

Beszédes gesztusok

A fenti címmel jelent meg e dolgozat szerzőjének első színikritikája (Tóth 1974). Az írást egy debreceni egyetemi klubban bemutatott pantomimelőadás ihlette. A műfaj egyik hazai úttörője, Karsai János produkciójának leírása debütáló dokumentuma annak a recenziós vonzalomnak, amelynek az eredete a szerző első külföldi útjához köthető. Prágában alkalma volt látni a cseh Ladislav Fialka – a francia Marcel Marceau és a lengyel Henryk Tomaszewsky mellett az európai pantomimművészet akkortájt legjelesebb képviselője – színházát. A *Divadlo Na zábradlí*ban tapasztalt különös atmoszféra kamaszkori emléke máig ható rokonszenvet ébresztett benne a testbeszéd iránt.

Mím a színen

Sajátos helyzetű művészeti ág a pantomim. Sem nem tánc, sem nem színház, ennél fogva aztán nem tartozik sem ide, sem oda. A színjátszás és a tánc édestestvére, de sajátos kifejezőmódjával eltér tőlük. A pantomim a csönd, a testtartás és a gesztusok művészete. Drámai cselekményt jelenít meg, történései azonban láthatatlan világban játszódnak. A mimes testtartása, arcjátéka, gesztusai teszik láthatóvá ezt a világot. A színészhez képest karakterben, cselekményben és időben is tömörít.

A mimes megjelenít, s nem mutogat. Gesztusainak enyhe túlzásaival ellensúlyozza a természetest, így válnak érthetővé a mozdulatai. Nem „hadarhat”, nem moshatja össze gesztusait, mert a közönség számára követhetlenné válik. Racionális játék ez, a lehető legkevesebb improvizációval. A játékosnak képesnek kell lennie a néző állandó irányítására; hogy csak oda – arra a gesztusra – figyeljen, amely tovább építi a gondolatsort.

„A színdarabot el lehet olvasni, a balettelőadás gyönyörködtet a televízióban is – a pantomim a szövegkönyvben és a képernyőn egyaránt halott. Produkciónk része a közönség lélegzete. Izolált a műfaj, valóban, de önálló. Nem ismerek írókat, akik szavakkal ki tudná fejezni a legjelesebb pantomimjátékok bármelyikét és megőrizné azt a sajátos humort és filozófiai erőt, amely mindenekelett a mimikus mozgásban lüktet.” (Tóth 1982) Ekként vélekedett Fialka a húsz év előtti gyermeknézőjének adott interjújában, majd így folytatta: *„Ha a színházakban végbemenő változásokra figyelünk, láthatjuk, hogy manapság – főleg a fiatalok körében – az erőteljes, dinamikus (intenzív mozgással fölerősített) előadásoknak van sikerük. Meggyőződésem, hogy a színház megújulásához a maga szerény eszközeivel a pantomim is hozzájárult. Segít visszavezetni a túlpszichologizáló, statikus-verbális előadásoktól az élettel teli, a valósághoz közelebb álló színházi gyakorlathoz.”*

Tánc a tűz körül

Visszavezetni, hova is? Egészen a mágikus szertartásokig, a tűztáncok történelem előtti idejébe. A tánc művésze, Terpszikhore már régen „dolgozott”, midőn túlzás lett volna még drámáról vagy színházról szólni. A tánc kozmikus távlatokba illeszkedő tevékenység: természeti folyamatok drámai megjelenítése. Az ó-ind mitológia szerint egyenesen az istenek ajándéka: Siva kozmikus tánca a világ teremtésének egyik alapmotívuma. Így vált Siva a tánc istenévé; maga a tánc pedig az istenekkel való beszély szellemvilágává.

Bár az indiai táncművészet kétezer éves, ám a szankszrit nyelven 1600 esztendeje írásba foglalt(!) klasszikus táncrendszer elemei ma is élnek. A kathakban a legnagyobb szerepe a kézmozdulatoknak (mudráknak) van; de a negyvenféle kézjel mellett lejegyezték többek közt a szem–szempilla–szemöldök, illetve a láb–lábfej–lábujj mozgásának szabályait és jelentéseit... Virtuóz kombinációk sorozata születik belőlük, s válnak a szellem táncává, filozofikus testbeszéddé.¹

Erre csodálkozhatunk rá a thai és a kmer, a kínai és a koreai, a japáni és a bali táncszínház láttán. *„Nincs szabadság, mely megközelíthetné a szellemnek a test felett elért uralmát”* – fogalmazott Kambodzsa királya 2006-ban, a Tánc Világnapján. – *„Nekünk, khmereknek a tánc – a legkidolgozottabb formájában – eszköz ahhoz, hogy közelebb jussunk az istenekhez. Így a tánc imává lesz. Nélkülözhetetlen szertartássá válik a világ előremozdításában, felülmúlva önmagunkat isteni és természetfeletti magasságokba emel.”*

