

## A tánckritika kritikája Két esszé

### I.

Maria Vogel

Elnézőtől az elnémulóig – hol vagy, tánckritika?

*Berlinből – és nemcsak onnan – eltűnőben van a tánc kritikai értékelése*

Virágzik a szórakoztató célú, szolgáltató zsurnalizmus, amely az újságokban és folyóiratokban egyre gyakrabban tálalja a művészetet és a kultúrát szabadidős tippeként. Ám míg néhány elkötelezett színikritikus 2007-ben megalapította a *nachtkritik.de* (Éjjeli kritika) nevű internetportált, Arnd Wesemann, a „tanz” szerkesztője a táncsal foglalkozó írások jövőjét recenzió helyett legjobb esetben is az elbeszélő tánc-zsurnalizmusban látja. A recenziókat szerinte „vonakodva olvassa az ember, mivel mindig csak a gyenge minőségű tánc mellett próbálnak kiállni”. Kétségtelen, hogy van mit hiányolni a táncnak szentelt ritka kritikai írásokban. Éppen itt, Berlinben kivált a szabad, kortársi táncszínpad előadásai nélkülözik a kritikát.

A fővárosi olvasó részletesebb táncelemzésekben már csak akkor részesül, amikor az Állami Balett valamelyik bemutatója, egy fontos fesztivál avagy egy, az állandó „sikeres” jelzővel kitüntetett koreográfus, mint Sasha Waltz új előadása van szőnyegen; és éles kritikáról még ez esetben is csak ritkán beszélhetünk. A sokrétű tánckritika kultúrájának eltűnése mindenekelőtt abban érhető tetten, hogy bár a művészeti eseményeket valamennyi médium rövid, hangzatos előzetes ismertetésekkel harangozza be (többnyire sajtóanyagok alapján), a bemutatókra vagy előadásokra azonban, az említett kivételektől eltekintve, ritkán térnek vissza. Az olyan táncműnek, amely csak kevés előadást ér meg, nem igen van rá esélye, hogy a nyomtatott és rádiós orgánusok egyre szűkülő kulturális rovataiban foglalkozzanak vele, kivált ha a városi színházak valamelyik nagy előadásának premierkritikájával kell versengenie. A szerkesztőségekben ma abból indulnak ki, hogy az olvasót a kritikákból főleg az érdekli, megnézzé-e a szóban forgó előadást. Ekként a nagyobb időközönként megjelenő médiumok a gyakran csak rövid ideig futó táncprodukciók esetében inkább csak az előzetes híradásokban érdekeltek.

Mivel a szerkesztőségek mindinkább a szép fényképekkel körített udvarias előzeteseket részesítik előnyben, talán már annak is örülni kellene, hogy a táncnak többnyire hízelegnek, ahelyett, hogy bírálják. Ha tekintetbe vesszük, hogy alig van olyan művész, aki a kritikákat igazságosnak találná, nem előnyösebb-e, ha egy bemutatóról semmit sem írnak? Nem volna-e tulajdonképpen indokolt, hogy a többnyire fiatal, kísérleti táncművészet örömmel üdvözölje Berlin kritikamentes, oltalmazó légkörét?

Mielőtt azonban a tánckritikát ujjongva elbúcsúztatnák, egyszer azért még világítsuk át kritikusan csendes eltűnésének körülményeit. Mert milyen következményekkel járna az alkotókra és a közönségre nézve, ha egy bemutató beharangozása, a tulajdonképpeni bemutató és a következő darabról nyújtott előzetes híradás között elmaradna a premierrel foglalkozó és a szokásos dicséreteken túlmenő reflexiók kínálata?

Az olvasók egy valamit bizonyosan nem akarnak: lemondani a kritikáról. Áll ez legalábbis a színikritikák olvasóira, ahogy ezt Vasco Boenisch a maga 2008-ban megjelentetett, „A kritika válsága?” című disszertációjához kiderítette. Míg az általa megkérdezettek ötven százaléka ösztönzést akart kapni a tervezett vagy lehetséges színházlátogatáshoz, ugyanennyien közölték, hogy a kritikákat akkor is elolvassák, ha nem tekintik meg az előadást. A színházlátogatás elhatározásához nyújtott segítség szolgáltatása mellett az ilyen olvasók azt is remélik, hogy példászerű értelmezésekben és magyarázatokban részesülnek, továbbá érdeklik őket az aktuális témákra és korproblémákra való reflexiók, és emellett beszélgetéseikhez is anyagot várnak.

A tánckritikák olvasóiról nem született ilyen tanulmány, bár a „tanznetz” (táncháló) nevű internetportálon léteznek olyan vitafórumok, amelyek betekintést engednek a recenzió táncspecifikus problémáiba. „Ki kritizálja a kritikusokat?” címen például majd’ három évig zajlott a vita, hogy vajon egy recenzens, aki maga soha nem állt a balettrúdnál, illetékes-e egy táncos teljesítmény értékelésében? Éppen a baletthez affinitással bíró kritikusok vetnek fel nem ritkán efféle kérdéseket: „Igazi, jó, valódi tánc-e ez, és nevezhetjük-e még egyáltalán táncnak?”

