

SCHULLER GABRIELLA

MEGTAPASZTALÁS, KONTEXTUS

Két előadó-művészeti kiállításról

A közelmúltban két performatív eseményeket/műfajokat bemutató kiállítás is megvalósult, amelyek kapcsán kiemelt szerep jut annak a kérdésnek: milyen eszközökkel lehet itt és most megidézni az eseményalapú művészeti formákat?

A színháztörténet-írás és színházelmélet közelmúltbeli egyik paradigmaváltása a teátrális események emlékezetének és archiválásának problémájához kapcsolódik. Míg a teória korábban a színház specifikumát a többi műfajjal szemben annak jelenidejűségében és a tulajdonképpeni műalkotás eltűnésében határozta meg, mára ez a nézet több szempontból is megkérdőjeleződött. Egyebek mellett aláássák azok az elméletek, amelyek szkeptikusak a tiszta jelenlét megragadhatóságát illetően, és a jelenlét nyomszerűségét, konstruáltságát hangsúlyozzák.¹ Egy másik izgalmas kérdéskör az élő esemény és a holt dokumentáció oppozíciójához kapcsolódik: Philip Auslander gyakran idézett tézise szerint éppen a másodlagosnak, utólagosnak tekintett dokumentum lépteti közösségi diskurzusból az eseményt, a két dolog egymás relációjában létezik, éppen ezért a dokumentum/dokumentáció performatív hatalommal bír. További szempont a materiális maradványok újrarájátszásokban való felhasználása, ami az egyedi esemény eltűnése helyett a továbbélés/újraélesztés metaforáját és értelmezői keretét kínálja a befogadónak. Az újrarájátszások gyakorlata egyben arra is felhívja a figyelmet, hogy a rituálé, a történetmondás, az emberi test az archiválás ugyanannyira autentikus médiumainak tekinthetők, mint a dokumentumok (pl. szövegek) megőrzése. Végül maguk az előadások és teátrális események is gyakran mind látványosabban nem játszó és befogadó egyidejű és egy térben való testi jelenlétének logikája szerint épülnek fel, például a technikai médiumokra való ráhagyatkozás révén.² (Az ezzel kapcsolatos felismerést/reflexiót a pandémia szülte kényszermegoldások tovább erősítették.)

1 „[...] a tudatfilozófia szerint az idő folyamán minden egyes jelen pillanata az emlékezés pillanata is egyben, és ez a jelen inautentikus, ironikus és allegorikus kapcsolatba hozza önmagával.” Gerald SIEGMUND, „A színház mint emlékezet”, ford. KÉKESI KUN Árpád, in *Theatron* 1, 3. sz. (1999): 37.
2 Philip AUSLANDER, „The Performativity of Performance Documentation”, *PAJ* 28, 3. sz. (2006): 1-10; Rebecca SCHNEIDER, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London – New York: Routledge, 2011; DERES Kornélia, *Képalapács – Színház, technológia, intermedialitás*, Budapest: JAK füzetek, Prae.hu, 2016.

A *Nem nagy truváj* című kiállítás választott szempontja a technológia színházi tervezésben betöltött szerepének vizsgálata volt, kimozdítva a színházi háttérszakmákat abból a zónából, ahol, ha nem is láthatatlanok, de kevésbé reflektáltak. A cím (ahogy a tárlatvezetésen³ elhangzott) arra utal, hogy ha figyelmet is kap egy-egy előadás kapcsán a díszlet és jelmez, az ennek háttérében álló, olykor akár az egész látványtervezést meghatározó technológiai invenció ritkán kapja meg az őt megillető elismerést. A margitszigeti egykori ásványvíz-palackozó épületében két szinten megvalósult nagyszabású kiállítás, melynek kurátora Czvetkó Fruzsina volt, őt különböző típusú jelenséget mutatott be.

