

Králl Csaba EGY VENDÉGTÁTEK ELŐ- ÉS UTÓÉLETE

A MAY B és a hazai függetlenek

A modern tánc történet korszakos műve, Maguy Marin egyéni hangvételű Beckett-látomása, a May B idén májusban kerekén harminc év után, két előadás erejéig visszatért Budapestre. A darab első – 1983. november 28-án a Táncforum szervezésében, a Fővárosi Operettszínházban lezajlott – magyarországi vendégtáteleka egyike volt azoknak a kevés számú, nyugatról érkező előadó-művészeti impulzusoknak, amelyek alaposan felkavarták a hazai táncélet állóvizét. A May B sokkolt és inspirált. Mert miközben rendszeresen megülte a hazai táncszerező közönség kímélő ételeken edződött gyomrát, eleven hatást gyakorolt az ébredező független magyar táncművészetre.

Maguy Marin a nyolcvanas évek fordulóján a Bagnolet-nemzedék néven elhíresült francia „új hullám” oszlopos tagjaként került a nemzetközi figyelem fókuszába. A ma hatvankét éves táncos, koreográfus a dél-franciaországi Toulouse-ban született. Klasszikus balett-tanulmányokat folytatott a helyi konzervatóriumban, illetve Strasbourgban, később, 1970-ben – némileg irányt váltva – Maurice Béjart frissen alapított, brüsszeli székhelyű Mudra-iskolájához csatlakozott, majd 1974-től négy szezonon át a XX. Század Balettjének szólistájaként tevékenykedett. Lőrinc Katalin, aki az Állami Balettintézet elvégzése után szintén megfordult Béjart nagy hírű oktatási intézményében, Marint már a világhírű együttes egyik vezető táncosaként ismerte meg: „Pici, alacsony táncosnő volt, de Béjart nagyon szerette. Már akkor lehetett látni, és ezt sokan beszéltek is maguk között, hogy ebből a nőből lesz valaki.”¹

Marin táncos karrierje mellett készítette első koreográfiáit: a *Yu ku ri* című darabot 1976-ban, a nyoni koreográfiai fórumon diadalmaskodó *Evocation* 1977-ben, továbbá a Lorca-versekre és tradicionális spanyol zenékre koreografált *Nieblas de Niño* című művet 1978-ban – utóbbival elhódítva az egyre jelentősebb nemzetközi seregszemplévé fejlődő bagnolet-i koreográfusi verseny első díját. Még ugyanebben az évben megalapította saját társulatát, az elnevezésében kissé félrevezető, mert egy hagyományos balettgyűjtés asszociációját keltő Ballet Théâtre de l’Arche-ot, mely 1984-ben vette fel a Compagnie Maguy Marin nevet.

Kontrasztok

Az írásunk központi témáját képező *May B*-t a Théâtre Municipal d’Angers színpadán mutatták be 1981-ben – és rá két évvel, 1983 késő őszen látogatott el először Magyarországra. Nem ez volt azonban az első Marin-koreográfia, amellyel a hazai közönség találkozhatott.

Maguy Marin még Béjart-nál ismerkedett meg a XX. Század Balettjénél szintén szólótáncos minőségben sikert sikerre halmozó Markó Ivánnal, aki miután 1979-ben megalapította saját együttesét, a Győri Balettet, felelevenítve a régi kapcsolatot, 1981-ben meghívta őt koreografálni a társulathoz. Marin nem új darabbal érkezett, hanem a lyoni operabalett számára 1979-ben koreografált *Kontrasztokat* tanította be, mely Krámer György *Sírversével* és Markó Iván új fölfogásban készült *A csodálatos mandarinjával* a *Nyugtalan látomások* című esten került színre. A *Kontrasztok* két okból keltett idehaza feltűnést: egyrészt merészsége okán, ahogy a kíséretül szolgáló, azonos című, három tételes Bartók-zeneművet értelmezte, másrészt bizarrul ironikus, „az önfelédtt derű és a lúdbőrös szorongás tartományait”² végigkalandozó hangvétele miatt, mely akkoriban teljesen hiányzott a hazai táncpalettáról. Kenessey András, a Magyar Hírlap kritikusa akkortájt ezt így fogalmazta meg: „[A] zene hangulata, jelentése Marin képzeletében a humorral – tegyem hozzá: kegyetlen humorral – társult. Gondolom, ez nekünk, Magyarországon nem jutna eszünkbe: nem merne eszünkbe jutni.”³

A *Kontrasztok* két szélső tételében kismembek, hivatalnokok uniformizált, szürke tömege lepte el a színpadot,

¹ Lőrinc Katalin szóbeli közlése.

² Maácz László: *Nyugtalan látomások*. Kisalföld, 1981. április 24.

³ Kenessey András: *Nyugtalan látomások – Tisztelgés Bartók Béla emlékének*. Magyar Hírlap, 1981. április 25.



amelyben Marin finom humorba oltott erős gesztusnyelvvle érzékeltette a mindennapok robotját, lélekölő, embert próbáló monotóniáját. A velük feleselő középso tétel viszont olyan volt, akár egy szürrealista látomás: egy égő gyertyákkal díszített, óriási megterített fehér asztal két végén kimerten előkelősködő újgazdag pár foglalt helyet, amint sánta inasuk éppen véget vetett étkezésüknek, miközben – kiáltó ellenpontként – két, az asztalra mintegy étekként feltálat „meztelen test” szép fokozatosan lecsúszott a földre és fojtott szerelemben egyesült. „Életem egyik legszebb, legfilmesebb, legköltőibb, legkegyetlenebb és legfájdalmasabb megfogalmazása volt ez a tétel egy arisztokrata párról. . .”⁴ – mesélte Ladányi Andrea a *Kontrasztokról*, aki Kiss János partnereként a *Sírvers*ben táncolt kisebb szólószerepet, illetve Bombicz Barbarával és Király Melindával felváltva alakította a Lányt Markó Mandarinjában a *Nyugtalan látomások* című esten.

