és megismételhetetlen, egyedi és performatív: színház ez is, ahogy Shakespeare mondta. Valaki mindig figyel. És amikor lemegy a függöny, végre megkapjuk a jussunkat (remélhetőleg többet, mint a kortárs táncosok, akiknek a jelek szerint rövid-, közép- és hosszú távon is felkopik az álluk).

Szerencsére akadnak olyanok, akik minimál költségvetésből is tudnak dolgozni, és ami a legfontosabb, hagyják, hogy magunk találjuk meg a választ a saját kérdéseinkre. Egy efféle előadás talán nem okoz vizuális katarzist, de óhatatlanul pörögni kezd tőle az ember agya, hogy aztán hosszú napokig rágódjunk a látottakon.

Kalaplengetés az eurokraták előtt

Messzire jutottunk a tánc esztétikai, dekoratív vonalától. Mi tagadás, az élmény nem mindig komfortos. Nincsenek sima, egyenes, kitaposott utak; hepehupa van és döcögés, olykor némi kínos sárban tocsogással és fogvacogó káromkodással megtűzdelve. A nézőnek időnként igencsak meg kell erőltetnie magát, hogy ne szálljon át az akadozó talyigáról valami áramvonalas huszonegyedik századi alkalmatosságra, ahol kényelmesebb ülés esik, hátsóilag és lelkileg egyaránt. De mégis ez az igazi módja az utazásnak – fárasztó, unalmas, olykor bosszantó, de mégis... Megéri, no.

Megjelent: Ellenfény Online, 2010. november 22.

Szoboszlai Annamária

KOPIÁTOTT, MAJD VISSZAFOLTOZOTT MATÉRIA

ExploreDance Fesztivál, Bukarest

Babaarc és szív formájú, fekete-fehér csikozású napszemüveg. A fáradtrózsaszín bőrön élettelenül csillan a fény, az ajkakon az alvadt vérszínű rúzs. Plasztik-lady a reklámarca a Bukarestben hatodik alkalommal megrendezett s idén a [Prix Jardin d'Europe](#) (egy fiatal táncalkotóknak szóló díj) keretében is szolgáló [ExploreDance Fesztiválnak](#). Vajon miért? Egy sem nem nevető, sem nem síró maszkafej néz a semmibe a műsorfüzetről és a molinóról a Nemzeti Kortárs Képzőművészeti Múzeum bejáratánál; a Ceaușescu építette, klasszikusra formált betonmonstrumon – az Emberek Palotáján – belül, a napi rendszerességgel ismételt biztonsági átvilágításon és a pittyegős meg szabad kezes motozáson túl. Igen, motozáson túl, merthogy a kortárs táncművészet meg a kortárstáncművészet, de még a kortárs performanszművészet is sanyarú napokat él át a román fővárosban. Nem elég, hogy a meghívott előadások egy részének helyt adó Odeon Színház az utolsó pillanatban nem fogadta a fesztivált, de egy NATO-találkozó miatt szinte a kortárs múzeumbéli kisszínpad is ellehetetlenült. A szervezési oldal (esetünkben Andreea Capitanescu, egy személyben) nyilván hozzászólt már a politikailag nehezített terephez, mert derűsen állja a sarat; a fesztiválvendégeknek a festményekre lopva vetett pillantásait zokon vevő egyenruhás szolgálodról ugyanez nem mondható el.

A több mint kéthetes ExploreDance – az egyes művészeti ágak, műfajok közt húzott, bár egyre rádiózódó választóvonalakon felülemelkedve – az alcímében egyszerűen „kortárs tánc- és performanszfesztiválként” identifikálja önmagát, s ennek megfelelően a Prix Jardin d'Europe-várományosok versenyprogramja is igen tarkabarka, színházművészettel erősen átszínezett. A tizenöt díjesélyes közt találunk animációval rokonkodó könyvlapozós mesebeszédet, monológot, a vizuális művészetekhez közelítő show-t, pantomimet; lényegében a színjátszás irányába tolódó, mégis nehezen összevethető munkákat – a kortárság legitim diverzitásában. E tendenciák tudomásulvétele mellett is fontos lenne egy díj, mely elsősorban a test kifejezési lehetőségeivel dolgozó művészként ismeri el a fiatal táncalkotót. Lépten-nyomon halljuk ugyanis a tudomány tényszerűségére és hasznosságára apelláló első számú hívószavakat, a *kutatást*, a *kísérletezést*, de az a legritkább esetben válik világossá, hogy mit „kutat” a művész a pályázati lehetőségeken, koprodukciós partnereken, vagyis végső soron az anyagi támogatásokon túl. Egy nemzetközi megmérettetésnél a zsűri felelőssége, hogy releváns kritériumok alapján kiemelve a legfontosabb alkotásokat, de melyek volnának e kritériumok?