A kiállítás egyik rétegét a technika színpadi használata mint választott szempont alapján összegyűjtött, nagyjából 2006 óta született hazai, határon túli magyar és magyar kötődésű európai előadások bemutatása alkotta. Ezeket a produkciókat rövid, kompakt leírások és fényképek reprezentálták, a legtöbb esetben videorészleteket is láthatunk. A kiállítás e szelete a közelmúlt színháztörténetének egy megragadható irányzatát fogta össze, érzékeltetve, hogy a magyar színházban is markánsan jelen van a médiumokra (főként, de nem kizárólag a filmre) építő irányzat. Történeti ívet, elméleti elemzést, recepciótörténetet, nemzetközi kontextusba helyezést nem kaptunk, mindez nem is volt szándék; az összegyűjtés gesztusa azonban így is méltányolandó. Néhány előadás esetében tárgyak, díszletelemek egészítették ki a fentieket (például *A halál kilovagolt Perzsiából* című előadás hegesztőprojektora, mely a produkcióban instabil fényforrásként az esetlegesség, pillanatnyiség keretébe helyezte a képalapács konstans eszközét).

A kiállítás egy másik, jól körülhatárolható csoportját jelmezek alkották. A leglátványosabbak Nagy Fruzsina munkái, melyek összetettségükkel fogva leginkább viselhető kinetikus szobrokként írhatók le, a dramaturgiát és a színházi eseményt meghatározó tényezők. A jelmezek színpadi szereplését nem

3 Balázs Juli, Kálmán Eszter, Nagy Fruzsina tárlatvezetése, 2021. október 7.

csupán videórészletek szemléltették, de a próbababákon az installáláskor is próbálták úgy beállítani a ruhákat, hogy működésük – például egy szoknya felfújódása – a kimerevített pillanatban is érzékelhető legyen. Tihanyi Ildikó alkotásai pedig – az ellentétpárokat megvalósító, egymással dialógusba lépő, elektronikus elemeket használó öltözékek – önálló installációként is értelmezhetőek voltak.

A kiállított elemek harmadik csoportjába azok a díszletek/díszletelemek sorolhatók, melyek az eredeti előadás-környezetből kizárva részben vagy egészben installációs tárgyakká alakultak. És mint ilyenek funkcionálhatnak emlékeztetőként, mint például Árvai György és a Természetes Vészek Kollektíva *Végtelenbe zárva* című előadásában használt, lábakon álló üvegdoboz. Azok számára, akik csak hallottak/olvastak az előadásról, teljesen más kapcsolódást biztosít maga mivoltában látni ezt a tárgyat, mint amikor egy cikkben olvasnak róla – természetesen az objekt elsősorban attól érdekes, hogy tudjuk, egy táncos, Góbi Rita egy előadáshossznyi időt töltött el benne.⁴ Voltak díszletelemek, melyeket alkotóik a kiállítás kedvéért interaktív tárgyakká alakítottak, hogy a néző (ezúttal látogató) megérinthesse, mozgással működésbe hozhassa őket, azaz merőben eltérő, akár taktilis viszonyba léphessen velük, szemben azzal, mintha csupán messziről szemlélné, ahogy a színpadon megjelennek. Ilyen volt például Kálmán Eszter *Justine – avagy az erény meghurcoltatása* című előadásának finom zsinórokból álló függőnye, mely a színpadon a teret tagolta, és a vetítést felfogó felületként is funkcionált.

Egy további csoportot alkottak a diákok munkái, tervek, meg nem valósult pályázati beadványok: makettek, próbababán kiállított jelmezek, díszlettervek, ismert és kevésbé ismeretlen előadások újragondolásai (pl. Pintér Béla *Anyaszemefénye* című előadása az Újszínház terébe elképzelve). Végül a kiállítás ötödik csoportját olyan installációk alkották, melyek eleve installációs szándékkal készültek, és nem a rekontextualizálás révén váltak azzá. Ezek közül a legnép-

