

## A gondolat mint akadály

### Meg Stuart: Built to Last - Damaged Goods, és a Münchener Kammerspiele; A Counting to One Hundred - Jonathan Burrows és Matteo Fargion (UK/IT)

Különböző céllal, a közönség jelenlétét figyelembe véve vagy szinte teljesen negligálva, a humor eszközével kísérletezett Meg Stuart, valamint Jonathan Burrows & Matteo Fargion.

Pilári Darinka

Vannak előadások, amelyek láttán tátva marad a szánk, a gondolat elveszik a színpadon, a hatás beleprésel a székünkbe, és csak később eszmélünk rá - bár ez nem feltétlenül szükséges -, mit is tapasztaltunk. És van, amikor kezdettől tudatában vagyunk, hogy az elkövetkezendő órákban intellektuális kalandtúrán veszünk részt, hogy a gondolatainkra támaszkodik a produkció, befészkel magát abba az egyszintű valóságba, ahol jelentések szövvényes rendszerében próbálunk meg másokhoz és önmagunkhoz közelebb kerülni. Lehet, hogy elveszünk, elképzelhető, hogy a tudat poszt apokaliptikus csendje majd körül bennünket, és egy mezőn szavak nélkül lemerevedve érzelmeink sem lesznek már, amit kifejezhetnénk. Ha ez lenne az elkerülhetetlen vég, akkor az idáig vezető út a „Built to Last”.

A fennmaradás, a tartósság, és a kitartás jegyében épül a színpadi játék, a Built to Last (2012) Meg Stuart társulata a Damaged Goods, és a Münchener Kammerspiele közös előadása, amelyet a Volkstheaterben láthatott a közönség az ImPulsTanz fesztivál ideje alatt.

Reflektorok merednek a zsöllyék irányába, felettük a Naprendszer bolygóinak modellje mozdulatlanul, középpontjában szabályos 24 szögű test és körülötte a metálszínű égitestek. Egy dinoszaurusz falemezekből álló óriás makettje a tér belseje felé néz, bal szélén fehér, két oldalán nyitott mobil szoba. A díszlet (Doris Dzierisk) egy természettudományi múzeum shopjához hasonlatos. Zaj, talán interferencia egy régi rádióból. A szoba falán fekete-fehér fotók jelennek meg kőfalakról. Öten állnak középen, markánsan eltérő karakterek, két férfi barna zakóban é nadrágban, a nők is hasonló árnyalatok együttesében, a kosztümök (Nadine Grellinger) hangulatából árad némi '30-as évek. Kézfejeik a homlokukat érintik, így adnak jeleket felénk, vagy az ismeretlennek, akár morzekódokat továbbítanak. Jelenlétükben a nyomasztó a semlegessel keveredik. A vetített film szerint a városba érünk, kihalt utcákba, ahol líraian elsétál egy őz. A táncosok, akiknek sem öltözete, sem mozdulatai nem igen utalnak művészi hivatásukra apránként bejárják a centrum minden szegletét, amit talán parancsra tesznek, mert irányítottág ára belőlük még akkor is, amikor egyszerűen végigsétálnak egyik pontból a másikba. Bűncselekménybe sodródnak, műanyagzacskó alatt kúszik az egyik, madárszerű maszk kettőn, a koreográfia kubista festményt mímelő, az összhatás avantgarde zűrzavar.

Majd a befolyásoltságnak bélyegzett korábbi helyzetekből józanodva tanácstalanul keres magyarázatot a történetekre Kristof Van Boven. A karakter ezúttal önmagával azonosnak hat, visszatekintve Karlheinz Stockhausen 1966-67-ből származó szerzeményére (Hymnen Region 2) adott fizikai reakciói már nem csak idegennek, de örültnek is tűnnek, épp úgy, mint Hans Zender (Zwischenspiel), Iannis Xenakis (Thallein), vagy a Ludwig van Beethoven (3e symphonie) műve által vezetett mozgás. A férfi karakter, aki alacsony, szegénylős és humoros, a többiekhez képest erősebb előadói képességekkel rendelkezik, így könnyen hitelessé teszi ezt a játékot. Haydn, Beethoven, Seneca idézeteket köp be, a közönség hirtelen szórakozni kezd fordulópontnak hat a jelenet.