Krámer György egyike volt a kettős szereposztásban játszott, asztalról „lefolyó” szerelmespár férfitagjának: „A *Kontrasztok* nem volt ellenére annak, amit Markó elindított, de mozgásanyagában és társadalomszemléletében is más volt. Ilyen kritikus hangot akkor egyetlen darab sem ütött meg, úgyhogy már ebben is eltért a Győri Balett akkori fő stílusától. Viszont nagyon szerettük csinálni – és ha lehet ilyet mondani, nagyon jól állt az együttesnek.”⁵ Kétségtelen: Marin színpadáról hiányzott mindaz, ami akkoriban teljességgel eluralta a győri deszkákat. A hősök, a megdicsőülés, a pátosz, a heroikus küzdelem, a túlsorduló érzelmek – a kezdetben vonzó, majd riasztó alávetettségről tanúszkodó átszellemültség. Helyette viszont szóhoz jutott az, amivel kínos és kellemetlen volt szembesülni. Amit az ember inkább a szőnyeg alá söpört, mintsem a kirakatba helyezett, és ami még úgy is fojtogatott és fáj, hogy Marin iróniával és humorral próbálta tompítani az elénk tartott tükörből ránk meredő érzékeny képet.

Marin és Markó pályája sokáig szinte párhuzamosan futott. Közel azonos időben éltek meg sikereiket a XX. Század Balettjének ünnevelt táncosaiként, egy év eltéréssel alapították meg saját társulatukat (1978, illetve 1979), s mindketten a nyolcvanas évek fordulóján váltak koreográfusként is ismertté – de ha megnézzük, ki hol tart ma: az elismertség, illetve az elszigeteltség szélső pólusaival szembesülünk. „Elgondolkoztam azon, hogy vajon mi lett volna a Győri Balett útja, ha Markó ezt az icipici nyitottságát nem veszíti el – mondta Krámer. – Ha néha hívott volna másokat is koreografálni. Azt nem kívánhattuk tőle, hogy mondjuk Nagy József felé nyisson, de ha legalább bizonyos időközönként felkért volna neves vendégkoreográfusokat, talán nem így alakul a Győri Balett, és az ő személyes sorsa sem.”⁶

Fagyott csirkék katarzisa

Természetesen hiba lenne azt hinni, hogy Marin pályája kizárólag drágakövekkel volt kirakva. Megívta ő is a maga harcát, ha másért nem, hát művészetének elfogadtatásáért. Az emberi nyomorúságra, kiszolgáltatottságra, esendőségre a szokásosnál is érzékenyebben, húsba vágóbban, teátrálisabban reagáló színpadi elgondolásai miatt ugyanis – a szakmai elismerések és sikerek mellett – bőven kijutott neki a közönség értetlenségéből és elutasításából is. Nézői közöny vagy tüntető kivonulás nemcsak idehaza fogadta a *May B*-t, megesett ez máshol és más darabjaival is.⁷ „Az egyik előadáson egy férfi nem bírta tovább, és felrohant a színpadra. Mire Marin hirtelen ott termett, és nő létére nekiesett. Elkezdtek dulakodni, ami komoly fizikai inzultusba torkollott és ujjtöréssel zárult. Marin mint egy amazon, úgy védelmezte a műveit.”⁸ – mesélte Nagy József.

Marin nem az az alkotó volt, aki direkt provokál. Ha azonban rátalált egy neki tetsző és színpadilag hiteles megoldásra, rendületlenül kitarzott mellette. Első jelentősebb nemzetközi figyelmet kiváltó koreográfiáját, a népszerű Schubert-vonósnégyesre készített *A fiatal lány és a halált* (La jeune fille et la mort) egy olaszországi fesztiválon mutatták be 1979-ben. Marin itt ugyanolyan újszerűen, a szokásjogra fittyet hányva, ám a zene alaptónusához hűségesen viszonyulva ragadta meg Schubert muzsikáját, mint később Bartók *Kontrasztok*ját. Egyéni mondanivalójú, a *Bernarda Alba háza* történetére hajazó adaptációjában nem a hideg gyűlölet, hanem a családtagok túlzott szeretete fojtotta meg a mindennapi rabszolgamunkából kitörni igyekvő fiatal lányt⁹ – ám a darab lezárásával, a halál színpadi ábrázolásával sokáig nem tudott megbirkózni. „Először egy nagy, fekete zsákot használtam, de nem tetszett ez a fajta szimbolika. (. . .) A leggyakrabban egy állatot látunk halottnak: egy csirkét. Egyszer odahaza kezembe fogtam egy csirkét (. . .), és hirtelen rájöttem, hogy most közvetlen kapcsolatban vagyok a halállal. És akkor felcseréltem a fekete zsákot csirkékkel. Halott, megkopasztott csirkéket szórtam szét a színpadon. És a csirkék ugyanolyan színűek voltak, mint a lány.”¹⁰

A „teljesen ruhátlan, bevérzett combú lány ölekezése”¹¹ a fagyos állattetemekkel sokkhatásként érte a közönséget: többen rosszul lettek, mások sírógörcsöt kaptak. Míg megint mások hosszan tartó katarzisként élték meg e nem mindennapi színpadi látványt.

A közönség reakciói ugyanis kiszámíthatatlanok: Marin egy nemrégiben készült interjúban például a *Salves*, egy 2010-ben készült koreográfia meglepően pozitív fogadtatása nyomán beszélt arról, hogy mennyire nehéz eligazodni a nézők viszonyulásán, akik olykor még mintha tudatosan félre is akarnák érteni a szándékait. „Amikor közönségtalálkozókat tartunk, és ott azt mondják, hogy milyen álomszerű, képzeletbeli világot tárok eléjük, az számomra

^[1] Ladányi Andrea szóbeli közlése.