Ez az egyik út a régiség felé, az ősi táncgyománnyok életben tartása. A másik útra az avantgárd talált rá. Magyarországon elsőként (az 1920-as években) Palasovszky Ödön és alkotótársai: Madzsar Alice és Róna Magda, akik kortársi igénnyel, ám nem majmolva a Nyugatot, léptek színre a (kis)polgári színház megújítása érdekében. Az alkotói triász a színház ősi lényegét kereste. Azt, amikor még a vadászatot, a harcot, a szerelmet mindig valami felhívó, cselekvő és emlékeztető, ritmikus és szabályszerű rítusok kísérték. Amikor még megvolt a tánc, a zene, a beszéd és az ének kultikus egysége. Palasovszkyék a mítoszok ősi művészi egységét akarták magasabb fokon, korszerű eszközökkel újrate teremteni. Megtartva a lényegét, mely szerint a fontosat, a mindenkinek a sorsába vágót kell elmondani a színpadon – mindenkinek. Mindezt a tömegek nyelvén, a legközérthetőbb formában.

¹ Az indiai Kathak táncgyűttes vendég szereplése. Debrecen, Vojtina Bábszínház, 2004.

A tánc gesztusai

Persze nincsenek kevesen – főleg a műveltségüket elsősorban irodalom által gyarapítók körében –, akik idegenkednek a táncról, mert kimódoltnak, természetellenesnek tartják. Igazuk lehet, ha a klasszikus balett porosodó repertoárjára gondolnak, mélységesen tévednek viszont, ha ezzel együtt a mozgásművészet mai, korszerű irányzatairól is ítéletet mondanak.

A kiüresedő szavak, fogalmak világában bizony az érzéki és érzelmi hatásokkal működő tánc, a látványban és mozgásban megjelenő gondolat sokszor igazabb, őszintébb és természetesebb út a verbalitásnál. A táncszínpadon nehéz hazudni, mert a test és az arc ritkán hazudik, s ha mégis: figyelmes szemmel nézve rögtön kiderül a turpisság. Palasovszky Ödön így gondolkodott erről: *„Minden mozgás mintegy tükörben mutatja a belső embert. Megmutatja lelki életünk hullámzásait, továbbá a velünk született, vagy szerzett, állandó tulajdonságokat. Jellemző a testi karakterre, vérmérsékletre, ösztönökre. Az ember egész személyiségére. Rávall a művészi fantáziára, éppígy megmutatja a lelki megkötöttségeket, gátlásokat, az elleplezett gondolatokat és érzelmeket, ha a mozdulatok nyelvén értünk.”* (Tóth 2002)

A mindennapi kommunikáció mintegy kétharmada nem verbális, így az ösztönös mozdulat a hétköznapokban is többet árul el a személyiségről, mint az átgondolt beszéd. A karakterek életjele a gesztus, ez az, amiben a belső életünk megnyilvánul. A tánc pedig a lélek térbe lendült szervi beszéde. A tudáson túli területekről érkező képek láncolata, saját titkaink megjelenítését lehetővé tevő forma. A színház legköltőibb formája.

A tánc és az eleven valóság

Ha a táncos a némajáték műfajához menekül (megpróbál „természethűen” mozogni), az erőlködése úgy hat, mint a némaké, akik jelekkel akarják megértetni magukat, mert nem tudnak beszélni. Egy debreceni *Carmen*-feldolgozásban fordult elő, hogy a címszereplő perceként át „a kezével táncolt” A virágáriát például egyáltalán nem tudta kitölteni José és Carmen kettőse, mert a koreográfia meglehetősen szerény eszközökkel próbálta a „lelki történéseket” érzékeltetni. Ha pedig nincs tánc, maradnak a külsődleges megoldások, az érzelmek illusztrálása. Ez pedig óhatatlanul szentimentalizmushoz vezet, ami nem rendítheti meg a nézőt – az idejétmúlt pantomimikus eszközök inkább taszítanak, mintsem hogy elérjék a kívánt hatást.²

² Bizet-Scsedrin: *Carmen* – táncjáték (ösbemutató), koreográfus: Barkóczy Sándor, Debrecen, Csokonai Színház, 1980. október.

Igen veszélyes hát színpadra „emelni” a hétköznapi mozzanatait, az élet papírmásé látszatát – tánc ürügyén. Az effajta életképek mindig sután naivak és természetellenesen stilizáltak. Ezt tapasztalhattuk egy spanyol flamencoegyüttes *A cséplés* című kompozíciója láttán, mely éppen a „története” és annak szcenikai megjelenítése miatt volt könnyen felejthető.³ A Debreceni Balett *Csodák pedig vannak!* című bemutatkozó estje pedig a valóság táncszínpadi ábrázolásának „állatorvosi lova”. Már a szerepei is szájbarágóan beszédek, a sorsuk nemkülönb. S hogy mindezt kristálytisztán lássuk, filmvetítés kísérte a táncot, félreérthetlenné téve az üvöltően egyértelmű életképeket. A debreceni helyszíneken (szalonokban, kocsnában, üzemekben, utcákon) forgatott amatőrfilm a dilletantizmus dokumentumának bizonyult. A műkedvelő iromány közhelyhalmazának szituációi a húszas évek szkeccseire emlékeztettek, a magát halálosan komolyan vevő „ősbemutató” ideje régen eljött – s ment.⁴

Miről szól ez a darab? A szerző nyilatkozata szerint: mindenről. Tehát nyilván: semmiről. A balettigazgató-koreográfus a műsorfüzetben köszönetet mondott a szerzőnek, „*aki nélkül ez a darab soha nem jött volna létre*”. Vajha! Ha olyan partnerre talált volna, aki tisztában van azzal, hogy a tánc nem utánozza a valóságot – mert maga is eleven valóság. Nem tükre annak, nem ábrázol, nem közöl – kifejez.