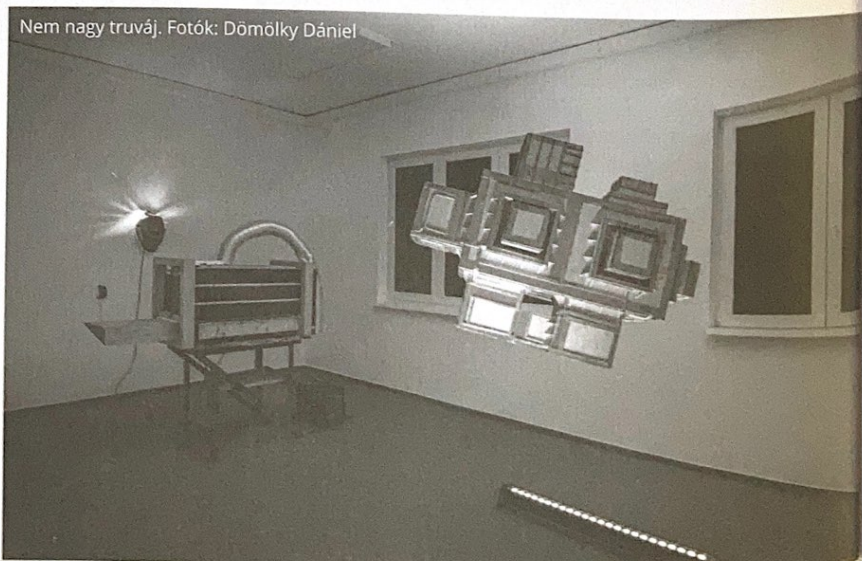
szerűbb a 2019-es Prágai Quadriennálnén a legjobb kiállítás díját elnyerő *Végtelen dűne* (alkotók: Balázs Juli, Kálmán Eszter és Nagy Fruzsina díszlet- és jelmeztervezők, Juhász András videóművész és Keresztes Gábor hangtervező), mely főhelyre került a fogadótérben. (És hogy milyen nehéz ezt a műfajt máshogy megjeleníteni, mint hogy magát a dolgot tegyük megtapasztalhatóvá, azt jól mutatja a *Vízmezők* című immerzív installáció makettként és filmvetítés formájában való kiállítása, ami szükségszerűen szimplifikálta és redukálta az élményt a trafóbeli bemutatóhoz képest.) Kiemelném még Kalcis Gábor *Untitled Garden* című installációját, mely növények felületére renderelt, véletlenszerűen alakuló animációból állt, és alkotója a kiállítás ideje alatt folyamatos új-rakodással követte a növények lassú, néhány milliméteres növekedését.

Ahogy az utolsó példából látható, a kiállítás egyik fontos erénye, hogy a hagyományos színházi kereteken túllépve egy performatív műfaji hálózat lehetséges csomópontjaként vizsgálta az előadások tervezésére visszaható technológiai innovációt. Az imént leírt ötféle dolog egymással vegyítve jelent meg a tágas, helyenként beugrókkal és szobákkal tagolt térben (talán a betöltendő tér nagyságával függ össze, hogy a bombasztikus hatással bíró, színes-szagos, izgó-mozgó interaktív elemek mellett néhány szerényebb, egyszerűbb tárgy is volt, melyek csak lazán kapcsolódtak a tematikai felvetéshez). A kiinduló kérdéshez visszatérve megállapítható, hogy a díszletek, jelmezek, tárgyak ebben a kiállításban kizárólag eredeti környezetükből, átlényegültek, miközben eredeti funkciójukról is informáltak – egyfajta kettős jelenlétet valósítottak meg. Az emlékezés/emlékeztetés fontos eszköze volt az oral history, azaz a kiállítást kísérő, vállaltan szubjektív tárlatvezetések sorozata is.

Más típusú megközelítést képvisel a Budapest Tánciskola történetét felfejtő, *Mozgásban* című tanulmányi kiállítás a Budapest Galériában (kurátorok: Péter Petra, Százados László, Szegedy-Maszák Zsuzsanna), melynek érintkezését a *Nem nagy truváj*val a performatív műfajok bemutatása adja.

Már első pillantásra szembeötlő, hogy itt az egyes dokumentumokat és dokumentumcsoportokat kísérő kuratori szövegek a vizuális elemekkel egyenrangú szerepet kapnak, kifejezett cél a történeti ív, a recepciótörténet, a társzművészeti kontextus minél pontosabb kirajzolása és képbe hozása (ami a hely méreteit tekintve bravúros vállalkozás). A teremben

4 Az üvegdoboz nem azonos a Természetes Vészek Kollektíva 1986-os *Eleven tér* című előadásában használttal, de a méretük egyező. A két előadás összehasonlító értelmezéséhez l. DERES Kornélia, „Az üvegkoporsó vizs-zatár. A Természetes Vészek Kollektíva két előadásáról”, in *Táncudományi Tanulmányok 2020/2021*, szerk. FUCHS Lívia, FÜGEDI János, PÉTER Petra, Budapest: Magyar Táncudományi Egyetem – Magyar Táncudományi Társaság, 2021), 157–172.