^[2] Krámer György szóbeli közlése.

^[3] Krámer György szóbeli közlése.

^[4] Kaán Zsuzsa: May B. . . , avagy a megtáncolt Beckett. Népszava, 1983. december 8.

^[5] Nagy József szóbeli közlése.

^[6] Wagner István: Koreográfiai párhuzamok / Győr ürügén – Párizsról. Magyar Hírlap, 1981. augusztus 2. A cikk írója 1981 nyarán, Párizsban látta az említett művet, tanulmányomban az ő leírását figyelembe véve zanzásítottam a mű mondanivalóját.

^[7] Lise Brunel: Beszélgetés Maguy Marinnel. Fejezetek a modern tánc történetéből, Magyar Művelődési Intézet, 1995, írta és szerkesztette: Fuchs Livia, 155-156. (Eredeti megjelenés: Les Saison de la Danse, 1982. április)

^[8] Wagner István: Sok a sokk. . . / Samuel Beckett után szabadon. Magyar Hírlap, 1983. december 9.

olyan, mintha szíven szúrnának. Nagyon szeretném azt válaszolni: »Nem, egyáltalán nem. Ez nem egy belső világ (. . .), hanem az a világ, amelyben élünk.«”¹²

Marin konok ragaszkodása az emberi (lélek és) kiszolgáltatottság ábrázolásához, amely „[a] megszületéstől a halálig tartó állandóan kockázatos, veszélyes, nevetséges, de egészen különleges helyzet”¹³ – nem csak a közönség, de a szakma, a kritikusok körében is feltűnést keltett. Hol értést, hol meg nem értést váltott ki, esetenként túlzónak vélt sötét tónusait kárhoztatta a kritika. Mint egy korai munkája, az Avignoni Fesztiválon bemutatott *Hymen* (1984) kapcsán is, melyről Norbert Servos, a híres német táncszakember (a *Pina Bausch - Wupperthal Dance Theater* című kötet elismert szerzője) ekként nyilatkozott: Marin egyszerűen csak „meg akar felelni a saját enfant terrible-képének”, és azt hiszi, „[m]inél gorombább, drasztikusabb, annál jobb”.¹⁴

Egy csapnivaló jós

Servos – Maguy Marin munkásságának ismeretén alapuló – szuverén meglátását (melyben tudat alatt egy véd- és dacszövetségen alapuló Bausch melletti kiállás is közrejátszhatott) azonban semmiképpen nem említhetjük egy lapon a *May B* 1983-as vendégszereplését követő hazai ledorongoló kritikákkal, és annak is egyik „gyöngyszemével”, a konzervatív kritikus, Gelencsér Ágnes írásával, mely – hanyagul mellőzve a szakmai szempontokat – pusztán morális alapon nullázta le az előadást. „Undor – ezt lehetett érezni másfél keserves órán át. Undort a személytelenített szextől, a falás és emésztés animális aktusaitól, egyéb gusztagustalan magatartásformáktól. . .”¹⁵ Gelencsér az általa szimplán csak „csúfságesztétikának” gúnyolt koreográfiáról szóló bírálatát végül burkolt jóslattal zárta: „tiszavirágéltű jelenségeként” aposztrofálva az effajta nyugatról származó „rétegműsört”. Ám ahogy Halász Tamás a Revizoronline művészetkritikai portálon megjelent elemzésében is utalt rá: Gelencsér csapnivaló jósnak bizonyult¹⁶; betöltve a mondást, hogy akinek/aminek korai véget jövendőlnek, az garantáltan hosszú életű lesz. Ugyanis a *May B*, Maguy Marin sorrendben tizenkettedik koreográfiája páratlan szériát tudhat magáénak: az 1981. november 4-i franciaországi bemutató óta (az idén június 30-án lezajlott Montpellier-i fellépésig) egészen pontosan 655-ször (!) játszották szerte a világban,¹⁷ ami fölfoghatatlanul nagy szám. Nincs tudomásunk olyan, a XX. század második felében született modern táncműről, amely akárcsak a nyomába is érhetne.¹⁸ A *May B* tehát valószínűleg csúcstartó, és még koránt sincs vége e hallatlan sorozatnak.

Nagy József szerint, akit személyes, baráti viszony fűz a francia koreográfushoz, Marin szinte már szenved a *May B* sikerétől: „Éppen a múltkor említette, hogy már kénytelen volt olyan feltételeket szabni, amikor megkeresték őt, hogy jó, rendben, megkapjátok a *May B*-t, de csak akkor, ha az új darabjaim közül is meghívjátok valamelyiket.”¹⁹

A szerencsések annak idején a lekettőzött szereposztásnak köszönhetően még Maguy Marint is láthatták a színpadon.²⁰ Igazi meglepetés viszont, hogy az akkori előadógárdából ketten, Adolfo Vargas és Francoise Leick harminc év után is tagja a *May B* csapatának – bizonyság rá az 1983-as, illetve a mostani, a Trafó szervezésében lezajlott vendégszereplés színlapja.

A darab címe egyébként furmányos szójáték: kiejtve az angol „maybe”, azaz „talán” szócskára utal, míg a „may” kifejezés (jelentése: lehet) némiképp alliterál a „my” birtokos névmással is, azt sugallva, hogy az előadás vállaltan Marin saját, személyes B (mint Beckett) parafrázisa. Következésképpen nem betűhíven, csupán szellemében kívánja megragadni Beckett sokat sejtető írói univerzumát.