A kérdés azonban, hogy egy produkció tánc-e még vagy már nem, a berlini kritikában mintha nem játszana nagy szerepet – a szerzők hangsúlyosan „modernnek” mutatják magukat. Ez persze azt is jelentheti, hogy a kortársinak érzett táncelőadások kritikája túl megértőn és jóindulatúan lép fel – hiányzik a produkcióhoz képest elfoglalt distancia, ami a kritikus egyre sürgetőbb íráskényszerével is összefügg. Amúgy is mítosznak tekinthetjük azt a beállítást, miszerint a kritikusok teljes nyugalomban és függetlenségben, valamint gazdag ismereteik és nézői tapasztalataik alapján írogathatnak. A belső szerkesztőkkel ellentétben a szabadfoglalkozású újságírók, akiknek alig van idejük, és utazási lehetőségeknek is híján vannak, olyan keveset keresnek, hogy mindennapi kenyerük érdekében idejük nagy részében mindenféle mellékfoglalkozásra vagy kiegészítő tevékenységre kényszerülnek, ami a szöveg minőségén sajnos meglátszik. Ugyanilyen kétes a zsurnalisztikai „tiszteletbeli megbízás” alternatívája is, amelyet például a „tanznetz.de” levelezői képviselnek. Mivel azonban a nyomtatott médiumokat az ilyen kültagok sem tudósítják gyakrabban vagy átfogóbban, mint a helyben lakó berliniek, 2007-ben létrejött a „tanzpresse.de” (táncsajtó) nevű kis tánckritikai portál, amely kifejezetten és időben közel a kortársi berlini táncprodukciókról kíván tudósítani. A szerzők itt sem kapnak fizetést, de eltekintve attól, hogy a kritika jövőjét fölöttébb kétséges

hobbyként elképzelni, a portál mégis jelentősen gazdagíthatná a berlini táncszínpadot. Sajnos itt is arra törekednek, ami ez idő szerint az egész tánckritikát tünetértékűen jellemzi: hogy „hódolatteljes emlékművet emeljenek a varázslatos hatásnak, amely eme mulékony művészeti formából sugárzik”. Ekként a „tanzpresse.de”-ben is seregnyi kibővített előzetes található, amely túl rövid és túl barátságos ahhoz, hogy valóban mondjon valamit.

Dirk Pilz, a viszonylag élesebb nyelvű éjszakai kritikai portál szerkesztője már korábban arról írt, hogy a sikerült kritika legfőbb célja nem más, mint megtalálni azt a kérdést, amelyre a műalkotás válaszolni akar. Manapság már sokszor előfordul, hogy egyes kortárs koreográfusok a sajtónak adott nyilatkozataikban már felsorolják, miféle kérdésekkel kívánnak foglalkozni munkáikban – csak hogy a szándéknyilatkozat nem mindig felel meg annak, amit a táncszínházi este végső soron kifejez. Ha az előzetes nyilatkozat szövege és a látottakról alkotott végső benyomás sehogy sem akar találkozni, jó néhány néző könnyebbülhet meg, ha egy értelmes megfigyelésen alapuló írásban azt olvashatja, hogy nem ő volt az, aki „semmit sem értett”.

És vajon nem lehetne-e jó szívvel vállalható cél, hogy egy kritika ne csak a színházba járókat érdekelje, hanem potenciálisan minden olvasót? Hogy reflektáljon a témájául szolgáló műalkotás keletkezésének társadalmi, esztétikai és gazdasági kontextusára is? Ez az igény messze túlszárnyalja a potenciális színházba járók pusztá informálását, mivel ekként a kritika további bátorítást adna a gondolkodáshoz és a vitához, és jó esetben meghosszabbítaná a színházi estét a mindennapokig. Az ilyen szöveg azonban csak megfelelő terjedelemben bontakozhatna ki; egy negyed oldal aligha lenne elég.

De talán nem olyan nagy baj, ha a tánc nélkülözi ezt a fajta kritikus továbbgondolást. Lehet, hogy ennek híján a közönség már régóta rendelkezik a tapasztalat és a tudás megfelelően széles horizontjával, és ezen az alapon maga is képes a látottak egybevetésére és besorolására. Lehet, hogy már ma is elég kíváncsi és nyitott ahhoz, hogy belemenjen az alapvető kérdések és irritációk kölcsönös cseréjébe. Az olyanok azonban, akik csak ritkán látogatnak táncprodukciókat, a kritikai hang kísérete híján megéllhetik ugyan a táncot mint szórakozási lehetőséget, de a reflektálás lehetőségét aligha érzékelnék benne. Vajon nem volna ez visszalépés?

*tanzraumberlin*, 2012. január-február

Fordította: Szántó Judit

A cikk az alábbi webcímen található meg:

[http://tanzraumberlin.de/files/tanzraum\\_2012-01-02.pdf](http://tanzraumberlin.de/files/tanzraum_2012-01-02.pdf)

## II.

Parragi Eszter  
Mette Ingvarstsen,

avagy Spekulációk emberről, ürességről, koreográfiáról és képzeletről

Akkor most megmondom minden kertelés nélkül, hogy Mette Ingvarstsen az egyik kedvenc koreográfusom. Elfogult vagyok vele, semmiféle objektív vagy pszeudo-objektív ítéletre nem vagyok képes vele kapcsolatban, és nem akarom megpróbálni sem. Nem mondom meg, hogy ki ő (hisz honnan is tudnám), nem fogok életrajzot és művészi pályafutást ismertetni, hatásokat és technikákat analizálni, és meg sem kíséreltem elhelyezni őt a kortárs tánc horizontján. Csak mesélni fogok róla, és keresgélni benne, minden tudományos igény nélkül.

Szeretem az emberségét (holott talán épp az emberen túli nagyon is érdekli); a lényeglátását és az egyszerűségét, ahogy mindent a legfontosabbra redukál; szeretem, hogy nem tölt ki minden helyet, hogy üres tereket hagy, ahová, ha akarunk, mi lépünk be; szeretem a világosságát és az intelligenciáját, ami nem konstrukció és nem okosság, nem az agytekervények színpadra tett, fárasztó tornásztatása, hanem egy rendkívül érzéki szellem: testekben, képekben, mozgásban összesűrűsödő és bennük alakot váltó gondolat. Előadásait látva, hatása alá von az arányérzék, ami azonban sosem jelent simára csiszoltságot, sterilitást; és hatása alá von a radikalizmus, ahogy mindent a legvégéig elvisz, ahol még van értelme csinálni valamit. De radikalizmusában nincs semmi ideológia, semmi harcosan merev: csupa fantázia és gyerekes elragadtatás. Az apropót Mette Ingvarstsenhez a 2012 áprilisának első két hetében lezajlott berlini rendezvény, a Tanz Hoch Zwei (Tánc a négyzetben) adta, amelyen a fiatal dán koreográfusnő két új munkával is jelentkezett.

