

KÉRCHY VERA

Temetetlen testek a kortárs tánc színpadán

GERGYE KRISZTIÁN *MELANKÓLIA* CÍMŰ ELŐADÁSÁRÓL

Huncut dolog egy kortárs táncelőadás címében a melankólia pszichés állapotát megjelölni.¹ A nem szokványos narratívával rendelkező, lineáris cselekményvezetést és egyértelműen behatárolható jellemeket nélkülöző művészeti esztétika, valamint a tárgy nélküli veszteségként meghatározott melankólia pszichoanalitikus definíciója egyaránt a hiány köré épül. Mondhatni, a kortárs tánc esztétikája alapvetően melankolikus. Ezért egy ilyen címmel rendelkező kortárs performansz önreflexió, öndefiníciós kísérletet ígér, mintha Gergye Krisztián darabja ezúttal a melankólia „ürügyén” kísérelné meg elmesélni nekünk a testtel való kifejezési lehetőségek reprezentációs dilemmáit.

És valóban, az előadás már a legelső pillanataiban megálljt parancsol a történet kialakulásának, hogy a melankóliát ne egy cselekmény kibontakozásában, hanem csupasz szerkezetében, lényegiségében mutathassa fel. A fekete tér közepén a hosszú fehér ünnepi asztal és a



térben szétszórt fekete ruhás alakok megidéznek egy halotti tor jelenetét, de nem engedik konkretizálódni azt egy fiktív cselekmény közegeként. Nincsenek behatárolható szereplők, s így nincsenek szereplők közötti viszonyok. Hiányzik a halott a ravatlról, a „gyászoló” nem beazonosítható rokonok vagy ismerősök. Nem ismerjük meg a halál előtti

¹ Gergye Krisztián Társulata: *Melankólia*. Táncosok: Blaskó Borbála, Gresó Nikoletta, Négyesi Móni, Virág Melinda, Domokos Flóra, Bora Gábor, Szabó Gábor, Téri Gáspár, Major László, Gergye Krisztián. Zenei szerkesztő: Philipp György. Ének: Szakács Ildikó és Philipp György. Zene: requiem-fragmentumok és gyászénekek montázsából álló zenei mű (Mozart, Verdi, Fauré, Brahms, Bach, Purcell, Pärt, népi kaddis, Zombola, Jeney, Schnittke, Mahler, De Falla, Josquin). A darabban megszólaló kórusművek minden szólamát Szakács Ildikó és Philipp György éneкли. További szereplő, báb-művész: Tárnok Marica. Jelmez: Béres Móni. Smink, maszk, testfestés: Károlyi Balázs. Hang: Pálkás Márton. Fény: Fogarasi Zoltán. Produkciós asszisztens: Trifonov Dóra. Dramaturg: Miklós Melánia. Rendező, koreográfus, látvány: Gergye Krisztián. Bemutató: 2008, Trafó

élet előtörténetét, ezáltal a gyász pillanata kimerevedve egy végtelen, állandó állapotá válik.

Jóllehet, a figurák nem egy nagyobb ívű történetet körvonalazó szereplők, mégsem mondható, hogy nem történik semmi a színpadon. Ellenkezőleg, a tér hemzseg az akcióktól, az egymástól elszeparált alakok és alakcsoportok mind mással vannak elfoglalva, olyan belső montázsokat létrehozva, melyek részletei között kapkodni kell a tekintetünket, hogy le ne maradjunk valamiről. Egyesek magányosan álldogálnak egy-egy fénycsóvában, mások párban lejtenek udvari táncot, egy alak óriás kartonbábokkal játszik, egy bohóc az asztalon végig groteszk mozgássorokat, miközben egy fiú és egy lány dalnok egymást váltogatva gyász-miséket énekel. Az egész kavalkádot az egységesen lassú, monoton ritmus hangolja össze, könyörtelenül gépszerűvé téve ezt az eklektikus, posztmodern haláltáncot.