Ez annál is inkább igaznak tetszik, mivel Marint a *May B* készítésekor saját bevallása szerint is sokkal jobban izgatták (1) az emberek hétköznapi gesztusaiból kiinduló apró megfigyelések, (2) táncosainak egyénisége és kisugárzása, továbbá (3) a XX. századi filmművészet, pontosabban az onnan ellesett vizuális, képi szerkesztésmód – mint közvetlenül Beckett drámái. „[N]éha olyan közelképet látok, mintha kamera mögött állnék. Nagyon gyakran innen, a kamera szemszögéből dolgozom. Például abban, amit csinálok, nagyon fontos az arc. El kell érnem, hogy az arckifejezés átjöjjön a nézőtérre, ezért aztán kénytelen vagyok gesztusokba áttenni azt a valamit, amit az arc mondana el, ha közelképben lenne.”²¹

Ilyen értelemben Marin tényleg nem úgy volt forradalmi, mint a Cunningham művészetében élő posztmodernekek többsége, hiszen őt nem vonzotta különösebben az absztrakció – e korai alkotói periódusában kiváltképp nem. Ellenkezőleg: színházat csinált a táncból, ahol – mint Fuchs Livia fogalmazott – „kíméletlen nyersséggel, a szépítés, az esztétizálás, a stilizálás legkisebb engedménye nélkül”²², úgyszólván naturalisztikus hűséggel tárta a nézők elé a kisemberek, a periférián, a vegetáció szintjén élők világát. És ebbe válogatás nélkül, társadalmi státusztól függetlenül mindenki beletartozott. A színpadtól borzongva elforduló úri közönség éppúgy, mint a valódi „lelki szegények”. Marinnél a létezés lényegére csupaszítva ugyanis

^[1] Az interjú egy francia nyelvű prospektusban jelent meg 2012 őszén Párizsban, az ottani, Maguy Marin-koreográfiákat bemutató előadássorozat alkalmából. Borító nélküli fénymásolat, OSZMI, Táncarchívum, 7. Az idézet Králl Janka fordítása.

^[2] Lise Brunel: Beszélgetés Maguy Marinnel. 155.

^[3] Hymen – Norbert Servos cikkének fordítása a Ballet International 1985. januári számából. Külföldi szemle, 1985/3., Magyar Táncművészek Szövetsége, Fel. Szerk.: Fuchs Livia, 16.

^[4] Gelencsér Ágnes: Maguy Marin kegyetlen színháza / Vendégjáték a Fővárosi Operettszínházban. Magyar Nemzet, 1983. december 15.

^[5] Halász Tamás: Erejeteljében. Revizoronline.com, 2013. május 13. http://www.revizoronline.com/article.php?id=4493

^[6] Az adat Sandra Ribeill-től, a társulat kommunikációs munkatársától származik.

^[7] Megállapításom olyan táncművekre vonatkozik, amelyeket csak és kizárólag az anyaegyüttes játszik a bemutatása óta.

^[8] Nagy József szóbeli közlése.

^[9] A May B 1983-ban Budapesten és Székesfehérváron is vendégszerepelt.

^[10] Lise Brunel: Beszélgetés Maguy Marinnel. 155.

^[11] Fuchs Livia: Száz év tánc. Budapest, L'Harmattan, 2007, 321.



Maguy Marin: *May B*
(Balett-Théâtre de l'Arche, vendéjíték a Fővárosi Operettszínházban, 1983)



Maguy Marin: *May B*
(Balett-Théâtre de l'Arche, vendéjíték a Fővárosi Operettszínházban, 1983)

mindenki ugyanolyan esendő, szájalmas és szeretetehes kismember, mint a *May B* rizsporos, toprongyos, torz testű, üres tekintettel a semmibe révedő figurái. Ő maga is.

Vele és nélküle

„Számomra a táncban a játék jelenti a színpadiasságot” – nyilatkozta Marin 1982-ben, a *May B* születését követő esztendőben: „[A] tánc, ami a belső állapot, a lelki forma transzcendentálása, tulajdonképpen egy gondolat átöltöztetése.”²³ E munkája alapozta meg később azt az általános vélekedést, hogy ő, mármint Marin volt a „francia válasz” Pina Bausch virágzó német táncszínházára. A francia táncéletet belülről ismerő Nagy József ezzel szemben úgy látja, Marin sokkal kísérletezőbb szellem annál, hogy kizárólag a táncszínházi irányzatnál le lehessen cövekelni. E titulusra szerinte leginkább Catherine Diverrés szeretett volna rászolgálni, de csak részben sikerült neki.²⁴

Marin ugyanúgy épített táncosai egyéniségére és kreativitására, mint Bausch: „A *May B* nagyrészt úgy jött létre, hogy a próbák alatt a táncosaim személyiségéből indultam ki. Azok a figurák, amelyeket kidolgoztak, tudtukon kívül megegyeztek Beckett figuráival.”²⁵ A darab középső tételében, egy-egy filmbevágásszerű beállítással jelzett konkrét Beckett-dráma idézetek tehát nem véletlenszerűek: a szereplők karakteréből, fizikai, lelki adottságaikból kiindulva, nem egyszer önmaguk karikatúrájaként születtek meg: „Van például egy nagyon magas táncosom, aki elkezdett »nőni«, és *A játszma vége* jellegzetes Hamm-jévé vált. És csak ekkor, nem előbb, kértem meg, hogy olvassa el a darabot. (. . .) [A] másikat, a kicsi figurát pontosan olyan púpos, görbe, öreg nőnek képzeltem el, mint amilyen a *May B*-ben. Így maguk a táncosok élesztették fel a figurát, nem valami előre tervezettet ragasztottunk rájuk.”²⁶

De nem csak *A játszma vége* idéződik meg, hanem Lucky és Pozzo a *Godot-ra várva*ból, vagy Mrs. Rooney és vak férje a *Minden elesendők*ből, ahol a férj (bizonyára nem véletlenül) pontosan úgy lett maszkírozva a 2013-as budapesti vendégjátékon, mint egy porlepte, molyrágta Beckett-hasonmás, amely önkéntelenül is John Haynes 1973-ban készített híres portréfotó-sorozatát villantja be a XX. század egyik legfontosabb színpadi szerzőjéről – arckarakter-hasonlóságával, frizurájával, kerek lencséjű szemüvegével.