Hogy érthetőbb legyen, mi folyik a kulisszák mögött, miként születnek döntések (jók és kevésbé szerencsések; ezen vagy bármely más fesztiválon), s lehetnek félrevezetőek bizonyos kritériumok, pár mondat erejéig időzzünk a

szóban forgó díjnál és a díj mögött álló szervezetnél. A Jardin d'Europe egy európai tánc-network, mely a táncművészek, koreográfusok munkájának, együttműködésének, képzésének koordinálására jött létre. Feje az osztrák [DanceWeb](#), végtagja további kilenc (francia, brit, belga, svéd, török, bolgár, szlovén, román és magyar) intézmény. Mindegyikük – magyar részről a Műhely Alapítvány – létrehoz évente egy-két koprodukciót, s a jó csillagzatúak vagy az arra érdemesek meghívást kapnak a tízezer eurós fődíjra, illetve a partnerek kínálta rezidencialehetőségekre (általában a brüsszeli székhelyű, neves Ultima Vez társulathoz). A nem kevés pénzért folyó megmérettetés minden évben más-más ország fesztiváljára látogat. Így a 2008-as bécsi debütálás után a Prix Jardin Brüsszelbe (2009), Isztambulba (2010), majd Bukarestbe (2011) vándorolt, jövőre pedig ismételten Bécs felé veszi az irányt. Előadás persze érkezhethet a hálózaton kívül álló európai országból is (mint most, 2011-ben a nagyszerű portugál duó), de a közös érdekeket a családon belül tartott díj szolgálja leginkább. Persze a beltagság olykor semmit sem jelent. A tavalyi fesztiválon rezidencialehetséget kapott – és a Dányi Viktória révén magyar érdekeltségű – [Bloom!](#) együttes után idén nem volt olyan magyar illetőségű produkció, mely beválogatódott volna a versenyprogramba. A programfüzetet átfutva szembeötlő, hogy a jövő évi házigazda, azaz a hálózat feje, Ausztria messze felülreprezentált a fesztiválon, noha az évente megrendezésre kerülő, nagyszerű táncprogramok sorát prezentáló ImPulsTanz révén eleve Bécsen a szemünk. Célravezető lenne, ha az ImPulsTanz árnyékában nem örökkön kistestvérként kezelt kistestvérek növekednének, ha nem globalizálná az esztétikai ízlés, s ha a Keleti Blokként kezelt országok ki mernének és tudnának állni az általuk értéknek tartott értékek mellett. Ha ezeknek az értékeknek lehetne valódi arcuk, nem pedig csak homályos címkéi, mint például a *rizikóvállalás*.

Mi érdekli a ma alkotó művészet? Némi iróniával szólva: (a rizikóvállaláson túl) a globális felmelegedés. De mielőtt a beszámoló megfagyna a jég/nem jég témát közvetve vagy közvetlenül érintő előadások felsorolásától, egy lépést távolodom a jegesmedvéktől az ember irányába. A táncművész számára a felfedezésre váró terep saját teste; s a test az, amely művészi formában közvetíti a kutatás eredményeit a néző felé. Kell, hogy amivel a művész foglalkozik – esetünkben a koreográfusi kérdés –, az érzékelhető és értelmezhető testi formát öltön, hogy ne legyen különbség a művészi koncepció és a koncepció megvalósulása közt. Ellenkező esetben ugyanis az ember a vele szemben (mint nézővel szemben) és a maga által (mint néző által) támasztott elvárások földjén találja magát. Igaz, nem önhibájából, hanem a művész tévedése okán. Ha már a beavató előadások korát éljük, ha már meg kell magyarázni a művészeti sodortól „lemaradt” nézőnek, hogy mit lát, akkor az alkotóknak is mélyen el kell gondolkodniuk. Például azon, hogy a művészi szándék nem mindig párosul megfelelő minőségű mesterségbeli tudással; vagyis a tanult készségek, a rendelkezésére álló eszközök és képességek nem elegendőek, hogy a néző érzelmeire és értelmére is hassanak. (A szülő is akkor

téved legnagyobbat, mikor csupán a gyerek értelmére hatva próbálja megegetni a roppant egészséges spenótot.) Meg nem értettsége folytán ezen a ponton szokott jelentkezni az alkotó azon igénye, hogy *irritálja* a közönségét. Az irritáció pedig csak testi tüneteket idézhet elő a nézőnél, pszichológiai hatással nem bír.