A tánc történetei

Előadás előtt sosem érdemes elolvasni a rendezői nyilatkozatokat, s különösen kerüendő a táncművek szavakban összefoglalt tartalmi kivonata. A mozgásművészetben (ahogy a zenei színház esetében) verbális mankók nélkül is hatnia kell az „objektívált” gondolatoknak és a kommunikációra képessé tett érzelmeknek. A jelek fontosabbak az üzenetnél.

A táncszínpadon látottakat hiábavalóság magyarázni, hiszen azokat nem érteni, értelmezni kell, hanem hagyni hatni magunkra. A jelentés a műalkotásba bele van titkolva – állapította meg Goethe, s valóban: nincs tánc sem (ha mégoly elvont is) jelentés nélkül. Viszont – hivatkozzunk itt Adyra –, aki szimbólumot fejt meg, a saját kárára teszi. De ha engedi hatni a szimbólumokat (metaforákat, allegóriákat), olyan lelkiállapotba kerülhet, midőn képes túllátni önmagán. Midőn önmagába láthat. Per-

³ A spanyol Real Musical táncegyüttes vendégszereplése, Debrecen, Kölcsey Művelődési Központ, 1984.

⁴ *Csodák pedig vannak!* – modern balett (ősbemutató), írta és rendezte: Katona Tamás, koreográfia: Szigeti Oktávia, Debrecen, Csokonai Színház, 2003. január.

sze a kompozíció leglényegét talán egyedül az alkotó látja. De mi nézzük. S úgy nézünk, ahogyan azt érzelmi hangoltságunk éppen engedi.

A táncszínpad alap történetei egyébként nem túl számosak, ezeket időről időre előveszik a koreográfusok, s megpróbálnak másként közelíteni az „alapanyaghoz”. Ezek közül idézünk föl itt két-két próbálkozást a *Boleró*val és a *Carmennel*.

Ravel annak idején ellenezte, hogy a művéhez szöveget írjanak. Valószínűleg azért, mert ez a variációs fejlődésben kibontakozó „tánczene” annyira zárt és homogén alkotás, hogy nem tűr semmiféle dramatizálást. Önmagában is dráma, nem viseli jól a kívülről ráaggatott mesét. Akadt aki mégis Hemingway-regények alapján készített rá – nyilván epikus – táncjátékot. A koreográfia egymást követő, de nem fokozó epizódok láncolata volt, vagyis: ellentétes a zene szerkezetével. A koreográfus cselekvéssora nem a muzsikával együtt vezette a nézőt, holott ez kikerülhetetlen követelmény a táncszínpadon. Viszont jó ízléssel került el a történet képi újrafogalmazásának buktatóját, a jelenetek konkrétságát. (Elkerülte olyannyira, hogy aki nem tudta, miről szólna a táncjáték, rá sem jött a történetre, ami ebben az esetben nem is baj.)⁵

Egy másik koreográfus szépen építkezett – ugyanerre a muzsikára, de együtt a zenével – egyre bonyolultabb és dinamikusabb térformák közepette. Az előadás előrehaladtával feledtük már a füstgomolyból kirajzolódó prizmagömböt, a vörös leplet – mint „verbálisan üzenő”, táncon kívüli eszközöket. Hanem a véget, azt nem tudtuk feledni. A feszültség eksztatikus tetőpontján abbamaradó(!) muzsikát a koreográfus (sajna) befejezte. A gondolati visszafejlődés – retrospektív – eredménye: gyermekded mesévé vált a vízió.⁶

Rogyion Scsedrin „szovjet” muzsikus a zenedráma (*Bizet: Carmen* című operája) tizenhárom slágerét fűzte föl egy cselekményláncra. Háromnegyed órás sűrítménye nyilván szegényíti az eredetit. Az erre a zenére készült koreográfiákban „*az élet eleven-sége helyett az élet színességét látjuk. Szenvedélyek helyett azok fizikai ábrázolását. Hús-vér emberek helyett a jól ismert szerepeket. Vagyis a balettkar csupán eltáncolja a történetet.*” Ezeket a sorokat a krónikás a szakmai folyóiratban vetette papírra, s több mint húsz év múlva idézhette fel ismét a városi hetilapban. Lám, nincs új a Nap alatt. A tévutak is megismétlődnek (vö: Tóth 1980 és Tóth 2004).