Meg Stuart korábbi előadásaival ellentétben a Built to Lastben létező klasszikus zenei darabokat választott zenei alapnak, amelyből történelmi meta-kompozíciót állított össze a zenei dramaturg, Alain Franco. Célja ezzel a zenedarabok sugallta monumentalitás, univerzalitásra való reflexió felépítése volt, a rá jellemző táncnyelvi szerkezetben, amely túlzások útján jut el az alapvető fizikalitáshoz. Időutazás, amelyben az öt táncos (a korábban említett zeneszerzőkön kívül) Schönbergtől Ligetin át Rachmaninovig, vagy épp Dvorákiig improvizatív módon hagyatkozik a zenére. Összességében ez az együttműködés bukás, a táncosok nem képesek a jelenben rekonstruálni a hallottak sugallta érzelmeket, nagyságot, jót, rosszat. Valójában nem hoznak létre semmit, leleplezik önnön művészetüket, az emberi idealizmus önzését állítva középpontba.

Belehajtva a figyelem azon fajtájába, amely jelentések kicsipegetésével tölti az időt, várunk. Várunk, hogy a kezdeti reflektáltság, kilépés az örületből megtörténjen. Ezen pillanatok iránti sóvárgás annak ellenére lesz hiábavaló, hogy az előadás két síkja közötti kommunikáció - kiszólásként - még kétszer megismétlődik. Ugyanis a fordulat, ami kezdetben autentikussá tette a

jelenlétet, azt az érzést keltette, hogy történni fog valami, ellaposodik, a különböző értelmezési síkok összerosódnak. Így válik teljessé, és bizonyos szempontból következetessé az intenció: semmi sem örök, minden elmúlik. A közhelyes gondolattal átítatott, és idegesítővé váló jelenetek sora még kitart.

Okokat keresve a Built to Last létezésére, morzsákra találunk. Például egy diorámát alkotó három szereplőre, akik harcosként, parasztként és ősi maszkot viselve mutatnak rá arra a látszatra, hogy képesek lehetünk megérteni a múltat. Chaplint idéző artistaszám a bolygók között, a működésbe lépett Naprendszerben. Mindezen jelenetek az együttműködést tartják fenn, a színpadon zajló játék legitimálását, hogy a néző teret engedjen a hiányt megelő szabadságnak. Hogy nincs tánc, nincsenek monumentális alkotások, és előadás sincs. Nem tudjuk, hol vagyunk, csak annyi biztos, hogy vagyunk. A végéhez közeledve pedig már ennyivel is beérjük, sőt felvetül a kérdés, mi a jelentés valójában. Azzal, hogy a darab saját dekonstrukcióját hajtja végre, hogy nincsenek valós táncelemek (Yvonne Rainer Trio A rekonstrukciója kivételével, amit Maria F. Scaroni táncol), csupán a szándékoltan rontott utánzások követik egymást, a színpad az előadás halálának színhelye lesz. Ezen a ponton érkezik egy új értelmezés, ha még mindig ezt keressük, a művészi eszközök egymást végzik ki. Előbb Bruckner 9. szimfóniájára, majd végképp a reneszánsz zeneszerző Brumel kíséretében, amikor semmi másra nem koncentrálnak már az agy csak, hogy csend legyen.

Meg Stuart, aki Irene Sieben szavaival „túlhangsúlyozza az urbanizált ember sebeit és torzulásait” ezúttal saját művészetéről beszél többet, kockáztatva ezzel a közösen megélt jelent.

Egy másik előadás, Jonathan Burrows és Matteo Fargion (UK/IT) párbeszéde John Cage előadásának a Lecture On Nothingnak szerkezetét használja. A Counting to One Hundred and One Flute Note (2011) a gondolatiság jelenvalóságának szükségességét kérdőjelezi meg, amely bizonyos esetekben aláasta a tánc és színház műfaját.