Bár kibontakozó cselekmény nincs, az egyes motívumok nagyon is jelentések, és összeszővődő (gubancolódó) intertextusokként egymást ismételve, variálva kattogják a megtartott veszteség melódiáját. Itt van kezdetnek a Mária-siralom: „Én imádoztam a kereszt tövébe hullva / kábíts el örök ájulásba, / bukva lábadról letörölni véred / halva, hajjammal”² – éneklő magas tiszta hangon az ezüstbe öltözött dalnok fiú hatalmas dobbal a nyakában. A gyászszertartás részeként újramondott istengyilkosság felidézi a nyugati keresztény kultúrkör traumatikus magját, alapvető melankolikus struktúráját. Akár, ha az anya, Mária oldaláról nézzük a fiú elvesztését („*A Mater dolorosa* nem ismer más férfitestet, csak a halott fiáét, és egyetlen túlradó érzelmé [...], a holttestre csordul a könnyei”³), akár, ha az emberiség oldaláról az Apáét („...a közvetlen brutális erőttől a szimbolikus tekintély szabályáig vezető út mindig az ősi bűn /megtagadott/ tényében gyökerezik”⁴), a vigasztalhatatlan veszteség egy ambivalens (megoldatlan elfojtásokat hordozó) identitás (és társadalmi berendezkedés) kialakulásához vezet.

A keresztény motivika vissza-visszatér az előadás során. Van, hogy a hajtogatható részekből álló padló fekete lapjait fehér kereszt alakot kirajzolva lapozzák félre, melynek száráiban hasonmás táncospárok vergődnek-vonaglanak egymással szemben. Vagy az egyes élőképek idézik fel a Jézus-történetet ábrázoló festmények túlszabályozott kompozíciót: egy magányos figurával szemben egy csoportnyi alak kinyújtott ujjakkal, groteszk fintorokba és dühös grimaszokba merevedve „játssza el” a kitaszítás, megvádolás jelenetét. A fehér abroszos ünnepi asztal a gyümölcsös tálal és a kristály poharakkal pedig a misékben továbbélő áldozati oltárként vagy az utolsó vacsorára való utalásként is értelmezhető.

A montázsolt jelmezek felskiccelt reneszánsz kosztümrészletek és posztmodern futurisztikus-fetisizisztikus minták kombinációi. Az egységesen fekete szín a ragasztó a különböző korok ruhatextusai között. A nadrág buggyos szára és selymes anyaga által felidézett udvari viselet képi világát a gömbölyded ívekre finoman felfestett fehér vonalak egyrészt továbbrajzolják, másrészt viszont orvosi könyvek anatómiai illusztrációi fele terelik: olyan, mintha a bőr alatti izomszöveteket látnánk, vagyis mintha az előadók (félleg) megnyúzva táncolnának. A reneszánsz így azzal az episztémológiai válsághangulattal együtt idéződik fel, melyet a kor test iránti érdeklődése is visszatükrözött, gondoljunk az anatómiai színház hagyományára

² Népi imádság Weöres Sándor magyarosításában.

³ Julia Kristeva: A szeretet eretnetikája. Ford. Gyimesi Tímea. In: *Helikon* 1994/4. 491–509. 501.

⁴ Slavoj Žižek: A nagy Másik nem létezik. Ford. Csabai Márta. In: *Thalassa* 1998/2–3. 34–50. 35.

vagy Shakespeare, Webster bodyhorrorra hajazó drámarészleteire.⁵ A ruhák vonalvezetése még azt a merev malomkerék-gallért is megidézi, mely – egyes elemzők szerint – a fej kiemeléssel és kimerevítésével keltett méltóságteljes kisugárzás mellett a lefejezés vágyképét is magában hordozta. Béres Móni magas fekete bőrgallérjaiból úgy törnek elő a fejek, mint agresszívan feltörekvő, élni akaró növényi hajtások. (A padló fekete négyzeteinek felhajtott csücskeibe állított alakok ugyanennek a képnek a rímpárjai.)