A Beckett-allúziók kapcsán egyvalamit még feltétlenül érdemes szóba hozni: a szerzői utasításokat. Mert ha eddig azt taglaltuk, hogy Marin kerüli a Beckett-dramáknak való közvetlen megfelelést, és inkább valamiféle esszenciális súrítményét nyújtja közös világlátásuknak – az író kommentárjai, a színpadi előírásai cseppet sem hagyják hidegen. Sőt mintha sorvezetőként szolgálnának számára, és egyenesen ezek alapján vizualizálná színpadra egyedi nyelvezetű, zenei, kép- és hangeffektusokban bővelkedő táncszínházát.

A *Minden elesendők* az alábbi bevezetővel indul: „Falusi hangok. Birka, madár, tehén, kakas, külön-külön, majd egyszerre mind. Csend. Az országúton Mrs. Rooney a vasútállomás felé tart. Cszozogó léptek. Egy út menti házból halk zeneszó: »A halál és a lányka«.”²⁷

Már e pár sor is rögzít szinte mindent, ami a *May B*-ben alapvetés. A szereplők artikulálatlan, nem egyszer torz, állatias hangokat adnak ki. De, „falusi hang” az első tétel Binche-i karneválról származó „ritmikus, de dekadens”, folklorisztikus zenéje is: „Nagyon különös karnevál, az embernek tulajdonképpen rossz érzése támad tőle. Az emberek valahogy reszketnek, nem lehet tudni, hogy betegek-e vagy sem. Elképesztően banális maszkokat viselnek, és a maszkok alatt pontosan egyformák.”²⁸ – mesélte Marin.

Meghatározó az előadásban a csend és a vele járó időtlenség érzése, továbbá a mozgás csendje, a mozdulatlanság is: a nyitó és zárójelenet is erre alapoz. A csoszogás, a csoszogó léptek, és minden, a táncosok által keltett hang, nesz, zaj, zörej pedig szinte védjegye az előadásnak. Ahogy Schubert is: hiszen *A halál és a lányka* mellett részletek hangzanak fel a *Téli utazás*ból és a *Tragikus szimfóniá*ból is – utóbbi a koreográfia szinte egyetlen igazán táncos, és táncosan dramatizált jelenetét, az időlegesen két ellenséges táborra szakadt kisközösség ironikus párharcát festi alá.

Találkozások M-mel

Fuchs Livia *Az új tánc nemzedéke* című tanulmányában, mely a nyolcvanas évek első felében szárnyát bontogató, struktúrán kívüli fiatal hazai alkotógeneráció kezdő lépéseit követte nyomon, kiemelten foglalkozott az akkor még meglehetően szórványos, a modern tánc nyugat-európai áramlataiba véletlenszerű bepillantást nyújtó vendégszereplések hatásával is – elsőként említve a sorban Maguy Marin társulatának 1983-as magyarországi fellépését. „Ezek a találkozások – írja –, annak ellenére, hogy egy vendégjáték általában egyetlen előadást kínált, ösztönzést adhattak a saját útjukat kereső művészeknek és csoportoknak.”²⁹. Hogy megállapításában nem volt semmi túlzás, immár harminc év távlatából nyugodtan kijelenthetjük.

^[1] Lise Brunel: Beszélgetés Maguy Marinnal. 154.

^[2] Nagy József szóbeli közlése.

^[3] Uo., 155.

^[4] Uo.

^[5] Samuel Beckett: Minden elesendők. Fordította: Osztovis Levente. Samuel Beckett összes drámái, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006, 197.

^[6] Uo., 156.

^[7] Fuchs Livia: Az új tánc nemzedéke. Fordulatok, I. kötet, szerk.: Várszegi Tibor, szerkesztői kiadás 1992, 190.

A *May B* egy nemzedék számára jelentett meghatározó élményt: nem csak azoknak, akik személyesen látták, vagy akik az operettszínházi előadás titokban rögzített kalózfelvételéhez jutottak utóbb hozzá, és a táncszínházi vonulatot eleve közel állónak érezték magukhoz. Hanem azon kezdő alkotók számára is, akiket ez az irányzat nem feltétlenül hozott lábba, mert érdeklődési körük középpontjában kezdetektől egy új esztétika, a tiszta tánc állt. „Homályos emlékeimben kissé másképp élt a darab, mint amikor most felvételről újraneztem, de tudom, hogy annak idején is nagyon megfogott, hiszen akkoriban még nem lehetett ilyen darabokat látni. Az én utam persze másfelé kanyarodott, nem a táncszínházi expresszivitás irányába, és ami biztos, hogy hatott rám, legalább egy-két mű erejéig, az Anne Teresa De Keersmaeker *Rosas*-a. Érdekes, hogy ő és Maguy Marin is a Mudrában tanult. . . ”³⁰ – mondta Berger Gyula, aki kortársaihoz képest a legkorábban, 1984-ben alapította meg saját társulatát. Angelus Iván a *May B*-t firtató kérdésre szűkszavúan csak annyit közölt: „megvolt”. Rezignáltsága, ha nem is tartalmazott értékítéletet, saját szempontjából érthető megnyilvánulás volt, hiszen Bergerhez hasonlóan ő sem lett a táncszínházi irányzat elkötelezettje. Az első magyarországi független táncelőadás (*Tükrök*, 1982) koreográfusának munkáit ugyanis többnyire a mozdulatok jelentés nélküli, önfelmutató posztmodern magatartása hatotta át. E generáció legfiatalabbika viszont, az akkor még csak tizenöt esztendős balettnövendék Bozsik Yvette, aki anno maga is helyet foglalt a kiskatonákkal kiváltázott nézőtéren, 2000-ben, a Beszélőnek nyilatkozva, mint „korszakváltó” előadásról emlékezett meg a társulat vendégjátékáról: „Ott ültünk ebben az elképesztő közegben, és valami olyan varázslatos dolgot láttunk, amit a magyar színpadon korábban senki nem csinált. (. . .) [A] táncosok hangokat adtak ki, a színpadi megjelenésük eltért mindattól, amit addig valaha láttam.”³¹