Két férfi és két szék egy stúdió színházi térben (Schauspielhaus Bécs). Számolnak, kiszámolnak, megszámlolnak, egytől százig, felosztva egymás között a kezdetben egyszerűnek tűnő feladatot. A tempó, a ritmus azonban elengedhetetlen a számok pontos kiejtéséhez, gyors egymásutániságuk megtartásához. Fargion lassul, Burrows átveszi a stafétabotot, majd fordítva, hol kisebb, hol nagyobb lélegzetvételnél szünetet iktatva a sorok közé. Fargion int és felvételtől olaszul folytatódik a numerikus sor, a két férfi megpihen, majd újra rájuk kerül a sor. A számok röpködnek a levegőben, a játék mulattatja a közönséget, és néhol Burrows arcán is megjelenik egy apró mosoly. A két szék, egy mikrofon, trombita is előkerül. A duettre jellemző letisztultság, egyszerű, de dinamikus karmozdulatok, törzshajlítások, forgások ismétlődése most is alkalmazott nyelve az előadásnak. Ahogy a Both Sitting Duet (2002) vagy a The Quiet Dance (2005) produkciókban a hangeffektek, mint például a furulya hang, kiáltás, székláb csikorgatás, sóhaj ezúttal is fontos részei a színpadon folyó párbeszédnek. (Előbbi előadás a Trafóban 2009-ben volt látható.) A spontaneitás és könnyedség érzetét fenntartva, apró körvonalazható formákból építkeznek, legyen az egy hang, egy mozdulat, vagy épp azok hiánya. A gyakorlott társulat a humor eszközét szem előtt tartva, de a határok betartásával az értelmezés nyitottságát megőrizve, és a túlzások, hangsúlyok eltolódása nélkül képes jelenlétet teremteni.

„Igen, nem, igen, nem, igen, igen...” A szavak kompozíciót alkotva, a One Flute Note rész zeneiségét jelentik, anélkül, hogy elvesztenék az előjelükben rejlő irányokat. Túl sok „nem” nyomasztó pszichológiai aktussá válik, az „igenek” ezzel szemben pozitív hatást váltanak ki. Fargion és Burrows az általuk használt szavak jelentéseit ugyan figyelmen kívül hagyják, ezzel a döntéssel mégis arra irányítják a figyelmet, hogy azoknak súlya van. Ez a paradoxon, ami simulékony partnernek bizonyul végigkísér minket a hatvan percen, amíg az előadás tart. Ahogy „Cage kompozícióinak megítélése kikerült a fül hatásköréből, s annál teljesebben hagyatkozhatunk a szavakra” 1, úgy Burrows és Fargion kompozíciója kikerül a szem hatásköréből és így, a gondolatok, szavak koreográfiája legitimálja a mozgást. Utat nyitva ezzel a tánc keretek újraértelmezésének, lehetőséget teremtve arra, hogy ne csak az a kérdés kerüljön az asztalra, hogy mi a szerepe a gondolatiságnak a táncban (művészetben), hanem az is, amely már a bécsi fesztivál plakátjainak mottójává is vált: mi a tánc?

Mindeközben gondolhatjuk, nincs új a nap alatt, sőt a tánc szcénában a zenéhez képest olykor lassúbbnak is hat ez az identitáskeresés. Ugyanakkor azok az előadások, amelyek alkotói egy adott diszciplína képviselőként ki merik mondani, hogy a hovatartozás éppúgy csak nézőpont kérdése, mint egy egyén társadalmi besorolása, azok a megőrzést figyelmen kívül hagyva szólnak igazán mindenkihez.

Lábjegyzet:

1. Beck András: Miért mondják zeneszerzőnek, ha csupán kérdez? John Cage és a szavak. In Jelenkor 1999/5.

15. 12. 16. [| Nyomtatás |](#)