A táncdráma és a szcenárium viszonya két Bartók-interpretáció összevetésével jellemezhető. Az első esetben (*A fábol faragott királyfi*) a koreográfus tulajdonképpen

⁵ Maurice Ravel: *Bolero* (ősbemutató), koreográfus: Pethő László, Debrecen, Csokonai Színház, 1977. december.

⁶ Maurice Ravel: *Bolero* – balett, rendező-koreográfus: William Fomin, Debrecen, Csokonai Színház, 2002. április.

Balázs Béla némiképp banális szüzséjét játszatta el klasszikus balettalapokból kiinduló, modernnek vélt táncformákban. Tehát: magát a mesét, nem pedig a mesét művészi programmá emelő muzsikát, a tánc kozmikus eredetére, a természeti-társadalmi folyamatok drámai megjelenítésére utaló hangzó világot. E „faragatlan” táncjáték homályban hagyta Bartók zenei színházának zsenialitását.⁷

A másik esetben (*A csodálatos mandarin*) a játékot nem Lengyel Menyhért szövegvéneke szájbarágóan aktualizált fölmondása jellemzi. Egerházi Attila szcenáriuma szerint a címszereplő nem mandarin és nem csodálatos, hanem a „normalistól” eltérő, azt el nem fogadó, tehát magányos fiatalember, akinek a hűvös idegensége végtelenül idegesítő az érzéketlen és amorális normalitásban. Tehát a zavaró „zárványt” ki kell iktatni.

Ám Egerházi sztorija elsősorban nem erről szólt; a produkció kiválóan szemléltette, hogy mi mindent bele lehet látni egy művészileg erős hatású produkcióba. Az alkotó szerint a Mandarin története „a férfivágy apoteózisa”. Meglehet. Egy debreceni balettrajongó pedagógus viszont úgy látta, hogy ez a táncdarab a Nő kiszolgáltatottságát demonstrálta. Ez is meglehet. A kritikus ekként vélekedett: *„A koreográfus és az értő néző véleményét tiszteletben tartom, de nem osztom. Ez a produkció nem a Férfiről, még csak nem is a Nőről mutatott szenzibilisen expresszív képet, hanem kettejük – zsigeri reflexekből fölépülő – végletes viszonyáról. Az ő testi-erotikus szenvedélyük pusztító erejéről kapunk sötét tónusú láttelepet.”* (Tóth 2005)

Azt már az avantgárdok is tudták, hogy a mozgás nem csupán szimbolikusan ábrázolja a cselekményt, hanem a mozdulatoknak a formai külszíntől lehántott nyers anyaga adja egyúttal a tömör drámát, mely hol táncszerűen, hol pantomimikusan fejlődve, expresszíven tör a kibontakozás felé. Mindezerért a tánc tanulmány a nem-naturalista színjáték számára is felbecsülhetetlen hasznot tartogathat. A színész tökéletes ura kell legyen a modern értelemben vett testjátéknak éppúgy, mint a beszédbeli, hangbéli fantáziának.

Wedekind *A tavasz ébredése* című tragédiájának fizikai színházi megközelítése jó példa volt arra, miképpen lehetséges a darab verbalitásán túllépve megőrizni magát a drámát. A koreográfus „fizikai színháza” nem táncos formagyakorlatok sorozata, hanem egyedi gesztusokban, testtartásokban, taglejtésekben megnyilvánuló karakterek kifejeződése. A prózai megnyilatkozással egyidőben kibomló, erős koncentrációra, testtudatosságra épülő mozgásrendszer. Horváth Csaba képes volt előhívni azokat az erőket, amelyek a mondatok mögött duzzadnak. Újraalkotó rendezésében az irodalmi

⁷ Bartók Béla-Balázs Béla: *A fából faragott királyfi* – táncjáték, rendező-koreográfus: Földi Béla, Debrecen, Csokonai Színház, 2003. április.

inspiráció szellemi tartalma öltött matériát a mozgásban. Mindenben, ami mozgás: zenében és hangban, szóban és fényben. S persze: táncban és mozdulatban. Mindenben, ami cselekvés, s – mint ilyen – a színház alapja-anyaga.

Épp' ezért szó sincs arról, hogy „kevert műfajú” volt *A tavasz ébredése* debreceni színrevitele, csak a közkeletű skatulyákba nehezen szuszakolható be ez az eredeti dráma mentén építkező, annak szövegét használó, sőt verseket és vicceket beemelő dramaturgiai-rendezői metódus. A mozgásanyag dús szövetében rajzolta ki az ifjakban (és körülöttük) viharzó energiák erővonalait. A rendező-koreográfus szenzibilitása, innovatív alkotóképessége eredeti (a táncos és a teátrális divatoktól egyaránt eltérő), korszerű és magával ragadó színházat teremtett.⁸

Tánc és zene

Ha a muzsika nélküli, úgynevezett absztrakt, tiszta, vagy abszolút táncot leszámítjuk, a táncszínház dramaturgiai szempontból legfontosabb alkotóeleme a zene. Külön értéke lehet az előadásnak, ha nem gépzeneré táncolják. A zenekar, színpadra is figyelmes vezénylet mellett az egyidejűség – konzervzenével ki nem váltható – élményét nyújthatja a publikumnak. Ez a természetes megoldás sajnos, általában anyagi vagy szervezési okok miatt igen ritka.