Az elmesélő jellegű táncszínházi hagyománynak hátat fordítva most elsősorban a valódi és valódinak tetsző kérdések terepe a táncszínpad, mint például: mit jelent, hogy az ember a testében meghatározott; hogyan keletkezett a hang, a szó, aztán a szó értelme, a mozdulat értelme, a gesztus; milyen, önmagán túlmutató tudásanyagot hordozhat egy kutatásból, kísérletezésből születő felismerés. A valódinak tetsző kérdésekre álljon itt példaként [Daniel Linehan *Zombie Aporiája*](#), mely napjaink zombijának kilétét firtatja, s a fenti kérdések tekintetében különféle ismert (például Sex Pistols) s kevésbé ismert referenciaszövegek *remake*-jét kínálja kvázi-válaszként. Egyfelől jelenetekbe szedi, mintegy kartotékolja a kortárs színpad legalapvetőbb ismeretelméleti tudását, vagyis hogy van egy testünk, a test alkalmas arra, hogy mozgassuk, s a mozgáshoz szöveget is társítva a legkülönbélebb hatásokat érzük el. Például egy végletesen lelassított szöveget lemozgó test robotikussá válik. A robotikussá váló, dehumanizálódó ember vagy bármely *élőnek* halottként való megmutatása komikus lehet – függetlenül a hallott szövegtől. Ha tágabban értelmezzük az *élő halottá* válását, gondolhatunk a sportbaleseteket gyorsítva bemutató felvételekre is. Az embert megigézi a borzalom, nem tudja levenni róla a szemét. Nevetése védekezés. Az előadóművészek gyakran követik a fenti taktikát, mert pontok és ellenpontok pingpongmeccsében, mindenfajta tehetségüket, tánc- és énektudásukat fölillantva, valójában megússzák a kutatást és az őszinte színvallást.

Vannak, akik (konceptiózus) esztétikai és művészetfilozófiai csúrcsavaroktól „megerősödve” próbálják a jövőbe segíteni a kortárs művészet szekerét, miközben észre sem veszik, hogy teljesen terméketlen talajra tévednek. Az [Eionometry](#), amit szerb és román alkotók jegyeznek, mesterséges piacterre invitálja a nézőt, kinek szerepe – tudjuk, jól belénk sulykolták – megváltozott. De talán annyira mégsem, hogy megvásárolva a belépőjegyet, kezébe kapva a „játékszabályt”, belépve egy, a piacot szimuláló térbe, megértve a piac törvényeit és feltételezve az alkotóknak a piaci működésre vonatkozó idealizmusát, ne pufogjon mégis azon, hogy egy táncfesztiválon már megint a FOGYASZTÁSSAL froclizzák, fogyasztói kilétével szembesítik. De legalább a választott téma és a megközelítés korszerű, ellentétben [Anna Macrae *Loud enough*](#) című munkájával, mely az első egy percben még érzékeny, megérintő táncelőadás képét ölti, majd abból előbb öncélú és amatőr artisztkodásba (kiérlelt testnyelv nélküli földön kúszásba, cél nélküli testcsavargatásba), végül pedig a *Jézus Krisztus Szupersztárt* is megszégyenítő virággymek-orgiába fullad. Ha kísérletet teszünk a nemzetközi kortárstánc- és performansz-szcénán eluralkodó dramaturgiai gondolkodásmód kimutatására, akkor jobbára egyetlen

rendezőelvet találunk a gondolkodásmód mögött: a mindent és semmit állító esztétikai blöfföt.