Előzetes tervem az volt, hogy a fesztivál egészéről írok – de személyes részrehajlásom és úri önkényem végül mégsem a horizontális, hanem e felé, a számomra sokkal izgalmasabb kontextus, a szerző munkáinak egymással való lehetséges összefüggése felé vitt.

A tőle általam élőben látott négy performansz – *Giant City*, *Evaporated Landscapes*, *All the way out there*, *Speculations* – jelentik a következő bekezdések inspirációját, és képezik egymás számára is a viszonyítási pontot. Négy teljesen különböző szövetű előadásról van szó, Mette Ingvarstsen nem tartozik azok közé a művészek közé, akiknek művei „stílusjegyekkel” karakterizálhatók, és azonnal felismerhetően egy összefüggő világot alkotnak. A közös a művekben sokkal inkább valami mögöttes és általános, a látásmód és a dolgokhoz hozzáállás, amelynek néhány jellemzőjét a fenti felsorolásban a magam számára is összefoglalni igyekeztem.

\*\*\*

A *Giant City*ben („Óriásváros“, 2009 HAU2, Hebbel Theater Berlin) a nagyváros ritmusa fogja be a színpadot, energiáinak és energiahordozóinak ömlése-folyása, a cirkuláció. Ez is valamifajta térképződmény, ugyanúgy architektúrát alkot, mint a városra jellemző épületek. Az óriás Babel a benne zajló mozgás által karakterizálódik. Láthatatlan és tettenérhetetlen áramlás, állandó útközben-lét válik érzékelhetővé, olyan nem emberi, de ember által létrehozott minőségeké, mint forgalom, információ, kommunikáció, energia és pénz – ugyanakkor a benne mozgó urbánus embertömeg, egy massa összesűrűsödése és ritkulása, gyorsulása és lassulása, a tumultus, a káosz, az egy- és kétirányúság autósávjai, a lüktetés, terek elnéptelenedése és feléledése. Mindebben az egyszerre valós és ugyanakkor virtuális térben az ember – a színpadi ember is – nemcsak tömegként, hanem individuális lényként is mozog. Az extrém lassan kezdődő előadás szenzibilissé tesz a mozgás, az elmozdulás másfajta érzékelésére.

A nyitó képben nyolc álló figurát látunk, úgy tűnik, percekig mozdulatlanul, amikor egyszer csak finom zizegést hallunk. Mióta már? A zörejt az egyikük kezében tartott aranyfólia okozza. A fóliának mozognia kell: de akármilyen közel ülök, és akármilyen koncentráltan figyelek is, nem látok semmit. Talán éppen azért. Egyszer csak feltűnik: a látszólag mozdulatlan táncos lábfeje már nem egészen ugyanott van, térde más szögben van behajlítva, törzse előrébb dől. A megváltozott pozíciót látom csak: a mozgásfolyamatot nem. Ez az indítás visz bele az áramlatba, a fluktuációba. Jellegzetes a testek egyhelyben való, különböző irányú kilengése, amely egyrészt a monotónia, másrészt a folytonos mobilitás érzését hívja elő, valamint felkelti azt a benyomást, hogy a kilengő testek egymással érintkezés nélkül, láthatatlanul összeköttetésben állnak, húzásvonzás és taszítás erői működnek köztük. A szinte érzékelhetetlenül kicsi ingás, ami rendkívül lassan, de folyamatosan látható rezgésbe, majd ide-odalengésbe vált, amplitúdója és összjátéka – de, zseniális módon, nem sebessége! – révén örületesen felpörgött életritmus benyomását kelti, egy hatalmas és komplex organizmus pulzálását teremti meg a nap üteme szerint, a város eltolódott, árammal és világítással átalakított ideje szerint, a reggelből a délutánba és át az éjszakába. „Egy nagyváros szimfóniája”, juthat eszünkbe téma és dinamika alapján Walter Ruttmann régi Berlin-filmje, vagy beugorhat számos filmfelvétel, amelyen felülnézetből és felgyorsítva autók és emberek folynak.

A táncosok szünet nélkül mozognak, nincs megállás, a csönd sosem csönd: a pulzálás, rezgés és ingás csak adaptálódik és transzformálódik, alakot, irányt, intenzitást és ütemet vált, de állandóan jelen van. Testek által valami nem-testi, emberek által valami nem-emberi, sőt, még csak nem is materiális kap így formát. A sokszor egyesével, elfordulva álló, egymást nem látó táncosok indításai és szekvenciái rendkívül pontosak, időzítésük egészen finom. Mindez egy fóliától és néhány lámpától eltekintve, rekvizitumok nélkül, díszlet és

háttér nélkül, mindösszesen nyolc előadóval, köztük a koreográfusnővel, valamint a teret kijelölő, körbeültetett közönséggel a színpadon. A színpadi történés nézőkre tett hatása erősen szuggesztív és magába húzó – szinesztéziás mivolta miatt. A táncosok folyamatos, koncentrált figyelése nemcsak látásunkat, hanem más érzékszerveinket is magával ragadja, hallásunkat és tapintásérzetünket ugyanúgy. Ennek gyökere nagy valószínűséggel a rezgés: az, hogy az áramlás mint jelenség a *Giant City*ben vissza van vezetve a rezgésre mint alapmozgásra, belőle nő ki. A rezgés pedig nemcsak emberi működésünk, biológiánk alapja, hanem a körülöttünk lévő világé is, a hangé, a képé, a fényé, a hőenergiáé, az elektromos berendezéseké, minden egyes atomé. A körben ülő nézők a rezgés folyamatos figyelése és érzékelése által egyszerre lesznek részei a lüktető tömegvonzásnak, az anyagtalan energiafolyamnak.