Ha kifejezetten táncszínpadra született a zenemű, akkor a tánc szolgálatában áll: „kitáncolható”, s eltáncolandó muzsika, amit nem lehet figyelmen kívül hagyni. Egy debreceni *Diótörő*-előadásban például a koreográfus alulmaradt a klasszikus balettmű „modernizálásakor”. Táncosai két stílus határán mozogtak – tehát sehol. Bántóan szögletes mozdulataik, az operakórusok háttérgesztusaira hajazó némajátékaik távol kerültek Csajkovszkij érzékeny harmóniavilágától, színesen kifejező orkesztrálásától – de nem elég távol ahhoz, hogy ellenpontozzák, „föülírják” azt.⁹

Vereséget szenvedett egy másik koreográfus is, az egyébként jóval szabadabban kezelhető *Carmina Burana* színrevitelek. Orff egyedülálló zenés színházi műfajt teremtett ezzel a művel. A *Carmina Buranával* többnyire csupán oratórikus formában találkozhatni a koncerttermekben. Így láttuk (sajna) – a Csokonai Színházban is. Sorjázta a zenemű teatralizált tételei, ám a táncszínpadi jelenetváltások nehézkessége széttördelte az áradóan megérzékíthető muzsikát. A produkció a bajor egyházzenesz

⁸ Frank Wedekind: *A tavasz ébredése*, rendező: Horváth Csaba, Debrecen, Csokonai Színház, 2007. április.

⁹ Pjotr Csajkovszkij: *Diótörő* – mesebalett 2 felvonásban, rendező-koreográfus: Égerházi Attila, Debrecen, Csokonai Színház, 2005. december.

rabelais-i humorát pantomimikus mutogatásban, a zene nyers ritmikáját, dinamizmusát csoportos erőlködésben láttatta. Sápadt volt a produkció, az Orffra legjellemzőbb hiányzott belőle: a vitalitás, az életvágy.¹⁰

Nem feltétlenül könnyebb drámai cselekmény nélküli, úgynevezett szimfonikus balettet létrehozni, szvitszerűen összeállított muzsikára. A *Mozart-jubileum* idején a Debreceni Balett koreográfusa főként zongoraművek egy-egy tételét kiragadva próbálta meg a zenei formákat a tánc kifejező-eszközeivel tükrözni. A néhol bántóan élesen és hangosan megszólaló gépzenére bántóan semmitmondó, a muzsika belső mozgását, tartalmát föl nem fedő mozgásvariációk sorozatát láttuk. Az együttes művészeti vezetőjének semmi eredeti nem jutott az eszébe, „mozartianája” táncban kipipált ünnep maradt.¹¹

A fentiek nem érvényesek például a Nemzeti Balett koreográfusi stúdiójában fogant *Elégia* című táncetűdre, mert ezt megemelte az alkotó alázata. Ő ugyanis nem akusztikus háttérként kezelte az (innen-onnan) összeollózott zenét, hanem a muzsikából kiindulva láttatta azt: Delibes *Lakmé* című operájának szívbemarkoló slágerét illusztrálta finoman. A három közreműködő táncosnő teljesen átadta magát a vokális líra hangulatának, s a gyönyörű emberi hangok segítségével színpadra teremtette – magát a szépséget.¹²

Az 1920-30-as években alkotó Róna Magda szemében viszont a tánc nem csupán a zene interpretációja volt, hanem önálló színpadi művészet. Nem meglévő zeneművekre táncolt, hanem a táncaihoz készült a zene. Vagy: intuitív rögtönzésekből kiindulva, a koreográfus és a muzsikus együttes alkotó munkájából született meg a kompozíció. A táncok vezették az eszmét, a zenét, az egész előadást. A zene azt folytatta, amire a beszéd és a gesztus már nem volt képes (Palasovszky 1980).

Kortársaink elődei

A táncdrámák rendezője mindig Palasovszky Ödön volt. Ő és két társa (Madzsar Alice és Róna Magda), akikkel 1931 és 1934 között művészi triászt alakítva munkaközösségben dolgoztak, megteremtették az új táncstílust, megvalósították a kifejező táncot. Ab-

¹⁰ Carl Orff: *Carmina Burana* – opera és balett, rendező-koreográfus: Keveházi Gábor, Debrecen, Csokonai Színház, 2002. április.

¹¹ *Mirabell* – balett Mozart műveire, koreográfus: Egerházi Attila, Budapest, Művészetek Palotája, 2006. január.