Szerencsére az ExploreDance-on az alkotások egy részének magas szintű professzionalitása mindenki számára fölállítja a mércét. Itt említendő a versenyprogramban nem szereplő Meg Stuart [Signs of affection & soft wear](#) címet viselő „mozdulatszólója” és [Salamon Eszter](#) *Dance for Nothingja*. Utóbbi John Cage zeneművével, a *Lecture on Nothing*gal dolgozik. Salamon voltaképp egy metódust mutat be, egy összetett gyakorlatot. A fejére helyezett fülhallgatón át hallgatja Cage zenéjét, s a jelenben elismétli a szöveget. Nem szervezi struktúrává a színpadi történést. Körbejár-táncol-mozog a nézők által ringszerűen keretezett térben, s miközben John Cage szavait ismétli, erősen, de egyáltalán nem irritálóan a szemünkbe néz. De mit is jelent ma a fentebb már említett *irritáció*, melyre a blöff mellett a kortárs művészetek szükséges velejárójaként tekintenek? Talán azt, amit ez a minden rezdülésében tudatos művész tesz? Mikor következik be? „Akkor vagy irritált, amikor valahol máshol akarsz lenni, mint ahol épp ebben a pillanatban vagy. Az élvezet ennek az ellentéte” – megközelítőleg így hangzik az egyik, az előadásból kihallott mondat. Salamon előadásában zene, szöveg és tánc egyetlen testben nyer meditatív, művészi erejű megformálást. Ugyanez nem mondható el a nemzetközi hírű [Philipp Gehmacher](#) *walk+talk No.11* című performanszáról. Alapfelvetése Salamonéhoz hasonló, de izgalmas előadói karizma hiányában lenyelhetetlen az a bizonyos intellektuális spenót. A koncepció nem öltöztetettik művészi formába, a néző érzékeit érintetlenül hagyja. A néző intellektuális beállítottságára számít a versenyprogramba válogatott [are made of this](#), a szerb-szlovén Dragana Alfirevich munkája is, mely szintén előadó és néző viszonyára kérdez. A darab elején felszólít minket, hogy gyakoroljuk nézői szerepünket, ők is gyakorolják előadóművészi szerepüket. Hogy az esetlegesnek tűnő – persze korántsem esetleges – sétákat, ugrálásokat, rövid kontaktokat valami egységbe szedje, egy léggömb is megjelenik a tánc tér közepén, melyet aztán az előadók menetszele arrébb-arrébb sodor. A lufit/atommagot értjük, a szabadság illúziójában repkedő, közben mégis kötött feladatokat teljesítő táncosokat nemkülönben, de a kérdés az, elég erős-e önmagában ez a performansz vagy bármely performansz ahhoz, hogy referencia – például a fent említett Meg Stuart és munkái – nélkül beszélni lehessen róla.

A kortárs művészetek kapcsán gyakorta használt jelzőkről már írtam. Álljon itt hát egy szó (mibenlétét meg nem határozva), mely a nemzetközi fesztiválokból, kritikusai beszélgetésekből – liberalizmus ide vagy oda – menthetetlenül kiveszett. Tabu. Ósdi minőség, egy igazán kortárs kortárs a szájára se vegye. Búvópatakként persze ott rejtőzik a jobb darabokban, néha felszínre bukkan, de illetlenség komolyan venni, ezért ironikus színben tüntetik föl. Talán könnyítünk a helyzeten, talán felér egy ördögűzéssel is, ha papírra vetjük, hogy a 2011-es ExploreDance mindhárom díjazott előadásában tetten érhető: a Szép.

Ugyan [Cecilia Lisa Eliceche](#) koreográfiájához, a [Cow's theoryhoz](#) elkélhet a tehénteóriát ismerő, jól informált intellektus, de a három fiatal táncosnő színpadi munkája köszöni szépen, annak híján is feszült, néma figyelemre készíti a nézőt. A kontakttechnikára, erő- és egyensúlyhelyzetekre, horizontális és vertikális élőszobor-struktúrákra fokozatosan rakódik a politikai jelentés; a táncosokra az izzadságcseppek. Megejtően egyszerű formát találtak a barátság, az együttérzés, a támogatás, a kitartás, a szolidaritás kifejezésére. A francia [Clément Layes](#) *Allege*-e tekinthető mind pantomimnek, mind újcirkusz-előadásnak. Akárhogy is, a fesztivál egyik legpoétikusabb s ugyanakkor legkomolyabb mesterségbeli tudással kivitelezett darabja. Hajlott háttal érkezik Layes a színre, a szokatlan testpozícióért azonban nem kora, hanem egy pohár víz a felelős, melyet tarkóján egyensúlyoz. A PET-palackokkal, további poharakkal, bögrékkel, kannával, törölközővel teleszórt színpad káoszán igyekszik úrrá lenni, és teremtésbe fog. Egy apró cserepes növényke kerül figyelemre és a reflektor fényének középpontjába, azt igyekszik növelni, nevelni a legkülönbélebb módokon, vigyázva, ki ne lötyögtesse közben a tekintetét földre szegező pohárnyi vizet. S miután érzéki, költői képben örökíti meg az ember-Istent, cserepesnövénykét-Földet, jön az intellektus, az emberi ész, és névadásával, jelentéstulajdonításával lerombolja az egészet. Persze rengeteg humorral. A PET-palackból kiömlő víz lesz az „energia”, a növényke talán a „remény”, a csuromvíz színpad a „költészet”. Aztán szépen sorban megjelenik mai életünk minden szükségesnek hitt tartozéka is: a „bank”, a „pénz”, a „filozófia”, a „tudomány”, a „munka”, a „gazdaság”... És miközben nevet kapnak az egymásra dobált tárgyak, az asztalból-székből-kannából-poharából-PET-palackokból-törölközőből megépül a modern ember profán, fogalmi Bábel-tornya. Clément Layes-t Cecilia Lisa Elicechével együtt rezidencialehetőséggel jutalmazta a zsűri.