Analóg dramaturgia

Véleményével korántsem volt egyedül. M. Kecskés András Corpus Pantomimja a nyolcvanas évek fordulóján az új generáció fontos keltetője volt: innen röpiült ki – Goda Gábor, Nagy József, Rókás László és mások mellett – Hudi László is, aki előbb Nagy József (többségében Franciaországban alkotott) világljáró előadásainak lett nélkülözhetetlen szereplője, majd 1994-ben önálló együttest alapított Mozgó Ház Társulás néven, hamar felkelvte a nemzetközi színházi szakma figyelmét.

Hudi szerint egyszerűen csak híre terjedt a városban, hogy Maguy Marin viszonylag jó nevű alkotó – így akinek volt füle a hallásra, igyekezett ott lenni. „Úgy szívtuk magunkba ezeket a hatásokat, ahogy csak lehetett. Nyilván volt ebben egy nagy gőzös fejű, különállási szándék is, hiszen a struktúrában semmiképpen nem tudtuk elképzelni a jövőnket. Kelltek a friss impulzusok.” A *May B* ráadásul olyan darab volt, mondta, amely hazaiakhoz képest teljesen más hagyományokon alapult. „Megnéztük az előadást, és azt tapasztaltuk, hogy látszólag hiányzik belőle minden, ami tánc. Ugyanakkor mozdulatokból építkezett, volt képisége, ritmusa, ami rendkívüli módon hatott.”

Ez a – véleménye szerint – „minimalista” táncszínházi gondolkodásmód aztán annyira hatalmába kerítette, hogy ennek jegyében készítette el következő koreográfiját, amely az 1984-es Új Tánc Versenyen – ott, ahol szóló kategóriában Nagy József *Bőjtutója* diadalmaskodott – elnyerte a csoportos koreográfiai díjat.

Hudi és generációja a vendégjátékból rendhagyó szerkesztési és dramaturgiai fogásokat is elleshetett. „A *May B* a dinamika szempontjából is érdekes volt. Egyszer tömeg volt a színpadon, másszor az egyedüllét dominált, és ezzel folyamatosan játszott a koreográfia. A rizsporozás hihetetlen effektust teremtett, ahogy tagjaik hozzácsapódtak a testükhöz, és ettől porszerű felhő kezdett kavarni a színpadon. Különlegesek voltak a maszkok is, mert nem egyenmaszkok voltak, hanem a szereplők saját arcához képest formálták meg őket. A színpadon egy szál bőrrönddel magára maradt férfi kimerevített képe pedig végképp beleivódott az emlékezetembe.”

Hudi ebből az időszakból még egy katartikus előadást említ, ami különösen szíven ütötte: az Angelus-féle Kreatív Mozgás Stúdió pincéjében vetített Pina Bausch darab, a *Szekfűk*. „Néztem az előadást, és közben ki kellett mennem a mosdóba. De amikor visszajöttem, ugyanott tudtam folytatni, ahol abbahagytam. Ez aztán egy csomó mindent elmondott a darab dramaturgiájáról. Történetesen, hogy Bausch nem lineáris dramaturgiában gondolkodik, ahogy Marin sem, hanem kaleidoszkópban, vagy analóg dramaturgiában. A lineáris dramaturgiát egyszerűen hazugnak véltük, mert hamis, fejlődészerű történetet mutatott be hősökkel, miközben minden, ami körülöttünk volt, arról szólt, hogy nincsenek hősök, ez mind kitalált dolog, és soha nem jutunk el sehova, mert minden egyhelyben jár, körbe-körbe forog.”³²

Goda Gábor, az 1985-ben alakult Artus vezetője a *May B* vendégszereplésekor még boldog egyetemista éveit töltötte a Műegyetemen, ahol rendszeresen látogatta a Szkéné IMMC-fesztiváljait. A klasszikus pantomimtól induló Goda beavatódása az alternatív színház világába olyan jól sikerült, hogy hamarosan már interjúkat készített, kritikákat, elemzéseket közölt az egyetemi lapban az ott fellépő neves, független sztár csapatokról. „Akkoriban ki voltunk éhezve minden újra, az biztos. Maguy Marin társulatának érkezése viszont engem is meglepett. Mintha félrenyúltak volna a Táncfórum szervezői: behoztak egy világszínvonalú kortárs dolgot, ami tényleg a feje tetejére állított itt mindent.” Amikor ellentmondóan megjegyzem, hogy jó, de egy fecske azért nem csinál nyarat, helyreigazít: „De ez olyan fecske volt, amelyik csinált. Abszolút. Nem lehetett táncnak nevezni, de pontosan lehetett tudni, mi az az absztrakció, mi az a gesztus, ami megjelenik – mégsem lett egy pszichologizáló, lineáris történetmesélés belőle. Valamilyen elementáris, lényegi

^[8] Berger Gyula szóbeli közlése.

^[9] Halász Tamás: Nekem személyiségek kellenek. Beszélő, 2000/7-8. szám.