sorrendben haladva lineáris narratívát kapunk, de a hetvenes-nyolcvanas évek underground kultúrájának hálózatossága miatt számos „kijáratot”, csomópontot is felkínál a tárlat.⁵ A befogadó számára az anyagbőség élménye ugyanolyan intenzív, mint a történetmondásé. Ennek hátterét az intenzív önarchiválás adja, mely az underground kultúra aktorai esetében egyrészt kényszer is volt,⁶ másrészt – ahogy a kurátori tárlatvezetésen is elhangzott – mivel egy táncelőadás másféle módon marad fenn és él tovább, mint például egy festmény vagy szobor, az alkotók számára sürgetőbb az archiválás készítése, a dokumentumok gyűjtése és megőrzése. Nem mellesleg: a Budapest Tánciskola történetének digitalizált dokumentumai a világhálón is tanulmányozhatók egy jól szervezett, a témának szentelt honlapon.⁷

A három terem egy-egy előadásra fókuszálva bontja ki a napjainkig tartó történet etapjait. Az első az Angelus Iván és Kálmán Ferenc által 1979-ben alapított Új Tánc Klub és az 1982-es, *Tükrök* című előadás köré szerveződik. Az Új Tánc Klub célja a táncosok, koreográfusok, pedagógusok részvételével zajló mozgáskutatás (melynek pedagógiai koncepciója és eredményei több ponton hasonlítanak Erdély Miklós kreativitásról vallott nézeteihez⁸), valamint a filmvetítések, előadások formájában történő információközvetítés volt a kortárs tánc hivatalos állami csatornákból kiszorított fejleményeiről. A kiállítótér leglátványosabb eleme az előadásban használt, egymáshoz 90 fokban csatlakozó két tükröfelület, melyekben a kiállításba lépő látogató rögtön megpillantja magát (két példányban is), előttük elhaladva pedig megérinti a tér összezavarását, kimozdulását. Emellett további relikviák, így a kézműves technikával készült plakát, az előadás nyomán készült filmfelvétel és egy mozgatható tükrökkel tartalmazó interaktív installáció is helyet kapott (ezzel és néhány további tükrös tárggyal a korabeli nézők az előadások előtt és után játszottak), valamint számos, az Új Tánc Klub alapítását, működését, a hétköznapi életet szemlélhető dokumentum (órarend, szóróanyag, fotók, alapító okirat stb.) is megtekinthető.

A következő terem a Kreatív Mozgás Stúdiót mutatja be, melyet 1983-ban egy alagsori tornaterem felújításával hozott létre Angelus Iván és Kálmán Ferenc. A KMS nem csupán a saját hely biztonságával támogatta az alapítók szakmai célkitűzéseit, de a nyolcvanas évek egyik fontos szabadságszigete is lett. A stúdióban a korábbi pedagógiai programot folytatva a kreatív mozgás örömet közvetítették táncosoknak, civileknek, gyerekeknek, emellett egyebek között aerobikóra, autogén tréning is szerepelt a kínálatban. Az így generált bevételekből a tér független kulturális helyszíneként tudott funkcionálni, gazdag, sokrétű, önálló programmal (zene, tánc, film, műelemzés, kiállítások stb.). A politika egyébként kifejezetten bátorította a piacgazdaság felé való elmozdulást, bár az elv alkalmazása a kulturális területen inkább atipikus volt. A kiállítás e szegmensében szintén helyett kapott néhány, a szenzoros

Mi? Nem nagy truváj. Technológiai kísérletek az előadóművészeti tervezésben

Hol? Margitszigeti Palackozó, 2021.09.26.–2021.10.10.

Kik? Szervezők: OISTAT Magyar Központ, Magyar Színháztechnikai Szövetség / főszervezők: Balázs Juli, Egyed Zoltán, Nagy Fruzsina / kurátor: Czvetkó Fruzsina

Mi? Mozgásban. A Budapest Tánciskola

Hol? Budapest Galéria, 2021.10.22.–2022.01.09.