A fődíjat [Sofia Diaz és Vitor Roriz](#) (Portugália) vitte haza az *A Gesture that is Nothing but a Threat*ért. Hangok torlódnak, sorakoznak egymás mögé. C, in, cini, izom, cinizom, cinizmus, szimplicizmus... Kár, kár, akar, rakat, akarat, rakéta, karakteres, kirakat, traktus, kritikus... A hangok összeállnak, szétválnak, hagyva, hogy újabbak tapadjanak félbehagyott testükre, hogy értelmet tulajdonítsunk nekik, megkülönböztetve őket a többitől, a hangvariációk végtelenjétől. Befejeződhet hasonlóképpen egy mozdulat? Ha kezdő- és végpontot választunk egy mozdulatszekvenciának, az kiemelhetővé válik az időből? Juthat-e olyan messze az ember a kezdőponttól, hogy örökre felfedhetetlenné válik számára az eredet? *Open your eyes! Open your eyes!* *Open your eyes!* – a két előadó most itt előttünk áll, hasonlóan tettere készen, mint pár perce, az óriás poszter előterében, a páfrányok és lombos fák zöldjétől övezve. Hogy nyithatnám még tágabbra a szemem, mit nem látok, amit talán már látnom kellene? *Open your eyes*, mondják újra s újra, mintha el akarnák csípni az ébredő – vagyis a tetszhalott közönség – első szavait, vagy még inkább, mintha arra tennének kísérletet, hogy formájukhoz segítsék az

önmagukban értelmetlen hangzósorokat. A töredékekből összeáll a mondat: *I hardly criticize* (nehezen kritizálok). Az első szekvencia, mely akár az egész darab fundamentumának is tekinthető. Mert nehéz kritika tárgyává tenni a teremtés folyamatát, ha egyszer az ember felismeri annak megmásíthatatlan természetét. A *kritika* a szellemi fejlődés velejárója, a szellem önmagára irányuló reflexiója, melyet Sofia Dias és Vitor Roriz kiválóan ért, hisz képesek művészi formában láthatóvá, érzékelhetővé tenni a változást, mely közvetlenül meg nem tapasztalható. Nem láthatjuk azt a pillanatot, mikor a fa nő, csakis a növekedés eredményének, az égbe nyúló ágaknak lehetünk tanúi. Ellenben az előadóktól iszonyatos koncentrációt igénylő színpadi munka feltárja önnön keletkezését a hangtól, a szótól a szó értelmén, az énekelt szó érzelmeket keltő hatásán át a mozdulat, a gesztus, vagyis a tett irányába, mely tett túlmutat önmagán. A *Threat* (fenyegetés) angol hangalakja alig különbözik a *Theatre*-től (színház). A darab egy bizonyos pontján felmutatott *threat* felirat egyszerre utal vissza a címre (*A gesture that is nothing but a threat*), és előre, a nő szájából elhangzó utolsó mondatra: *No way back*. Vagyis nincs visszaút a fejlődésben, a páfrányok és a lombos fák közé, abba az idilli poszterbe ott a falon. A művészet sem lophatja vissza magát számára kellemes korokba, de nem is kényelmesülhet bele a jelen esztétikai kategóriáiba, nem válhat azok szolgájává. Marad a kaktusz, kicsin, szúrósan, amit az előadás végén a férfi a nő kezébe ad.

