

Sugár János

Figyelemtorna

CAN – egy „mozgó élőkép”

RENDEZŐ: RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ

PROJEKT STRATÉGA, PRODUCER:

DORSÁNSZKI ADRIENN, LEPSÉNYI IMRE,
RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ

ARTISTA RENDEZŐ: MURAINÉ SZAKÁTS ILDIKÓ

ZENE: RAFAEL BERNABEU (E),
THOMAS BOUNIORT (F)

Attraktár, Budapest

2014. június 5., 6., 20:30

A nemi szerepek ugyanis többségében sajátos értelemmel (elsősorban kulturális jelentésekkel gazdagított/manipulált) megtöltött kategóriák, s semmiképpen sem természetes „képződmények”. Grosse művében a 'megalkotott' és a 'természetes' fogalmi kettőssége a mesterséges térbe helyezett, pusztán kézzel létrehozott hegyvölgy szimbólumrendszerén keresztül oldódik fel. Továbbá, lebomlanak a könnyed és a nehézkes, a gyenge és az erőteljes ellentétpárai is, amelyek így vagy úgy, de alapvetően végigkísérik az egész műalkotást. Egyfajta perspektívaváltás történik tehát, vagyis elmozdulás a különbségek keresésétől a hasonlóságok felfedezése felé. A (férfi-női) határvonalakat feszegetve érdemes további distinkciókat is tenni, de jelen esetben nem az alkotásról magáról, hanem annak folyamatáról. Míg például Sol LeWitt az alkotás kivitelezését kollégáira bízta/bízta, addig Grosse saját maga készíti el a monumentális, non-figuratív műveket – hangot adva ezzel annak a meggyőződésének, hogy az alkotás szigorúan privát, személyes folyamat. A mechanikusság, a távolságtartás és a személytelenség éppen ezért teljes mértékben hiányzik Grosse műveiből. Grossenál éppen az a lényeg, hogy a mélyebb pszichés tartalmak tökéletesen kirajzolódjanak, s a műalkotás kontextusával együtt világos hangsúlyt kapjon.

Ezt bizonyítja a színek bátor és szenvedélyes használata is. A *Freunde von Freunden* (2014) magazinnak adott interjújában a művész kiemeli, hogy az alkotás nem egy előre megtervezett, automatikus, tudatos folyamat, hanem sokkal inkább a tudatos és a tudattalan spontán összjátéka, amelyben a múlt, a jelen és a jövő véletlenszerű szőtttest alkot, s éppen ezért nélkülözhetetlen az abszolút művészi jelenlét. Az alkotás látható és rejtett, kidolgozott és befejezetlen formái ugyanezt a gondolatot erősítik. Az ellentétpárok (természetes és épített, könnyed és nehézkes) tehát nem minden esetben képezik a dekonstrukció tárgyát. Egyes esetekben a kettősségek megerősítést kapnak betöltött funkciójukban.

A *Freunde von Freunden*-interjú nagy részében a művész bemutatja munkásságát. Meglehetősen bizarr ugyanakkor az, hogy ha Grosse szerint az alkotásban megbújik egyfajta ismeretlenség (akarva-akaratlanul kritizálva ezzel például a Sol LeWitt-i örökséget), akkor a művész miért kezdi el értelmezni saját műveinek a tartalmát és magyarázni az alkotás folyamatát. Mindezek ellenére a *Ki, Én? Kit, Te?* alkotás sok érdekes kérdést feszeget az elmúlt időről, az elkülönböződésről, a transzformáció folyamatáról és a permanencia állapotáról, miközben gondosan kísérletezik a redőkkel, a színekkel, a fényvel, a térrel és a különféle alakzatokkal. Mond valamit mind a belső pszichés (*Ki, Én?*), mind pedig a materiális (*Kit, Te?*) dimenzióról.

www.karkadecompany.com

Ha artistákat, légtornászt, zsonglőrt figyelünk, másképp figyelünk, mint egyébként, mint például a színházban, ahol nézőként a történetet követhetjük úgy is, hogy szemünk közben eltéved, hiszen a történet a fejünkben van. A cirkuszban nincs történet, kizárólag történés van, és erre a történésre tapad a szemünk, hiszen