Kik? Kurátorok: Péter Petra, Százados László, Szegedy-Maszák Zsuzsanna

befogadást elősegítő elem: az egyik, Angelus Iván és Kálmán Ferenc szabadalma, a „háromrétegű rugalmas táncpadló” rugalmasságánál fogva kíméli a táncosok (a kiállításon pedig a biztatásnak engedve szökdécselő nézők) ízületeit; a *Rozmár bál* című előadás rekonstruált kubusába belépve pedig a befogadó a saját testével, érzékszerveivel tapogathatja le az előadásban is használt tér konkrét dimenzióit. A teremben kiállított plakátok és fotók a KMS működése során megvalósuló intenzív nemzetközi és hazai kooperációkra irányítják a figyelmet – izgalmas látni az előadásokban megnyilvánuló innovációt és szabadságot (pl. a nézők bevonásával zajló *Tánc a medencénél* című 1984-es szabadtéri performansz esetében). Innen nézve valóban kreatívnak, sőt derűsnek tűnik a nyolcvanas évek, és önkéntelenül is adódik a kérdés, mi és hogyan lenne adaptálható mindebből a mai viszonyokra. A KMS a rendszerváltást is túlélve egészen 1999-ig működött – hogy pontosan miért és hogyan szűnt meg, külső, finansziális vagy inkább belső kényszerek miatt, nem kerül szóba; a hangsúly sokkal inkább a még a KMS működésével párhuzamosan beindult intézményesülésen van. (Ugyanakkor a kilencvenes évek programjait, kiemelten a TAM TAM Klub és a TAM TAM Galéria működését bemutató dokumentumok és relikviák egy szűkösebb, átjárószertű térben kaptak helyet, ami akár metaforikusan is értelmezhető.)

A harmadik terem ugyanis Angelus Iván pedagógusi munkásságának következő szakaszát, az 1991-ben alapított intézményformációk történetét, a Budapest Tánciskolát (BuTi) mutatja be. Egyrészt a diákok jegyzetei, órai munkái (beleértve az ideális iskolára vonatkozó elképzelést és az aktuális keretek értékelését) révén láthatóvá válik a pedagógiai idea és gyakorlat, mely az itt tanulók autonóm lénygé nevelésére irányul; másrészt bőséges illusztráció (plakátok, fényképek, előadásrészletek) tanúskodik arról, hogy ki mindenkinek indult innen a pályája, miként szökkennek szárbá a már a nyolcvanas években megfogalmazódott elvek a megváltozott mediális, kulturális, társadalmi kontextusban. Nem jelenik meg viszont annak a drámai helyzetnek a reflektált kibontása, amikor és ahogyan 2019-re a megszűnés szélére sodródott az intézmény,⁹ bár a falszöveg informálja a látogatókat a cirkusz-

5 A kádárizmusban alternatív nyilvánosságot teremtő underground szubkultúra hálózatosságának kérdéséhez l. HAVASRÉTI József, *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban* (Budapest: Typotex, 2006), 95–98.

6 Ehhez l. az ön-történetítés fogalmát: <https://glossary.mg-lj.si/referential-fields/self-historicisation/self-historicisation>.

7 <https://archivum.tanc.org.hu/index.php/bemutakozas/>

8 Vö. SZÓKE Annamária, szerk., *Kreativitási gyakorlatok FAFEJ, INDIGO. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975-1986*, Budapest: MTA MKI – Gondolat Kiadó – 2B – EMA, 2008.

9 „Mi voltaképpen már három éve emigráltunk”. Angelus Ivánnal, a Budapest Kortárs Tánc Főiskola alapító rektorával Török Ákos beszélgetett, <http://szinhaz.net/2019/01/27/mi-voltakeppen-mar-harom-eve-emigraltunk/>; l. még CSENDES-ERDEI Emese, „Műsorváltozás Fekete Péter cirkuszművészeti víziói”, *Színház* 54, 7–9. sz. (2021): 32–35.

művészeti képzés – az adott szituációban a továbbélést jelentő – integrálásáról.