\*\*\*

Míg a fenti előadás extrém módon a táncosokra, elképesztő összjátékukra, testi jelenlétükre és annak intenzitására, addig a második a távollétre és eltűnésre épül. Előadás előadók nélkül: az *Evaporated Landscapes* („Elgőzölt vidékek”, 2011 HAU3, Hebbel Theater Berlin) színpada üres. Emberi testek helyett csak fizikai testek, sőt még azok sem, hanem a „test” fogalom határán mozgó, alóla kibújó elemek láthatók. A színpadot hab (szárazjég), színes fény, szappanbuborék, köd és füst önti el: megfoghatatlan, szétfoszló, elmúló elemek koreográfiája, emberi testeken kívüli, azokon túli tánc. Az a gépezet, amely a színházban alapvetően csupán aláfestésként és háttérként szolgál, itt hirtelen illúzió nélkül, minden történetet mellőzve, önálló színpadi eseményként lép föl. A színpad és a nézőtér közti finom, sokszálú és bonyolult hálójú kommunikáció kizáródik a lehetséges kapcsolatok közül: más, nem emberi létformák szemlélői vagyunk.

A közönség a színpad két oldalán ül, egymással szemben, lépcsősen emelkedő padosorokban. A padlón kis, csúcsos habhegyek, alulról, belülről megvilágítva. A fény színe az előadás folyamán lassan változik: kékből fehérbe, zöldbe, pirosba. A látvány azt a benyomást kelti, mintha valahonnan nagyon magasról, talán egy repülőgép ablakából pillantanánk le a földre. A habcsúcsokban néha kékes sarkvidéki jéghegyeket vélünk felfedezni, a vörösben forró homokdűnéket vagy vulkánokat, majd a zöld fényben mintha lesüllyednének a víz alá. A fény beesési szögének és erősségének változásával néha napszakok fordulásait érzékeli az ember: friss kora reggeli fény, konstans izzás, hosszan nyúló esti árnyékok. Egyszer csak ködöt fúj be egy gép. Sűrű, gomolygó tömege lassan szétterül a padlón, a habhegyek között: mintha egy meteorológiai felvételt látnánk, a föld légkörében alakuló felhőtömeget. A köd lassan szétúszik, eloszlik, felemelkedik, a levegő tejszerű lesz tőle és másként reflektálja a színes fényeket. Egy adott pillanatban szappanbuborékok ezreit fújják be a színpadi-nézői térbe. Ez utóbbi két tér nem válik szét élesen, a nézői

perspektíva kettős: az imaginált történetből egyrészt végtelen távol, végtelen magasan vagyunk, részesei lehetünk egy szinte isteni omnivízióknak – ugyanakkor benne ülünk a színpadi térben, a fény, a köd, a szappanbuborékok sűrű raja körül fog és behúzza bennünket, nem nézők vagyunk, hanem résztvevők. A rajokban szálló buborékokkal helyzet- és mozgásérzetünk is változik: emelkedni kezdünk velük – vagy épp elmaradunk és süllyedünk valahová? A performansz végére a habhegyek, a színpad egyetlen többé-kevésbé szilárd elemei is elvesztik formájukat és szétolvadnak: csak tócsák maradnak helyükön. A finom kis nesz, a hab zsugorodása itt-ott még hallható.

A redukció radikális: Ingvarsten itt nemcsak a táncosokról mond le, hanem a világ határáig megy el, ahol egyáltalán még prezentálható anyagok vannak. Nem látunk történetet, nincs elbeszélés, nincs fikció, nincsenek érzelmek, nincs kifejezés, a látottak nem illusztrálnak, nem jelentenek semmit, csak saját magukat és saját létük milyenségét. Mint egy fizikai kísérletben. A cím metaforájától eltekintve, amely azt sugallja, hogy a színpadi látvány valamiféle „táj”, nem kapunk semmiféle hozzáfűggesztett információt. Az előadás alatt egy pult mögött áll a koreográfus Mette Ingvarsten két technikussal. Közvetlenül a színpad mellett feketébe öltözve, de takarás nélkül állnak: nem a középpontban és nem feltűnően, de mindenképp láthatóan, az elemek bevetését kormányozva. A koreográfia itt performatív aktus, *live* színpadi történés, ezen kívül egyet jelent a technika legszimplább értelemben vett kezelésével, a gombnyomással, a karok meghúzásával és a kapcsolók elfordításával. Az előadásban nem a tánc, hanem a koreografálás jelenti az emberi cselekvést. A tánc értelmezhetőnek mutatkozik az ember nélkül, az emberen túl – a koreografálás nem.

Mi a helyzet a nézőkkel? A közönség az előadás közben látja egymást, mégpedig nemcsak úgy, ahogy ez általános (fejek sorát hátulról), hanem a szembeállított két padosor miatt a szemközt ülők arcát is. Az *Evaporated Landscapes* nézője abban a helyzetben van, hogy mind a színpadi történés kendőzetlen keletkezését (technika), mind hatását (a többiek arca) közvetlenül megfigyelheti. A performansz nagyon jellemző nézői tapasztalata az egyedüllét, sőt, a magány. Ez, tekintve, hogy körülbelül kétszáz ember ül egy térben, ráadásul reflektáltan, azaz frontálisan elrendezve, eléggé sajátos és meglepő. Az előadás színpadi matériáinak, a habnak, ködnek, fénynek, színnek, buboréknak az „anyagtalansága” valami spirituálisra teszi érzékennyé az embert. Mindaz, ami emberi lényünkben „anyagtalanság” – lélek, szellem, tudat, energia, érzelmek, hangulat, képzelet, emlékezet, álom, de ugyanúgy az árnyékunk, a lélegzetünk – rokonságot tart ezekkel a jelenségekkel, és érzékileg megérintődik általuk. A színpadi jelenségek finomsága, tűnékenysége és múlékonysága „megérinti” az emberben lévő finomságot, tűnékenységet és múlékonyságot. Ez az atmoszféra, ez a közös valóság a kiindulás, ez szolgál a figyelem kristályosodási pontjaként, ez nyújt – legalábbis európai térben – igen ritka színházi tapasztalatot: koncentráció, imagináció és meditatív hatás együttes