^[10] Hudi László szóbeli közlése.

dologról szólt, ami nagyon közel esett a mi közép-európai lelkivilágunkhoz, jóllehet beckett-i hangulatot idézett meg. Olyan formanyelven dolgozott, ami nem csak újdonságnak számított, de zsigerileg hatott, az elevenünkbe vágott. Mintha új időszámítás kezdődött volna Maguy Marinék érkezésével. Innentől kezdve én is másképp csináltam a dolgomat, pusztán ettől az előadástól.”

Az 1985-ben készített *Vakok* című koreográfiája saját bevallása szerint is a *May B* hatására született, de ez csak utólag tudatosult benne. Egy bruegheli világ elevenedett meg, groteszk, eltűzött, bemázolt arcú figurákkal – hasonlóan Marin ikonikus művéhez. „Használtam az összetört mozgást, a repetíciót. . . A kortárs táncban a kilencvenes években Franciaországból kezdett bejönni hozzánk a minimál, de Marin már tíz évvel korábban egy színházi nyelvbe ötvözve, színházi nyelvvé formálva használta azt. Megdöbbentő volt.”³³

„Elég volt harminc évre”

Árva

Árvai György, a Természetes Vészek Kollektíva alapítója viszont azok közé tartozott, akik nem élőben, hanem felvételről látták az előadást. Legalábbis először. Ő azonban – több kortársával ellentétben – soha nem forszírozta túlságosan, hogy inspiratív közeg vegye körül. Inkább mazochista módon, az elefántcsonttornyában megbújva, önmagából próbálta kisajtolni az éppen érvényesnek tartott művészi válaszokat. „Engem akkor és részben most is a vákuum inspirál. Mert ahol élmények szintjén kielégülést érzek, ott úgy gondolom nincs sok dolgom. Ezért mindig magamat kezdtem el gerjeszteni, hogy megkapjam, ami után vágyom.”

Meghatározó élmények tudatlanul vagy véletlenszerűen ennek ellenére természetesen őt sem kerülhették el: a kapukat nem lehetett hermetikusan lezárni. Ezek között volt Tadeusz Kántornak, a Lengyel Intézetben vetített *A halott osztálya*, a Godát is inspiráló Pilinszky-szöveg, a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*, mely Robert Wilson színházeszményébe nyújtott élményszerű bepillantást. Továbbá mindennemű haladó szellemű filmalkotás, a húszas, harmincas évek némafilmjeitől a hatvanas-hetvenes évek avantgárdjáiig – merthogy filmmel akart foglalkozni, és soha nem gondolta volna, hogy valaha is köze lesz a színházhoz.

A fenti sorba illeszkedett a maga idején Maguy Marin *May B*-je is – de Árvai addigra már túl volt két-három színházi kísérleten. „Rám tört az az érzés, hogy jó lenne valami olyat létrehozni, ami emberek előtt zajlik, ami kockázattal jár, amitől felugrik az adrenalin, ugyanakkor azonnali visszacsatolás van. Nem a közönség azonnali reakciója, a taps, a hangos tetszésnyilvánítás érdekelt – sőt, ez inkább csak irritált, mert túl gyorsnak tartom, és olyankor úgy érzem, hibáztam. Hanem az a fajta visszacsatolás, ami olyan, mint egy vírus, amely mélyre és még mélyebbre hatol.” A *May B* nála valahol kimondva-kimondatlanul ezt a remélt hatást töltötte be.

Árvai nem tudott Marinék vendégszerepléséről, de az utólagos baráti visszajelzések felkeltették az érdeklődését. „Ezek után már szinte kötelességemnek éreztem, hogy megismerjem a darabot, és egy éven belül hozzá is jutottam egy VHS-felvételhez. Azonnal behúzott az atmoszférája. Azt éreztem, hogy pár ezer kilométerre tölem, simán megszületik valami, amit én is értek és érzek. De azt hiszem, az érzek szó pontosabb. Hihetetlen örömet okozott, meg egyfajta stabilitást is adott, hogy az ember nincs egyedül a saját gondolataival, érzéseivel, munkáival. Ezek előbb vagy utóbb összetalálkoznak valahol, ha máshol nem, akkor a nézőkben.”

A *May B*-vel való személyes ismeretség 1992-ig váratott magára, amikor Bozsik Yvette-tel közös darabjukat, az *Originátort* meghívták egy ausztráliai színházi fesztiválra, ahol Maguy Marin társulata is fellépett. „Nyilván van hasonlóság a munkáink között. Az embert én sem önmagában emberként, esztétikumként, hanem kicsit a belsejét kifordítva szeretem megmutatni, amit a *May B* kapcsán is tapasztaltam. Ez a léleknek, az emberi aurának egy nagyon erős kidomborítása, kivetítése vagy éppen levetkőzése, lecupaszítása. Megnéztük Yvette-tel az előadást, és ezzel nagyjából be is zárult a kör: igen, ez körülbelül olyan élőben is, mint amit felvételről gondoltam róla.”³⁴

Árvai sem akarta újranézni a darabot az idei vendégjáték alkalmával, akárcsak Hudi vagy Goda. Hudi azért nem, mert éppen önmagával volt elfoglalva. Árvai inkább másokat küldött maga helyett: merthogy ezt látni kell, kötelező tananyag, de nem akarta felkavarni leülepedett emlékeit. Goda hezitált, de végül is kihagyta: köszöni szépen megvolt, jó volt – és így volt jó. „Ha egy előadásban csak egy másodperc vagy egy perc történik, ami megragad, én azzal nagyon jól elvagyok. A *May B* egészében ilyen volt. Elég volt harminc évre.”³⁵