Megjelent: Színház, 2012. január

Szemessy Kinga

BEAVATÓ SZÍNHÁZ, BEAVATÓ KRITIKA

ImpulsTanz Fesztivál és Critical Endeavour Bécsben

A Jardin d'Europe ösztöndíjának köszönhetően, a Műhely Alapítvány delegáltjaként tizennyolc napot tölthettem a bécsi ImpulsTanz Nemzetközi Táncfesztiválon, illetve az ahhoz kapcsolódó, fiatal (tánc)kritikusok olvasztótégelyéül szervezett műhely-szemináriumon, a Critical Endeavour elnevezésű programsorozat ötödik – remélhetőleg nem záró – epizódján. Ez számokban tizenegy résztvevőt, egy mentort, öt meghívott szakértőt, kilencven közös munkaórát, átlagban tizenöt megtekintett előadást és rózsaszín kerékpárjainkon kétszázhetven ide-oda cikázó kilométert jelent – e számokon túl pedig az alábbi 8189 karakter beszél.

A kurzus célja és tanulsága egy általános újradefiniálási igényből fakadt: loholás egy válasz után, vajon mennyi és egyáltalán mi a *kortárs* és a *tánc* a kortárs táncban, nem kevésbé pedig mi a ma kritikusának szerepe és felelőssége. Mutatkozik változás? Merre tendál? Mi a sikk, a *mainstream*? Minden az összemosódás, a kérdőjelek felé tart; a diverzitás integet, a közösségi (vélemény)alkotás pedig visszainteget neki. Lenne a kortárs művészetnek egy (stílusában) kortárs része?

Csoportvezetőnk, Franz Anton Cramer szerint „a kortárs tánc ott kezdődik, amikor megszűnik tánc lenni”. A (tánc)technikai tudás felmutatása helyett valóban a verbális mozzanatok, a neon és a multimédia felé fordulás a jellemző. Ahogy látom, az egyik út ez, az előadó-művészeti eszköztár torkos habzsolása, a másik pedig a lebontás, a minimállal való kísérletezés. Ugyanakkor mindkét típusra igaz, hogy elfogynak a (tánc, színház, báb stb.) címkéik, s maradnak egyszerűen „előadások”. A műfajok közt éles határt húzni már-már kudarcgyanús próbálkozás; az ImpulsTanz produkciós palettája mindezt hüen tükrözte, gondolván itt akár a „nem mai csirke” [Rosasra](#) vagy akár a zsenge, de sok potenciált dédelgető [An Kalerre](#).

Jogos tehát az analógia, ami a kritikust a pásztorhoz hasonlítja ebben a zűrzavarban; a görög „kriszisz” jelentései közül az „elválasztás” kerül az „ítélkezés” elé. Érdekes jelenség, hogy ezzel a tradícióbontással a hallgatók és az óraadók zöme ugyan egyetértett, vele azonosulni mégsem kívánt.

Amerikában az olyan kezdeményezésekből, mint a philadelphiai táncéletré koncentráló [thINKingdance](#) és az austini University of Texas [PPP \(Performance as Public Practice\)](#) projektje, kinőtt a „kollegális kritika” fogalma. A táncosképzettséggel és baráti körrel rendelkező írókat nem „téglának” tartják, hanem különleges becsben. Idei egyik tutorunk, a [The New York Times](#) írója, Claudia La Rocco az általa alapított [P-Club](#) portál nyomán hirdette, hogy a kritikaírás nem tézisekbe merevedett, biztos önvédelmi érvrendszerrel átszőtt textus, hanem akár vers, festmény, „mondolat” is lehet. Másik tanárunk, a belga

származású Pieter T'Jonck vélekedése – miszerint a saját referenciáink, a legélenjáróbb kompetenciánk nyomán fabrikáljuk az elemzésünket – ezzel rokonságban van, holott Pieter elsősorban tudományos, filozófiai, mély kanti és heideggeri gyökerekre utalt. A csoport egyetértett abban, hogy a kritika eszköz a diskurzusteremtésre; ahogy a művészeti produktumok újra felfedeztetik velünk a világot, úgy a kritika újra felfedeztetheti az előadást, ám az erre irányuló taktika kettéválk (akár az előadások). Míg az európai egy akadémikus, az írók olvasottságáról tanúskodó, revelációkban fogalmazó hullám, addig az egyesült államokbeli a naiv, – Szókratészhoz hasonló módon – kérdező, kollaboratív attitűd felé tart. Tudomány- és zsurnálkritika kontra esszéista – fókuszban az „írni valakinek”, illetve az „írni valamiről”.