jelenlétét. A mesterséges jelenségek üres térben történő, minimalista, pártatlan és jelentés nélküli bemutatása megteremti a helyzetet az elmélyült koncentrációra, amelynek kapuján belépve, a néző nemcsak saját képzeletének rendkívül erőteljes aktivizálódását tapasztalja meg, elsüllyedést a személyes képek és fantáziák – sokszor melankolikus színezetű – megelevenedésébe, táncába (amelyből azonban – figyelmét éberén tartva! – az objektív látvány folyamatosan kiviszi); hanem megtapasztal egy sajátságos, meditáció felé hajló állapotot is, a dolgok és képek elengedésének, az eltűnés és a veszteség megengedésének, az űrnek és az ürességnek egyfajta elfogulatlan és szomorúság nélküli, nyitott belső szemléletét. Nem azt akarom ezzel mondani, hogy a néző a performansz alatt valóságosan meditál, ez nyilván nem lenne igaz, viszont irányként, tendenciaként ez utóbbi mindenképp megállapítható. Az *Evaporated Landscapes* tapasztalatában e három állapot, koncentráció, imagináció és meditáció (mint tendencia) egymást erősítő és egymást oldó pólusai közt mozgunk: ez a spirál, amire Ingvarsten előadók nélküli tánca rásiklat bennünket. Az egyedüllet fent említett érzése az előadás ezen rendkívül erős, mindennapi időérzékünket felbontó, kontemplatív jellegével függ össze.

És van itt még egy érdekesség, egy sajátságos műfaji helyzet is. Mert az *Evaporated Landscapes*, ha akarjuk, tulajdonképpen installáció. Rokonságot tart fent a térművészet azon fajtájával, amelyben a tér alakítása folyékony, vagy épp megfoghatatlan elemek, például köd, víz, gőz vagy illat által történik. Rokonságot tart fent többek közt Olafur Eliasson művészetével, akinek változó színű, fényes *Ködteremje* két éve volt látogatható a berlini Martin-Gropius-Bauban. Csakhogy Mette Ingvarsten másként dönt: nem múzeumi-kiállítási térben prezentálja munkáját, hanem színpadon, ahol a nyitva tartás nem folyamatos, és a megtekinthetőség nem tetszés szerinti; ahol egy előadás megy le egyszer egy nap, este nyolc és kilenc között. A nézőket az alkotó klasszikusan sorokba ülteti és „nézeti”, eljátszik velük, megmutatva mellette, hogy mindez játék. Egyszerűen megmutatva, nem ironikusan leleplezve. Talán nagyon szabad, minden didaxistól mentes módon: nézni tanít. A választott színházi keret pedig ugyanazt mondja, amit a benne lezajló történések, az elillanó elemek: ketten együtt, közösen mondják ki az időt. Az elgőzölt vidékek nyomtalanul eltűnnek a rilkei „egyszer és soha többében”, felszívódnak az időben, ember és színház közös szövetében.

\*\*\*

Az idei Tanz Hoch Zwei keretében bemutatott új előadás, az *All the way out there* („Minden lehetőség ott kint“, 2012, HAU3, Hebbel Theater Berlin) ugyanúgy túlmegy az emberen, ahogy az *Evaporated Landscapes*, csak más értelemben: ezúttal magával az emberrel, a táncossal mint fizikai-szellemi



jelen lévővel együtt. Szélső, kinti, domesztikálatlan helyzeteit, az „emberi” fogalmán túl eső lehetőségeit és létezéseit keresi. Hogy foghatók, hogy vadászhatók be épp a végletek, a féktelenség? Mik az összes lehetőségeink „ott kívül”?

Az *All the way out there* előadása egy filmmel kezdődik: egy fiatal férfi és egy fiatal nő vándorol a sivatagban. Hol egyiküket, hol másikat látjuk, mennek a terméketlen, kiégett köveken, a rekkenő, iszonyú napban, porban, csontra száradt szakadékokban, talán valahol Arizona vagy Nevada kövei közt. Utcai nadrág és póló van rajtuk, szörnyen le vannak égve, lépkednek a pusztító fényben – mindezt egy elsötétített színpad hűvös falára vetítve, a megérkezni nem akaró, jéghideg berlini tavaszban nézzük. A „kívül” tere a sivatag, a teljes és tökéletes kint lét. És a „kívül” tere a film, a színházi előadásban a mediális, vetített kép. A két alak közeledik a kamerához. Amikor találkoznak, a film megáll. Ebben a pillanatban az előadók a valóságban is bejönnek a színpadra, az ellenkező irányból. Ugyanaz a póló, ugyanaz a nadrág, a bőrük... Nem, nem vörösre égett, hanem rózsaszín festékkel lekent, ordító, mesterséges pink! Hirtelen megértem: a filmen ugyanígy be voltak festve. Szökdelni kezdenek, ugrálnak egyre vadabban, hangokat kiáltoznak, először egymásnak, aztán nekünk. Mintha lelkesíteni akarnának: ujjongjatok és őrvongjatek, emberek! A csúcson kezdeni nem publikumbarát, a közönség tartózkodó. A két előadó közénk jön, fel a közönség sorai közé, kiabálnak és ugrálnak, pink az arcuk, artikulálatlan a hangjuk, artikulálatlan mindenük, olyanok, mint két majom. Most hova nézzünk. Az előadók lemennek, inkább lezöttyennek két nagy fakockára, az iménti kiabálásukból és ugrálásukból csak a zihálás marad. A háttérben a sivatag hőségétől rezgő, kimerevített képe. A zihálás egyre ritmikusabb lesz, pontos és szinkronizált, majd egyre erőteljesebb mozgás társul hozzá. A mellkas, a törzs már nemcsak a légzést kíséri, kilengése erősödik, kinő belőle valami lehetetlenség, két pink fejű alak zihál ritmikusan, löki mellkasát előre-hátra, elhajtja, majd visszarántja magát: mint valami önszuggesztítő, kétszólamú, sípoló, kottázható légszomj. Az eksztatikus zihálásból eksztatikus hörgés lesz, majd eksztatikus ugatás, üvöltés, morgás.