Egy fekete udvaribolond-kalap fejről fejre vándorol. A sötét hangulatú környezetben, a kegyetlen tekintetek fölött elhelyezkedő ruhadarab a nevetést legfeljebb a halál oldalán engedi elképzelni, ő az, aki kineveti a vanitást félreértő emberi lények komolyságát. A bohócbolond képe ugyanakkor ahhoz a középkori előadásréteghez is kötődik, melynek karneváli elemei az élet-halál, szép-csúf, öreg-fiatal, test-szellem kettőségeket nem egymást kizáró ellentétekként, hanem szerves egységként ábrázolják. A (Bahtyin elemezte⁶) karneváli világképben a sötét oldal, a világ obszcén alfele (fekete lé folyik a fehér abroszon vörösbor/vér helyett) nem a nappali rend kioltását, sokkal inkább annak megerősítését célozza egy ciklikus, határokat feloldó logika mentén. Gergye táncosai összefonódnak, négykarú, négy lábú gömbvényeket alkotnak. A férfi-nő párosok nem szerelmi viszonyok szemiotikai motorjai, hanem androgün lények megformázói. A fehér fénykereszt száraiban egymással szemben táncoló-vergődő Doppelgänger fiúpár szintén a heterogén identitás tükrös szerkezetű verziója. A szexuális aktus és a halál mint a test határait feszegető gesztus válik fontossá a karneváli közegben. A táncosok kezeiket – egy némajáték ikonikus jelrendszerét követve – hol a nemi szervük, hol a szájuk elé helyezik, így mutatva – s ezáltal kérdezve – rá a (szexualitás és a beszéd helyét jelölő) testnyílásokhoz kötődő tabukra. Ugyanezzel az egyértelműsítő jelrendszerrel zárják le a táncosok saját szemeiket a halál beálltát követő kulturális gesztust ismételve – az ismétlés által kioltva a mozdulat egyszerűsége építő performatív erejét.

A mozgásstílusok a megidézett gyász-intertextusoknak megfelelően szintén meglehetősen sokszínűek. A geometriai pontosságú, merev udvari tánc (melynek szabályszerűségét főlerősíti a négyzethálós padlózat) klasszikus esztétikát idéz, mely a testeket könnyednek, légiesnek, sokkal inkább szelleminek, mint materiálisnak mutatja. E táncos párok ellenpontjai a test nehézségét hangsúlyozó kortárs táncszólók és duettek, melyek a megfeszült izmok, visszacsavarodott lábfejek, ívbé feszülő pózok által épp azt a gravitáló fájdalmat érzékeltetik, amit a klasszikus esztétika elkendőzni hivatott a konkrét sérelmeket absztrakt fogalmakká szublimálva. A szabályos tánclépések időnként „elromlanak”, a légies testek berozsdásodnak, átvéve az ellenpont szaggatott mozgásstílusát.

Hasonló átmenet zajlik az óriás kartonbábok és az emberi táncosok között. Kezdetben a hosszú pálcákkal mozgatott férfi és női papírmásé figura az élő testek másikként jelenik meg, ők azok, akik – mint azt Kleisttől is tudjuk⁷ – a mimetikus pszichológizáló játékmódtól tökéletesen képesek elszakadni, jelentés nélküli pusztá formát, önreferenciális mozgást prezentálva a színpadon. Majd a bábokat mozgató pálcák emberi húsba szűrődnek, és élő fejeket

⁵ A témával Kiss Attila részletesen foglalkozik pl. a következő helyen: Kiss Attila Attila: *Betűrés. Posztsemiotikai írások*. Ictus Kiadó – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999.

⁶ Mihail Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba, Raincsák Réka. Osiris, Budapest, 2002.

⁷ Heinrich von Kleist: A marionettszínházról. In: uő.: *Esszék, anekdoták, költemények*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001, 186–192.