A lezáratlanság, a precíz *gondolatokat közlő* szerkesztés helyett csak a *gondolatindító*, gyakran random dramaturgia nem kevés előadásnak volt jellemvonása az ImpulsTanzon. A mostani fesztivál programját – némi átfedéssel – a [CPA](#)-re (Choreographic Platform Austria), a késő esti, nyíltan határsértő [WildWalk] produkciókra, a már kánonba került nagy elődökre ([Jan Fabre](#), Rosas, [Ultima Vez](#), [Manuel Legris](#) stb.), a fiatal koreográfusokat bemutató [8:tension]-re, illetve azon belül a [Prix Jardin d'Europe](#)-díjra jelölt munkákra lehetett tördelni. A klasszikus történetmesélés kihalófélben lévő vonalvezetésnek mutatkozott, sőt darabok helyett alkalmasint a kutatási stádiumok ad hoc színpadra tétele dívott. Természetesen nem vagyok megrögzött manifesztumdrukker, nem a munkastádium bemutatását ellenzem, hanem az értük kért borsos jegyárakat, illetve az olyan ártó, instant teátrális élményt nyújtó, klisészerű cselezéseket, mint az *Insignificant Others* jelentéktelen fa-papír-bádog díszlete, avagy [Saskia Hölbling](#) *body in metal structure* tanulmányának sejtelmes fényezése és „tisztességes előadásnyi” időre, hatvan percre nyújtása. Ugyanakkor a legtöbb előadásnak érdeme a magas szintű előadói jelenlét, a közönséggel folytatott, gyakran direkt, mégis póre, manírmentes kommunikáció – ami itthon, mondjuk, a Hodworks tagjainak védjegye. Ennek a sornak az elején Bécsben ott állt Antonija Livingstone az *Insignificant Others*-ből, Rob Fordeyn és Stephen Thompson az *Antigone Sr.*-ből, a *booty Looting* Dymitry Szipurája, a hirtelen szerveződő [Franz West- emlékest](#)en púderszólójával szereplő Doris Uhlich és a manipulátor ördög, [Ivo Dimchev](#). Gyakran az ő testi virtuozitásuknak, improvizatív csúcsképeségeiknek felmutatásával indultak az előadások – így [Trajal Harrelé](#) is és a *P Project* is –, ám közvetlenül utána azt eldobva, megtagadva például nyegle monológokba, vállalt amatőrködésbe csaptak át. A szemünk láttára ártatlanul ismerkedtek a nekik kényelmetlen, szokatlan kifejezési formákkal – persze kérdés, valóban lehet-e első találkozásról beszélni egy komponált műsornál.

A női koreográfusok száma ugyan kevesebb volt a férfiakénál, de a ragaszkodás a leosztott nemi szerepekhez korántsem társult az alkotói tematikákhoz: androgünitás, mohikán frizurás férfiak magassarkúban, temérdek