A végletek transzformálódnak egymásba. Ingvarsten az extremitásba tett felfedezőúthoz egy, a hagyományos koreografáláson kívül eső közeget választ: a hangot. Az extázis a hangban, hang által teljeseedik ki, a mozgás sokkal inkább támogató, kísérő szerepet játszik – bár az átvitelben, az egyes átmeneteknél hang és mozgás felváltva húzza át egymást a következő állapotba. Ketten egymást felerősítve válnak hajszálpontosan kijelölt pályává, amelyen a két táncos az önkívület különböző fajtáiba fordul át.

Az előadásban centrális helyet foglal el az emberi és a művészi kifejezés problémája. A színpadon látottak-hallottak a kifejezni tudás és a kifejezőerő (kifejezőképesség) teljesen szokatlan formái, elfajzásai. Meddig feszíthető ez? Itt nemcsak a kifejezés különböző módjaira gondolok, hanem egy adott kifejezés időbeli kitartására is, a hosszúságra egyetlen szekvencián belül. A probléma

ugyanis a tartam: hogy lehet erőt és intenzitást nem veszítve kitartani valamit, ami egy skála maximuma? Ami, ahogy a nyelv mondja, talán épphogy kiterjedés nélküli, pontszerű: „tetőpont”, „csúcspont”? Az odavezető út, a fokozás, a felszálló ág még csak hagyján, a transzformáció, a váltás utána szintén. A legnehezebb, mind előadói, mind nézői feladatként az elért tetőpont intenzitásának tartása, illetve ennek érzékelése. Mi a határa *itt* a kifejezésnek, meddig lehet bírni szusszal és füllel? Hol vannak a kitartott maximumon belüli finom, minimális váltások, változások, amelyek a kontinuitás feltételei? Észrevesszük-e mi, nézők, az ordításban a csendet?

A kifejezés bevonja a körbe az érzelmek és a jelentés kérdését. Tárgyas ígéről van szó: kifejezni csak valamit lehet. Mi az, amit itt ez a két ziháló alak kifejez? Anélkül, hogy a jelentéskeresésbe belemerevednénk: találunk-e a cselekvések mögött valami mást, jelent-e valamit, amit csinálnak? A végletesség állapotaiban, a performansz tapasztalata alapján talán különös, de nem mindig ismerhető fel egy bizonyos érzés vagy érzelem: a hangkiadás megfigyelése többet mond, mintha emóciót keresek. Valószínűleg azért, mert az érzelmek, bármennyire túlfeszülnek is, még mindig nagyon emberiek, egészen egyszerűen mélyen a humanitáson belülről esnek. A végletek, a kint lét helyzetei és tapasztalatai valójában egyáltalán nem emocionálisak: a hangadás és a mozgás elemibb, és emóciókkal csak lazán, bizonytalanul, vagy épp egyáltalán nem összeköthető. A rendkívüli expresszivitás, úgy tűnik, szétrobbantja önmaga eredetét, a kifejeznivalót, vagyis a jelentést: önmagát gerjeszti, önmagában forog. Mint egy örületesen elfajzott veszekedés, amiben már rég nem tudjuk, hol kezdődött és miről volt benne szó: azzal, hogy belelovalltuk magunkat, egyben el is szakadtunk tőle, csak a motor jár és jár a maximumon, monológot őrzöngve, minden kauzalitást, a realitással való minden kapcsolatát elvesztve.

Hangadással és mozgással, úgy tűnik, tényleg el tudjuk hagyni a homo sapiens sapiens állapotát, ki tudunk sodródni annak legszélére. Amit hallunk és látunk, az leginkább állatokra emlékeztet, talán démonokra, szellemekre, nyüszítő, vakogó, üvöltő, zengő lényekre. Mély benyomást kelt a hangkiadás folyamán eltorzuló arc, a szokásosnál gyakrabban kilátszó fogak. Arcunknak, individualitásunk és szellemi mivoltunk első számú hordozójának, az európai kultúrában meztelenül viselt testrészünknek ez a folyamatos deformációja a befogadás egyik további súrlódást keltő faktora.

Idekapcsolódik a dramaturgiai probléma: hogyan lehet felépíteni egy előadást, amely kizárólag tetőpontokból áll? Hogyan tartható fent a performansz egésze folyamán a feszültség? Hol lehet beépíteni oldásokat? Elképzelhető-e a szünet és a csend mint extázis, extremitás? A legnagyobb veszély egy ilyen koncepció esetén, hogy az előadók önmaguktól transzba esve őrzöngenek, míg a közönség érdeklődését veszítve várja a művészet végét. Ezt hívják „öntapasztalásnak”, „Selbsterfahrungnak” a színpadon, ami mellé az elemzésekben nagyon gyorsan odaugrik, hogy a munka „prozessorientiert”, vagyis a folyamatra, és nem a produktumra koncentráló. E két – önmagából

sokszorosán kifordított – fogalommal aztán igazolva is van egy sereg színpadi nézhetetlenség, amihez a kedves publikum valóságos jelenlétére nem, csak belépőjegyeire van szükség.

Ingvartsen radikalizmusa felszívja magába az egész problémakört. Az expresszivitás komplementere a forma, a struktúra és a kompozíció. Az extrém állapotok közt felfedezhető egyrészt egyfajta organikus kapcsolat, másrészt a világos koreográfusi-rendezői beavatkozás, a dolgok tudatos egymásba nyesése, az egyes szekvenciák kidolgozottsága. A két hang, bár ordít vagy mormol, egymástól terc-, kvart- vagy kvinttávolságban rezeg, helyenként dallamot ad ki, ritmusuk egymáshoz igazított, ismétlések, variációk és fokozások sora, néha valami sajátos, vad ének.