¹² *Jövő-menők* – egyfelvonásos táncművek. *Elégia*, rendező-koreográfus: Lukács András, Debrecen, Víg Kamaraszínház, 2006. május.

ban az időben, amikor a tánc Magyarországon pusztán látványosság, legjobb esetben is csupán technikai bravúrok egymásutánisága. *„Egyáltalán: a tánc többé nem respektálhatja a kitaposott formákat, a műfajok hagyományait, a testkultúra révén megszerzett fölénytel egészen új, bátor megoldásokat kell keresnie, ha a tiszta mozgások új összefüggéseit akarja szuggesztív módon megteremteni vagy éppen, ha a mai embert mozgó erők modern kultúráját akarja nagyvonalúan kifejezni”* – manifestálta Madzsar Alice (Madzsar 1977, 50).

Palasovszky, visszatekintve munkásságukra így összegzett: *„A Bilincsek és a további mozgásdrámák a pantomim új fogalmazásai voltak. Azt lehet mondani, hogy a »gerjesztés« volt a sajátjuk. Nem csak a gyönyörködtetés volt a feladatuk. Nem is csak tanítani akarták a nézőt. Mélyre ástak. Mélyről felszakadozó érzelmeket, emlékeket, gondolatokat forrósítottak át, melyek forróságukat, töltésüket továbbadták, besugározták az egész embert. Későbbi összdrámáinkat, »lényegretörő« kórusdrámáinkat is hasonló törekvések jellemezték.”* (Palasovszky 1979) Amit a mozgásról ír, akár egy mai mozgásszínházi elképzelés magja is lehetne: *„Nem a táncból kell kiindulnunk, nem is a színészkedésből, hanem a természetes emberi mozgásokból, a lelki emóciók ösztönös megnyilvánulásából. Ezeket fejlesztjük pantomimikusan, cselekményes játékká vagy ritmikus mozgáskonstrukcióvá...”* (Palasovszky 1980)

Jóllehet Palasovszkyék nem utánoztak senkit, ösztönösen mégis együtt lélegeztek Európa teátristáival. Szinkronban voltak a legfrissebb színházi újításokkal, de sosem másolták azokat. Ideillő példa Madzsar Alice munkássága, akinek egész szemléletét áthatotta a pszichofizikai elv, mely szerint a lelki és testi megnyilvánulások kölcsönösen összefüggenek. Ismerős a gondolat, az 1970-es években a világhírű lengyel színházteremtő, Grotowski dolgozott a pszichofizikai elv alapján.

Az avantgárd második hulláma a táncművészetben az ötvenes-hatvanas évekre tehető. Ennek egyik monumentumával már lehetett – igaz, igencsak megkésett – találkozása e sorok írójának is. Képzelnék el, mit érzett az a lovag, aki évtizedek múltán találkozott először (az eladdig egy medalion képmásában létező) szíve hölgyével. Ez az érzés, a keserűség járta át azokat, akik az *Event* című kollázst láthatták először Cunningham társulatától. A repertoáron lévő, vagy éppen készülő táncdarabok mozzanataiból az adott helyszínen összeálló „egyedi” produkció nem volt esemény. A tucatnyi táncos elismerhető technikai virtuozitása kevés volt ahhoz, hogy az izolált mozdulatsorok bármilyen hatást tegyenek a publikumra. Negyven éve mutattak be először *„Eseményt”* Bécsben, a (se nem improvizáció, se nem performance) módszer felett eljárt az idő.¹³

Ugyanígy járt a balettomán recenzens a Kirov utazó társulatával. Szomorúan tért haza: végre láthatta Európa egyik legnagyobb híró klasszikus balettegyüttesét, mégsem érezte a művészi élmény erős hatását. Már a klasszikus balettben sem lehet bízni – állapította meg

jó adag szkepszissel, arra gyanakodván, hogy a hagyományos táncstíl már nem tudja kifejezni a mai ember életérzéseit. Ha így van, akkor csakis önmagáért való a balett.¹⁴

Ugyanerre jutott a nálánál sokkal érintettebb művész, a legsokoldalúbban képzett magyar táncos is. A klasszikus végzettségű, konvencionális baletten nevelkedett Ladányi Andrea rögtön Markó Iván romantikus táncszínházában vált világszerte (el)ismert művésszé, majd – a *Győri Balett* hőskora után – különböző amerikai és európai mozgásművészeti műhelyekben mérette meg magát – és magában a műfajt. *„A klasszikus balett gyakorlatilag egy háromszáz lépésen belül működő formastílus, melyben maximum tíz gesztus érthető, az összes többi nem”* – nyilatkozta, utalva arra, hogy a hagyományos balettszínpadokon elvárt könnyedség és virtuozitás komolyan vehető tartalmak nélkül pusztán öncél. De nincs nagyobb véleménnyel a hazai alternatív mozgásszínházak produkcióiról sem: *„Itt azt nyomják le a nézők torkán, ami tőlünk nyugatabbra húsz éve volt trendi... Miért vetődjek a földre csak azért, hogy divatosan vetődjünk?”* (vö: Tóth 2006a) Az emblematis alkotó mindezek belátásával, a századokon át túlfinomult formagyakorlatok illetve a posztmodernnek álcázott blöffök világát kerülve dolgozik saját csoportjával illetve az általa elfogadott koreográfussal, Horváth Csabával. Néhány éve egymásra találtak, s nem kizárt, hogy éppen a Csokonai Színházban teljesezhet ki az új táncnyelvet teremtő munkásságuk. Az az extatikus emberi létforma, színpadi testtudatosság, amelynek a hatására – Eugenio Barba szavaival szólván – *„a nézőnek ki kell lépni önmagából, túljutni a direkt, irodalmi érzékelés határain a színész munkája alapján, ami a látható és kézenfekvő valóságon túli rejtett világ meglátását célozza”* (Tóth 2006b).