Nagy József volt az egyetlen ebből a generációból, aki már 1982-ben, egy párizsi szabadtéri fellépés során, azaz egy évvel a magyarországi vendégszereplés előtt találkozott Maguy Marin koreográfiájával. Nagy ekkor már Franciaországban tanult, elhagyta Marceau-t, és Decroux-nál dolgozott – s bár Párizs rengeteg élményt kínált, elmondása szerint Marin darabja is közrejátszott abban, hogy közeledni kezdett a pantomimtól a tánc felé. Amikor kérem, hogy nevezzen meg öt előadást, ami a legnagyobb hatással volt rá: Pina Bausch korai művei, Min Tanaka butó-darabjai, illetve Cunningham és az amerikai posztmoderneket letisztult absztrakciója mellett a *May B*-t is említi. „Maguy Marin szó szerint robbantott ezzel a formával a francia közegben. Rám igazából mégsem formailag hatott, legalábbis nem vettem észre magamon, hanem mint elementáris élményt raktároztam el. Feltűnt, hogy Marin koreográfus létére a második, színházias részt is kiválóan meg tudta oldani, és a táncosai is becsülettel helyt álltak a tőlük idegen színpadi helyzetekben. Pina Bauschnál ez nyilván természetes volt, de a franciáknál először láttam ezt ilyen magas szinten megvalósulni.”

^[1] 33 Goda Gábor szóbeli közlése.

^[2] 34 Árvai György szóbeli közlése.

^[3] 35 Goda Gábor szóbeli közlése.

Nagy József tizenöt év múlva külföldön újranézte az előadást, de valójában csak most, harminc év után döbbsent meg rajta igazán. „Ezúttal másképpen nyugözött le, mint korábban, mert az az oldala is megfogott, hogyan állta ki az idő próbáját. Másrészről jól kidomborodott, mennyire erős a darab időszerkezete, Marin milyen jól tud bánni az idővel és az időérzékelésünkkel.”

Nagy szerint Marin intelligenciáját és éleslátását bizonyítja, hogy nem esett abba a csapdába, hogy még vagy öt-hat hasonszórú előadást csináljon. A képzőművész Lucio Fontanát hozta fel negatív példaként, aki rátalált egy erős gesztusra, majd az így készített hasított képeiből csinált több százat, amiből kényelmesen meg tudott élni, viszont művészként „elerőtlenedett”. „Marinnél azt becsülöm, hogy mindig új irányba keres. Néha persze nem jönnek be a dolgai, de ez a töretlen kísérletező kedv kétségkívül az erős oldala. Fáradhatatlan alkotó, habár neki is volt krízise. Egyszer hosszabb időre eltűnt, és nem szólt senkinek semmit. A görög származású adminisztrátora tartotta össze a csapatot, azt mondogatva, ne idegeskedjetek, meglátjátok, Marin vissza fog jönni. . . És egyszer csak tényleg megjelent, s mintha mi sem történt volna, újra elkezdett dolgozni.”³⁶

Talpon

maradni

Maguy Marin a *May B*-vel alapozta meg nemzetközi tekintélyét, de új keletű munkái révén is helyet követel magának a világ színpadain. Nem elfeledett alkotó, és nem is olyan, aki kizárólag a múltjából él. Van jelene, méghozzá szakmailag mérhető jelene – amit kevesen mondhatnak el magukról a harminc év után is aktív táncalkotók közül.

A *May B*-nek ugyan nem volt közvetlen folytatása, Marin táncszínházi fölfogása, itt kiforrott stílusjegyeinek egynémelyike alkalomadtán visszaköszönt későbbi darabjaiban is. A fájdalmasan nevetségesre torzított, különféle protézisekkel ellátott, felpuffasztott testek látványa a *Hamupipőke*ben (Cendrillon, 1985) és a klasszikus balett rutinján és légiességén ironizáló *Grooslandban* (1989). A táncosok által létrehozott unikális hangkulissza többek között a kilencvenes évek közepén keletkezett *RamDamben*. A halottsápadt, vértelen, festett-mázkos lárvaarcok nyomasztó látványa pedig még egy olyan viszonylag friss munkában is, mint a 2011-ben koreografált *Faces*.

Nincs megállás: Avignon, Montpellier, a bécsi ImpulsTanz. . . – Marin ma is szívesen látott vendég bármelyik nagy múltú, de következetesen a jelenre, és még inkább a jövő táncművészetére fókuszáló nemzetközi fesztiválon. Az *Umwelt* (2004) – mértékadó szakmai vélemények szerint a *May B* jelentőségével vetekedő, de homlokegyenest más stílusú, tőről metszetten posztmodern, szinte konceptuális darab – 2006 után 2009-ben is bekerült az ImpulsTanz kínálatába. Utóbb (kiegészülve a *May B*-vel és a 2009-es Avignon-i Fesztiválon debütáló *Description d’un combat* című koreográfiával) mintegy előadáscsokor részeként, amellyel Bécs és a nemzetközi táncszakma Maguy Marin 30 éves munkássága előtt tisztelgett.

A folytatás sem maradt el: 2012 őszén Párizsban zajlott nagyszabású rendezvényt sorozat, melynek keretében Marin hét koreográfiáját játszottak több estén át a különböző párizsi színházak, köztük olyan emlékezetes darabokat, mint a lyoni operabalett számára készült renthagyó *Hamupipőke* (Cendrillon, 1985), vagy a legújabbak közül a *Faces* (2011) és a *Nocturnes* (2012). Idén nyáron többek között Montpellier és az Athéni Fesztivál volt a célállomás. Ősszel észak-amerikai turné következik a *Salves* (2010) című darabbal.

Ki tudja, talán érdemes lenne ellesni a titkot, hogyan lehet harminc év után is a világ táncéletének élvonalában maradni.

^[4] 36 Nagy József szóbeli közlése.