A filmen a sivatag képe közben változik: mindig más szögből látjuk a táj egy részletét. Egy esteledő sivatagot mutató háttérképnél a két táncos a sarokban összekotorva heverő, arany papírhalomba gázol, és szétdúlja, feldobja, szétszórja azt: kavarogva száll a sok csillogó fecni, bele a térbe. Micsoda örült misztérium minden este, hogy lemegy a nap! A minden külön jelölés nélküli arany halom a fekete linóleumon mintegy tükörképe a sivatagi napnak – ami azonban a filmen egyszer sem látható. Az aktus felbontja az eddigi zárt önreflektivitást és dialogikusságot. A táncosok ugyanis eddig saját magukra, saját testük impulzusaira és egymásra reagáltak – ezúttal pedig bekerül a körbe egyrészt a mozgatott tárgyi világ (a színpadon), másrészt a kozmikus rend (a filmen). A szinkron színpadi cselekvés, az arany halom szétdúlása és szétszórása a naplemente mint utolsó eksztázis egyszerű, nagyvonalú és határozott analógiája lesz, ami után elnyugvás következik.

A legutolsó szekvencia egy kettős. Az előadók a vászon előtt ülnek és nézik önmagukat, ahogy az eddig néma filmen a két rózsaszín fej kiereszti a hangját. Itt azonban közbelép a számítógépes manipuláció: az elemi hangadás abszurd filmduetté válik, hang- és képi ugrásokból, ismétlésekből, elektronikus torzításokból és elcsúszásokból megkomponált digitális koncertté, groteszk emberi-gépi finálévá. A komputertechnikával egy újabb startpályáról hagyjuk el a pusztán humán kifejezést, és lépünk át egy további kint létbe.

\*\*\*

A *Speculations*ben (2012, Tanzfabrik Berlin), Mette Ingvartsen *All the way out there* mellett bemutatott másik új munkájában, amely szintén az idei berlini Tanz Hoch Zwei rendezvényén volt látható, az alkotó egyedül van a színpadon, és semmi mást nem csinál, csak mesél. Szinte. Ő, aki alapvetően nem dolgozik a nyelvvel, ezúttal a nyelvet teszi fő közvetítővé.

*Lecture performance*-t ír a program. Mi, nézők, talán ha ötvenen vagyunk, Ingvartsen az ajtóban állva mindenkinek egyesével köszön, ahogy belépünk, mindenkit megnéz. Aztán állunk körben a neonokkal megvilágított üres stúdióban, és hallgatjuk. Ez a hely, ahol jelenleg vagyunk, kezdi, körülbelül

akkora, mint... Majd teljes részletességgel elmeséli Yves Klein első párizsi *Antropometria*-performanszát 1960-ból. Miközben magyaráz, ide-oda megy a teremben, mutogat, gesztikulál, leírja, mekkora volt a tér, hol voltak a meztelen modellek, milyen sűrű volt a kék festék, hol volt a zenekar, mit csinált a közönség, hogy hangzott az egyetlen hangból álló *Monoton Szimfónia*, és így tovább. Aztán a terem, ahol vagyunk, leírása nyomán színházteremmé transzformálódik, ahol furamód hirtelen elkezd esni az eső. Fantasztikus képek alakulnak egymásba. A koreográfus főkuszt ad, leírása részletgazdag, abszurdan asszociatív és egyértelműen képi: hasonlításra, metaforára, metonímiára épít. Az ugrásokat olyan nyelvi fordulatok hordozzák, mint „ez hasonlít arra”, „ez tulajdonképpen az”, „ez emlékeztet arra”, „egyszer csak ebben felismerhető az”.

Az utolsó rész egy filmjelenet, egy ház felrobbanásának leírása. A házat a filmen belülről látjuk, mondja Ingvarsten, először nagytotál a konyháról, aztán csak az asztal, a robbanást lassítva mutatják, és a lassításban látjuk, ahogy a tárgyak kirobbannak a helyükről, kivágódik a frizsider, és kiszáll belőle a csirke meg a dobozos tej, amelynek megnyúlnak fehér fröccsei, a padlóról felrepül és szilánkokra robban egy szék, ruhák szállnak át a konyhán a levegőtől felpuffadva, mintha testek lennének vagy úrhajósok a súlytalanságban, egy olvasólámpa úszik el rengeteg chips és üvegszilánk közt, a robbanástól megmozdulnak, életre kelnek a tárgyak, átmozognak a téren, darabjaikra esnek, és szállnak szanaszét – mért is gondoljuk, hogy csak az élőlényeknek lehet önálló mozgásuk!

„A végére előkészítettem valamit”, mondja, és segítőjével együtt behoz két porszívószerű gépet, amelyek csövéből nagynyomású levegő jön, amilyennel ősszel a leveleket takarítják. A stúdió sarkában felhalmozott ezüst sztaniolpapír-halomhoz mennek és belefújnak (lásd: naplemente), sodorják és reptetik ide-oda a stúdióban. Az animált dolgok! A reptetés egy bizonyos koreográfia szerint történik, különböző mintákban, formációkban – miközben mi több mindent látunk benne egyszerre: levéltakarítást, elhúzó madárrajokat, lepkéket, karnevált... A végén az egészet a fejünkre fújják. Önkéntelen, szép infantilizmus: a közönségben mindenki felnevet, és kapkod a szálló, ezüst fecnik után!

Rendhagyó és ugyanakkor nagyon egyszerű, a világ legegyszerűbb *lecture performance*-a volt: közvetlen mesélés. Benne leírás, elbeszélés, emlékezés és fantáziálás, felidézés és fikció nyelvi kalandja, egyiknek a másikba való átcsúsztatása. Ezen az estén a stúdióban láttam egy előadást. Semmi boszorkánykodás nem volt benne, semmi fals hangú intenció, semmi szuggeráló, manipulatív vagy terápiás elem: egyszerűen csak rendkívül plasztikus és érzékletes volt, megosztott képzelődés, igen, spekuláció, amelyben a művész egyéni, legszubsjektívebb vizualitása, asszociatív gondolkodása a velünk való eleven kapcsolatot egy pillanatra sem veszítette el. Poszthumán test utáni kutatás, katasztrófa-szenáriók, sajátos objektumfelfogás, az előadás elanyagtalánítása és

egyebek, mindaz, amiről a performansz kapcsán beszélni lehet, azt gondolom, másodlagos emellett. Ha a pontosak akarnának lenni, bármennyire parodisztikusan hangzik is, ezt írják a színlapra: „Konceptió, koreográfia és előadás: Mette Ingvarstsen és Ön”.