A kortárs tánc

A mintegy húsz esztendeje használatos kategória: az *„alternatív színház”* skatulyája mára érvényét veszítette. Amiként egy ide sorolt színházi csoportosulás rendezője frappírozta: minden öntörvényű alkotó alternatív – másokhoz képest, s az előadások létrehozása valójában az alternatíva keresésének folyamata. Azt pedig talán bizonygatni sem kell, hogy a repertoárhaknikból élő alkalmazottak halmaza kevésbé profi, mint egy bérezetlen autonóm színházi cselekvéseggyüttes. A *„hagyományos színház”* kifejezésről pedig csak annyit: az avantgárdnak is van – jó százéves! – hagyománya, sőt: már a neoavantgárdból is folklór lett.

¹³ *Event* – kollázs, a Cunningham Dance Company vendégszereplése, Művészetek Palotája, 2006. május.

¹⁴ A szentpétervári Marinszkij Színház (Kirov Balett) vendégszereplése, Debrecen, Kölcsey Művelődési Központ, 1995. március.

Némelyiket már unjuk is. Egy-egy példa az alternatív szcena és a kőszínház világból. Az egyik, deklaráltan „a tiszta műfajhatárok megszüntetésére” irányuló „kulturisztikai performansz” saját hatásapparátusának megmutatása után lassúdan áramlottak a rendező szürreális képzettársításai a lassan múlt időben. Mindez azonban érdektelen – mert tét nélküli, s unalmas volt. Nem történt semmi meglepő vagy megdöbbentő. Mint a valódi performanszok „ott és akkor” létrejövő öntörvényű világában. Az előadás nem volt képes beleérzéssel fölfogható jelek (szituációk, gesztusok, képek) kibocsájtására.¹⁵

Hasonló okok miatt nem ragyogott fel a táncmű az egyik kortárs balettben. A finn táncalkotó koreográfiájának látványa nem volt kellemetlen, ám teljességgel érdektelenre sikeredett. A Kalapács címet viselő táncdarab nem ütött, mert fakó volt és nedvtelen. Egy idő után a néző, eloldva magát a színpadon zajló eseményektől, már csak a zenére figyelt. Másnap, amikor – az együttesvezető ajánló szavaival szólva – „*egy ember közvetlen felébredése után, kockánként próbálja összeszededegetni egy különös álom szilánkjait*”, nehéz volt földidézni bármit is ebből az estéből.¹⁶

Nem igazán frissek ezek a művek a koreografikus szemlélet tekintetében sem. A klasszikus tánc alapjaira épülő, annak játékmódjából eredeztethető modern(ebb), úgynevezett kortárs (vagy kontakt) tánc jelbeszéde az elmúlt évtizedekben alakult – és üresedett – ki. Ma pedig ugyanott tart az irányzat, mint amikor a saját konvencionálisába merevedett, önmagáért való balett ellen hajdanán (először a múlt század 20-30-as, majd az 50-60-as éveiben) fölléptek a táncművészet mindenkori reformerei.

Ezek az opuszok nem szólnak semmiről és nem fejeznek ki semmit. Középhőmérsékletű koreográfusok a szemnek (többszöri) tetszetős, (a világról) semmitmondó mozdulatfűzerek láncolatát gyártják hosszú évek óta – alkotó invenciók, azaz: gondolat és (kifejező)erő nélkül. S mert a koreográfusok zöme előbb-utóbb Harangozó-díjas lesz, azt kell gondolnunk, hogy a táncszakma szerint ez így van jól.

Példa lehetne előttük az örökifjú, a saját reneszánszát élő Merce Cunningham vitalitása. Az 1999-ben készült – s végre Budapesten is bemutatott – *Biped* nem csupán a táncosok képességeit ragyogtatta föl, hanem a koreográfia elkészültekor éppen 80 éves Cunningham zsenijét is. A *Kétlábú* képeit „élő gépzene” kísérte, a színpadi látványt pedig két képzőművésznek a mozdulatokat animációs technikával fölbontó digitális képei gazdagították. A színháztechnikai kuriozitások önmagukban is érdekesek,

¹⁵ *Sztélé* – az Artus Társulat vendégszereplése, rendező: Goda Gábor, Debreceni Egyetem aulája, 2006. november.

¹⁶ *Álomszilánkok* – 3 egyfelvonásos balett. *Kalapács*, rendező-koreográfus: Jorma Elo, Debrecen, Csokonai Színház, 2005. február.