„LBGT-thing” (Lesbian-Bisexual-Gay-Transsexual) – például az eddig nem (és modorossága miatt ezentúl sem szívesen) emlegetett [Thomas Hauert](#) és [Scott Heron](#)-féle a *Like me more like me* esetében hangsúlyosan is. Mintha tudatos didaktikával nevelték volna a nézőket: attól még, hogy az előadás tele van furcsaságokkal, nem feltétlenül szól a furcsaságról. A másik szembetűnően visszatérő kérdéskör a múlt, illetve annak megőrzése, befolyásolása volt. A [Wim Vandekeybus](#) rendezte *booty Looting* a fotózással mint a pillanatot befagyasztó mechanikával, a vizuális és testi emlékezet konfliktusával operált, míg [Benoît Lachambre](#) *Snakeskinse* egy „amíg mindenki ki nem megy, a tapsrend tart” zárlattal küzdött a konzerválás, a befejezhetőség ellen. Ugyanez a tárgy [Cecilia Bengolea](#) és [François Chaignaud](#) *Danses Libres* című Malkovsky-rekonstrukciójában, illetve [Fabian Barbánál](#), aki az *A personal yet collective history* szólószorozatban másoktól kölcsönzött youtube-táncvideók nyomán rajzolta a saját curriculum vitae-jét. Az érdekesség az, hogy mindezzel párhuzamosan tizenegy fiatal és kevésbé fiatal, pályakezdő és már befutott róka a Museumquartier egyik irodájában azon morfondírozott, vajon a kritikusok tényleg csak a történelem piszkozatírói, vajon a jövőnek dolgoznak-e... A Critical Endeavourhoz hasonló volumenű kezdeményezésnek a haszna egyvalamiben mérhető: sikeres, ha a résztvevők nem ugyanazt viszik haza, mint amivel érkeztek. Számomra méretes profit annak a törekvésnek a felismerése, amely a művészetről a tömegek áhítataként gondolkodik, és a nézők – ilyen jellegű – színházba visszaszoktatásán iparkodik. Egy közegbe, eseménybe, nemes ünnepbe, amelynek inkább részesei, mintsem a sötét sorokban rejtező kukkolói lehetnek. Nos, az idej ImpulsTanz számomra hitet adott – hitet ebben a misszióban, és úgy hiszem, ahogy a beavató színházak moderátorai „használati utasítást” nyújtanak a kortárs tánc- és színházművészethez, úgy mi, kritikusok is fórumot teremthetünk egy „beavató kritikának”. Terep volt erre első heti nyilvános megmutatkozásunk, a [Salon Critique](#) kerekasztal-beszélgetés, a most is aktív [blogunk](#), de hála venezuelai oktatónk, az internetguru Marlon Barrios Solano tanácsainak, ez már a twitter vagy a [QR-kódok](#) mentén sem elképzelhetetlen.

Megjelent: Színház, 2012. november

A JARDIN D'EUROPE program magyar résztvevőinek listája

Hadi Júlia	Wild Card	Mogosoaia, Románia	2008
Juhász Dóra	CritEnd	Bécs	2008
Péter Petra	SuSy	Budapest	2008
Nagy Csilla	Wild Card	Brüsszel	2009
Újszászi Dorottya	Wild Card	Brüsszel	2009
Ernst Süess	Coprod	Budapest	2009
Újvári Milán	Coprod	Budapest	2009
Szoboszlai Annamária	CritEnd	Brüsszel	2009
Tamási Dóra	SuSy	Budapest	2009
Molnár Csaba	Wild Card	Isztambul	2010
Vadas Zsófia Tamara	Wild Card	Isztambul	2010
Dányi Viktória	Coprod	Budapest	2010
Sebestyén Tímea	Coprod	Budapest	2010
Gála Nóra	CritEnd	Isztambul	2010
Szoboszlai Annamária	ttt 2010	Budapest	2010
Bakó Tamás	ttt 2010	Budapest	2010
Varga Viktória	ttt 2010	Budapest	2010
Karczag Éva	ttt 2010	Budapest	2010
Gál Eszter	ttt 2010	Budapest	2010
Hrotkó Heléna	ttt 2010	Budapest	2010
Réti Anna	Wild Card	Brüsszel	2011
Zambrzycki Ádám	Wild Card	Stockholm	2011
Máthé Gabriella	Wild Card	Stockholm	2011
Lányi Júlia	Wild Card	Bécs	2011
Arany Virág	Wild Card	Montpellier	2011
Réti Anna	Coprod	Budapest	2011
Újvári Milán	Wild Card	Bukarest	2011

Dózsa Ákos	Coprod	Budapest	2011
Dombi Kati	Coprod	Budapest	2011
Szoboszlai Annamária	CritEnd	Bukarest	2011
Hudák Krisztina	SuSy	Budapest	2011
Kovács Katalin	SuSy	Budapest	2011
Grélinger Ágnes	SuSy	Budapest	2011
Eredics Lilla	SuSy	Budapest	2011
Hód Adrienn	Coprod	Budapest	2012
Molnár Csaba	Coprod	Budapest	2012
Cuhorka Emese	Coprod	Budapest	2012
Garai Juli	Coprod	Budapest	2012
Szabó Réka	Wild Card	Brüsszel	2012
Juhász Kata	Wild Card	Bukarest	2012
Vakulya Zoltán	Wild Card	Brüsszel	2012
Horváth Brigitta	Wild Card	Magyarkanizsa	2012
Szemessy Kinga	CritEnd	Bécs	2012
Tucker András	Wild Card coach	Budapest	2012
Gál Eszter	Wild Card coach	Budapest	2012