A kiállítás része egy videóválogatás. A felvételek egyrészt a KMS és a BuTi történetébe engednek bepillantást. Másrészt, ahogy arra Fuchs Livia is felhívta a figyelmet, a szocializmusban a videotechnika kulcsjelentőségű volt a tudásközvetítés szempontjából: utazni sem volt könnyű, de nyugati táncársulatokat és táncprodukciókat idehívni még nehezebben lehetett, így a videokazettákon hozzáférhető előadások és tánctechnikák egy könnyen mobilizálható/hasznosítható tudásbázist jelentettek (a felvételek megszerzéséhez, birtoklásához, vetítéséhez a hiánygazdaságban időnként kellett némi trükközés is).

A folyosón a meg nem valósult tervekből, ötletekből látható összeállítás. Hogy egy konkrét példát is említsünk: Angelus a nyolcvanas években megálmodott egy adatbázist, melyben az előadóművészek csekély díj ellenében regisztrál-

hatták volna magukat, és így a kereslet és a kínálat könnyebben találkozhatott volna. A létező szocializmusban viszont értelmezhetetlen volt a fizetés önpromóció, így a kezdeményezés elbukott, de látványos példája annak, mennyire eltérően gondolkoztak az egy időben, egy térben, egy szakmában dolgozó alkotók (is).

A *Mozgásban* és a *Nem nagy truváj* című kiállítások egyaránt relikviák, dokumentumok, a befogadó testi tapasztalását elősegítő elemek, valamint az oral history segítségével igyekeztek feltárni és közel hozni tárgyukat. Tették ezt eltérő hangsúllyal, keretben, céllal: a *Mozgásban* a bő negyvenéves történetet és kontextusait vázolta fel, míg a *Nem nagy truváj* esetében főleg a díszletek, jelmezek, tárgyak, installációk a kiállítás terében itt és most történő megtapasztalása biztosította az élményt (mintegy folytatva a műfaji előkép, a 19. századi látványosságok hagyományát). Közös elem viszont a kiállítást előkészítő kurátorok, szakemberek alapos munkája.

FÁT CSAK FÖLDLABDÁVAL EGYÜTT

A színház-, a tánc- és a performanszművészet kiállíthatóságáról

Mi történik a színházzal, a tánccal és a performansszal, ha bekerülnek a kiállítótérbe? Hogyan fordítható le egy efemer előadás a galériák, múzeumok nyelvére? Miként őrizhetők meg és adhatók át az adott térben és időben zajló egyszeri művészeti események későbbi korok nézőinek? Többek között ezekről a kérdésekről beszélgetett SZALAI BORBÁLA művészettörténész, kurátor, a Trafó Galéria vezetője performanszokat, színházi és táncelőadásokat (is) bemutató kiállítások kurátoraival, együttműködőivel: BALÁZS KATÁVAL, HALÁSZ TAMÁSSAL, NAGY KRISTÓFFAL és URAI DOROTTYÁVAL.

– A darmstadti Hessisches Landesmuseumban található Joseph Beuys hét termet betöltő műegyüttese, a Block Beuys. Az ebben szereplő tárgyakat, műveket, csakúgy mint a performanszok maradványait Beuys maga installálta, majd 1970-től rendszeresen újrarendezte. A múzeum Beuys 1986-ban bekövetkezett halála után nem rendezte át a műegyüttest, amelyet a mai napig a művész egyik legnagyobb autentikus installációjaként tartanak számon. Szerintetek megőrizhető-e autentikus módon egy performansz, egy tánc- vagy színházi előadás? Anélkül, hogy a megismételhetetlenséget, az élő test jelenléte által meghatározott elevenséget vagy a pillanatnyi-

ságot fetisizálnám, szeretném megtudni, mit gondoltok arról, hogyan fordítható le vagy alakítható át egy ilyen efemer műfaj úgy, hogy bemutatható legyen egy teljesen más időbeliséggel és térbeliséggel rendelkező, más jellegű nézői befogadást igénylő kiállításon. Számotokra milyen nehézségeket és lehetőségeket rejt magában ezeknek az előadó-művészeti műfajoknak a bemutatása egy kiállítótérben?

Balázs Kata: Én nyilván nem láttam Joseph Beuyst élőben, ahogy nem láttam a bécsi akcionisták happeningjeit sem; az ismereteimet leírásokból és fotókból szereztem. A legnagyobb kérdés számomra az, hogy a dokumentáció valójában