ám igazán az előadás összhatása volt a megragadó. A fényfelületek és hangkulisszák között a térbe kényszerült táncos, a létbe vetett ember (szánnivaló-szépen) monoton küszködésének voltunk a tanúi.¹⁷

Itthon is akadnak biztató jelek. Amikor megismerhettük a debreceni Csokonai Színház új színházi vezetőinek hosszú távú programját, e sorok szerzője azt mondotta környezetében a színházhoz konyítóknak: „el sem tudjátok képzelni, mi lesz itt!”. Csányi János és Vidnyánszky Attila a hazai színházi konvencióktól sarkalatosan különböző, gyökeresen újat ígérő programot hirdettek. A *Tavasza...* láttán pedig mindenki szembesülhetett vele: egészen másféle színházat látnak, mint eddig.

Horváth Csaba „fizikai színházi” előadása még az úgynevezett alternatív színjátászon, posztavantgárdon, illetve a kortárs tánc- vagy mozgásszínházak produkcióin edzett nézők számára is meglepő volt. Meglepő, s rendkívül izgalmas. Mert az egyetlen mozzanat sem volt kiszámítható, a három órányi(!) tiszta játékidő permanens feszültségben telt. Kikerülhettünk a direkt irodalmi érzékelés, túljuthattunk az esztétikai rendszerek értelmezési határain. Elfelejtkezhattunk arról, hogy most kukucskálunk, megfigyelünk, tanulmányozunk valamit...

Véleményünk szerint a mai – posztmodern utáni – színház ismét a tánc forradalma előtt áll, s ez újabb színházi forradalom letéteményesei az energentív, azaz gyökeresen újat teremtő koreográfusok, rendezők, s maguk a – gondolkodó – táncosok lehetnek.

A tánc mint örömforrás

Midőn a brazil együttes revűjében valódi szamba szól, az indián benszülöttek apró termetű leszármazottja, a negroid ősök párductestű teremtménye, és a – feltehetően német – bevándorlók szökén világra jött unokája együtt oldódik föl az elképesztően gyors, kollektív fenékrázásban. Innen a látnivaló már nem produkció, hanem az életöröm táncos kifejeződése.¹⁸

Áll a francia fiatalember a színpad közepén és vigyorog. Élvezi a tapshivart, s közben ömlik róla a víz. Az imént Vivaldi futamaira „tempózott” társaival, a lyoni táncművészeti konzervatórium balettegyüttesének tagjaival. Az ifjú széles mosolya a teljesen elégedett emberé. Táncolni jó, s ha ez a tánc másokra is hat, duplán boldogságos dolog izzadni.¹⁹ A tánc az elragadtatás állapota, a dionüszoszi mámor föllobogtatása.

¹⁷ A Cunningham Dance Company vendég szereplése. *Biped*, Művészetek Palotája, 2006. május.

¹⁸ A Brasil Tropical együttes vendég szereplése, Debrecen, Főnix Csarnok, 2004.

¹⁹ A lyoni táncművészeti konzervatórium balettegyüttesének vendég szereplése, Debrecen, Csokonai Színház, 2005.

„Legyen elveszett minden olyan napunk, amelyen nem táncoltunk” – fogalmazta meg valaki a zorbászi életelvet. Hány és hány napot, hetet, hónapot töltünk örömtelen mi, józan emberek, ezen a tájon! Ám a táncosok és a nézőik mind tudják: a tánc megbízható örömforrás. A táncról még írni is öröm.

IRODALOM

- DR. MADZSAR JÓZSEFNÉ JÁSZI ALICE: *A női testkultúra új útjai*. Budapest, 1977, Medicina-Sport.
- PALASOVSZKY ÖDÖN: A Ménesi úttól a Mártírok útjáig. *Budapest*, 1979. 11. sz. 6-9.
- PALASOVSZKY ÖDÖN: *A lényegretörő színház*. Budapest, 1980, Szépirodalmi, 37-38.
- PALASOVSZKY ÖDÖN: Róna Magda és az Ayrus leánya. *Színház*, 1980. 9. sz. 46-48.
- TÓTH DÉNES: Beszédes gesztusok. *Hajdú-bihari Napló*, 1974. nov. 24. 5.
- TÓTH DÉNES: Carmen. Táncjáték a debreceni Csokonai Színházban. *Táncművészet*, 1980. 12. sz. 3-5.
- TÓTH DÉNES: Túl a korlátokon. Portré Fialkáról és a pantomimról. *Hajdú-bihari Napló*, 1982. jan. 16. 10.
- TÓTH DÉNES: Az avantgárd hercege. *Debreceni Szemle*, 2002. 4. sz. 55.
- TÓTH DÉNES: Vágyak és árnyak. *Debrecen*, 2004. nov. 10. 13.
- TÓTH DÉNES: Végletes, végzetes viszonyok. *Debrecen*, 2005. okt. 12. 13.
- TÓTH DÉNES: A láthatón túl. *Debrecen*, 2006. okt. 11. 11. (Tóth 2006a)
- TÓTH DÉNES: Hangok és visszhangok. *Debrecen*, 2006. okt. 11. 11. (Tóth 2006b)