Ahogy az *Evaporated Landscapes*ben a lebegő, mesterséges jelenségek, itt az eleven beszéd és a személyes jelenlét tudta bekapcsolni az egyes nézőben azt a nagyon intenzív belső mozt, belső színházat, amelyet normálállapotban csak privát fantáziálásaiban, esetleg regényolvasáskor él át az ember. Ez a képzeleti képek klasszikus színházi imaginációtól különböző formája: bár interaktív, tehát bizonyos művészi hatások által kiváltott és irányított, mégis a szokásosnál sokkal erőteljesebben szubjektív, rendkívül és folyamatosan „magán”. Ez a fajta, a jelenbeli valóságot a fikcióval összemosó belső színház maga abszurd ugrásaival, mindenén átmenő átviteleivel a gyerekek látásmódjával is rokon. Nem véletlen az Yves Klein-kezdés sem: a monokróm képek és kék testnyomok festője egyben az *Üresség* című installáció, a fehér falú, tárgyak nélküli kiállító terem kreatora is volt.

Régi kérdés: mi az a minimum, amit a művésznek kínálnia kell? És mekkora legyen a befogadótól jövő aktivitás, a részvétel maximuma? Mely területen, milyen módon kívánják aktiválni őket? Ha tánc és koreográfia összefüggésében gondolkodunk, akkor itt nem más, mint közvetlenül a nézők gondolatai, belső képei lettek megkoreografálva. A mozgás ezen a képi szinten zajlott, s a tánc e teljesen szubjektív képek dinamikájában, energiájában, színében és váltakozásában értelmezhető. A kiindulást Ingvarstsen saját képei jelentették, az átvitel képtől képig pedig a nyelvben történt meg, amely így a koreografálás eszköze és tere lett. A tánc nem objektiválódott, viszont megsokszorozódott: egyetlen koreográfiára sok performansz zajlott párhuzamosan, a koreografálással egy időben, és mindegyik csak egyetlenegy néző számára volt látható. Aktiválódott egy mindennapi érzékelésünkben rohamosan teret vesztő potenciál: a nyelvben, az élőbeszédben rejlő vizualitás, a nyelv által hordozott képi fantázia és a vele továbbadott imagináció.

\*\*\*

Eddig a keresgélés Mette Ingvarstsenről és a négy előadásról. Felrajzolható-e mindebből valami? Az újra és újra felbukkanó motívumok és elemek kiadnak-e valami számunkra, nézők számára is követhető folyamatot? Nem tudom. És ezen kívül erősen kételkedem a művészpályák vagy pályaszakaszok lerajzolhatóságában. Ez előrelépés, az visszalépés, ez az alkotói pálya kör alakú, amaz ellipszis, az meg egy tetraéder – talán mind csak Euklidésszel mosott agyunk geometrikus mintakényszere. Arról nem is beszélve, mennyire befolyásolja mindezt, hogy az ember éppen mit és mikor lát.

Számomra Mette Ingvarstsennél csak az érdeklődés irányai ismerhetők fel, és nyúlnak át az alkotásokon. Hogy például mit lehet kezdeni az ürességgel és az

üres színpaddal, hogy lehet a nézőket minél jobban megmozgatni térbeli mozgás vagy hangos reakciók nélkül úgy, hogy abból ki legyenek küszöbölve olyan elemek, mint a kényszer vagy akár a felkérés. Hogy a tér valóban tér maradjon. Hogyan indítható be a nézőben egy szubjektív képfolyam, ami azonban mégis elég laza és éber marad ahhoz, hogy rajta keresztül kilásson, és résztvevő, közreműködő legyen a munkában. Például ezek – a *Speculations* és az *Evaporated Landscapes* alapján, de a *Giant City* rezgésre építő, hipnotikus hatása alapján is. A kérdés összefügg azzal, hogy meddig vihető el alkotói részről egy következetes redukció, és azzal is, hogy mi minden – és hogyan – koreografálható. Kell-e hozzá test, illetve valami anyagi dolog? Hogy koreografálhatók a zabolázhatatlan önkívületek? A csak önmaguk törvényszerűségeinek engedelmessé fizikai jelenségek? Hogyan a belső képek? Hol vannak a határok? A koreográfus mozgó testek fölötti és nézők fölötti hatalma, hatalmi pozíciója ugyanakkor hogyan oldható? Mert számomra Mette Ingvarsten művészete – ó, a nagy szó! – szabad.

Vagy egy másik érdeklődési irány: város és természet, urbánus tájak és természeti architektúrák, illetve egyáltalán: mesterséges és természetes dolgok és testek mibenléte, keveredése. Hol van bennük az ember? Ha túlmegyünk rajta, min is megyünk túl? Technika nélkül létezni már rég nem tudunk, nem is kell, és egyébként is, technika a szakóca is, vagy egy ceruza... Természet és környezet lassan egymást fedő fogalmak. Igaz-e a következő logikai sor? Az ember: természet, és így az is (mindaz!), amit létrehoz, természeti, mert a létrehozás mint készítés emberi természetében benne rejlik.

És mit tesz hozzá a művekhez a kontextus? Mutatnak-e valamit az *All the way out there* extázisai egy magát agyonkontrolláló, ugyanakkor más téren egy magát egyáltalán nem kézben tartó társadalomnak? Hogyan értelmezhető az *Evaporated Landscapes*, a maga nyomtalanul eltűnő mesterséges természetével, a globális felmelegedés és az atomkatasztrófa tövében? Hogyan értelmezhető a táj elpárolgása mint az esztétikai szemlélet tárgya, egy olyan bolygón, ahol emberek tömege párolgott el? A részecskegyorsítás korában mit mond a *Giant City*? Amikor képzőnben szocializálódunk, élvezhető-e a *Speculations*: van-e türelmünk látni, ha valaki mesél?

Köszönöm a türelmed és a látásod, kedves Olvasó.

Berlin, 2012. május