itt demonstratívan minden a valószínűség ellen szól, azaz csak egy hajszálon múlik (nem mintha egyébként másképp volna), tehát, ha nem figyelünk, lemaradunk. Itt nem lehet lazán, periférikusan követni az eseményeket, itt a történet maga a valóság, azaz: hogy elkapja? megtartja? sikerül-e? A cirkusz színésze az egzisztenciájával van jelen, a néző pedig a koncentrált figyelmével. Ezt a figyelmet persze gyakorolhatnánk akárhol és akármikor, mi több, mindig ezt a figyelmet kéne csak alkalmaznunk, de erre egy figyelemhiányos közegben kevesen képesek. Ha állandóan ezt a figyelmet akarnánk gyakorolni, akkor költőnek kell lenni, Pilinszky János ezt a lesben ülő vadász figyelmének nevezi. Vagy elmenni biztonsági őrnek, kinek a napi munkája abból áll, hogy monitorokra mered és figyeli azt, hogy semmi különös nem történik. Mintha csak az utcasarkon állna és nézelődne. A költők és biztonsági őrök halmazán kívülesők számára meg itt a cirkusz. Cirkuszba azért megyünk, hogy garantáltan figyeljünk, mert a kivitelezhetőség határán álló akciókat láthatunk ott, és aztán átélve a sikert, a megfigyelő/néző idegrendszerében ugyanaz a neuronhálózat kezdjen működni, mint a megfigyelt aktoréban, az egyetlen különbség csupán, hogy ez a tükrözött inger nem ad ki motorikus parancsokat.

Állítólag ügyesebbek leszünk, ha mások sikerét figyeljük.

A KARKADE TÁRSULAT a Tanext Akadémia és a Talentum artista növendékeivel az Attraktár mozgásművészeti gyakorlótérben tartott *Can* című előadásán ebbe az intenzív figyelembe azonban rendszeresen belezavart egy másik akciósorozatot, amely az előkészületek során mind az artistákat, majd a próbák lezárultával a közönséget is zavarba hozta. Az artista vizsgaelőadáson lesben ülő vadász mikroszkopikus figyelmének gyűjtőlencséjében fura közjátékok sorozata jelent meg, egyszerű akciók, amelyek kategorikusan mellőzték mindazt a fizikai kihívást, amit az artistaprodukcióktól elvárunk. Látszólag zéró rizikó. Az imént még a partnerével kimunkált összhangra koncentráló személy egy hirtelen váltással egy, talán élőképnek nevezhető rövid akció aktív részese lesz, és aztán megint artista. A cirkuszt, a fizikai fegyelemnek a színházát átjárja valami, amiben könnyű észrevenni a múlt század nyolcvanas éveinek reciklált örökségét, a *festők színháza* néven ismertté vált magyar performansz-művészetet. Ez az elnevezés nyilván konspirációs alapokról indult: ne ugorjanak az első szóra a cenzorok, de hamar kiderült, hogy egyszersemind abszolút pontos is volt, egy új, sajnos azóta feledésbe merült irányzatot jelentett, ahol a vizualitás és a konceptuális szervezés együtt alakított ki egy új beszédmódot. Ebben, a festők színházaként aposztrofált műfajban leginkább a Böröcz–Révész páros előadásai mutattak olyan irányba, amely a színházi gondolkodás számára is





értelmezhető lett volna. Az Egyetemi Színpadon tartott négy nagy előadásuk (1981, 82, 83, 84) időtartamukban, külsőségeikben, és abban is, hogy jónéhány esetben többször is előadták ugyanazt, valójában színházi események voltak, és az inspiráló újdonság a dramaturgiájukban megjelenő képzőművészeti másképp-gondolkodás volt. Előadásaikban a performer személyiségének a színpadi ereje háttérbe szorult, nem akart karizmatikus lenni, hanem inkább egy narráció-animátorként (színpadmunkásként) jelent meg.

A már említett, az iskolarendszerekből egyszer már kiszorult fiatalok szakképző iskolája szobafestés-mázolás mellett artista képzést is indított, és az artista tanárok mellé DORSÁNSZKI ADRIENN projektstratéga RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓT is meghívta, azaz az artista/testi fegyelem iskolájába beépült a festők színháza révén egy más típusú, mondjuk konceptuális fegyelem is. A figyelemgazdaság perifériájáról idekerült fiatalok a pontosan kivitelezett mozdulatok fegyelmezett összjátékát tanulják meg, a saját és a partner testének tudatos figyelmét, de egyszersemind egy kreatív ellenrendszert is kapnak, amely a saját figyelem-stratégiájukat is próbára teszi, tökéletesíti reflektivitásukat. A Karkade társulat előadásával a *kortárs cirkusz* izgalmas műfaja egy új, minimalista irányzattal gazdagodott, amely látszólagos eszköztelenségével eltereli a figyelmet, mint a jó bűvész, arról, hogy a nézők figyelmét bizony meghekkeli: az artistamutatványokat tátott szájjal követő közönség figyelmének a fénykúpjába odacsempész hétköznapiak tetsző mozdulatokat, és kénytelenek vagyunk az artisták egzisztenciális kitettségének kijáró voyeurisztikus figyelmünkkel követni. A tükörneuronok stimulációja mellett ezt az élményt vihetjük haza.