és végtagokat kényszerítenek külsőleg behatárolt mozgásra. Lábra gabalyodó zsinórok buktatják és akadályozzák az élő testeket, a pár egyik tagja merev bábuként emeli súlyossá vált partnerét.

A menüett könnyedségének, a kortárs tánc nehézkességének és a bábok gépszerűen katogó, jelentés nélküli mozgásának egymásba alakulása megakadályozza, hogy bármelyik táncformát önmagában komolyan vegyünk, autentikusnak ítéljük. Minthogy egymás mellett, egymás határait átlépkedve művészeteszmények verzióiként mutatkoznak meg, feltárul az „egységes” formák mögött rejlő ideologikus szerkezet, melynek fókuszában mindig ugyanaz a cél áll: a test szövegesítése. A válaszok (határátlépésekkel leleplezett) sokasága, a verziókban létezés a tánc mindenkori dilemmáját, a materialitás ábrázolhatóságának kérdését állítja fókuszba. A testekre minduntalan rátelepedő szemantikai többlet („szenvelgés”) mérgezett köpenyként, levetkőzhetetlen ruhaként fojtja meg a mozgásnyelv nem jelentő, performatív dimenzióját abban a pillanatban, amint erről – a táncnyelvek bármelyikét is használva – beszélni próbálunk.

Nincs a koreográfiának egyetlen kiemelt holttest főszereplője, viszont mindegyik táncos maga válik saját halottjává, ahogy – a már emlegetett ikonikus mozdulattal – lezárja a saját szemét vagy felhelyezi magát (a padlózat négyzeteivel elszeparált) privát ravatalára, s magára húzogatja a fekete plasztiksírt. A lezárt szem azonban minduntalan felpattan, a felravatalozott holttest újra és újra megmozdul a reprezentáció önmagába záródó közegében. A visszazárt halott tehát Gergye koreográfiájában az esztétizálatlan test a maga csupasz fizikalitásában, az a test, amit a színpadra vitt tánc, a művészeti forma azonnal megöl, nem enged megmutatkozni közvetlen lényegiségében.

Nem szabad elfeledkeznünk azonban arról a szubverzív potenciálról, ami a melankólia gyásztól való különbözőségében rejlik. Freud szerint a melankólia tudattalan a tárgyvesztést illetően, míg a gyász tudatos, miáltal ez utóbbinak lehetősége nyílik a tárgy eltávolítására (vö. elföldelés), s ezzel a frusztráció feloldására.⁸ A melankóliának nincs esélye túllendülni a fájdalomon, mivel nem tudja, pontosan mivel áll szemben, mi az, amit elveszített. Ugyanakkor – s ez már Judith Butler olvasata⁹ – ez a megoldatlanság biztosítja számára a (sikertelenül) elfojtott tartalmak felszínre töréséhez szükséges robbanóerőt. Így hát, amennyiben a test (leginkább felvilágosodás általi) elfojtása tökéletlen, lehetőség nyílik kísérteties visszatérésére. S minthogy elmondhatjuk, hogy nem tudjuk, mivel állunk szemben – fluid belsőségeivel, vegetatív energiáival a test minduntalan kibújik a megértés alól, túlcsoordul *res extensa*-szerepkörén –, e testetlenített lélektartály permanens fenyegetést hordoz racionális gondolkodásunkat illetően. A karneváli forgatagba kipergő groteszk alakok, a reneszánsz boncasztalokon meredező hullák és a kortárs tánc nehézkedő testjei a normatív szépség nappali rendje, a hullát bevarró tudományos megértés és a testet antigravitánsnak hazudó klasszikus esztétizálás erőszakos, elfojtó gesztusának sikertelenségét hirdetik.

A sirám oka tehát a kortárs tánc számára mindenkor a test elvesztése („Táncból a táncost: kitudhatod?”¹⁰ – Nem.), minden tánckoreográfia materialitást sirató gyászszertartás. De mivel a veszteség tudattalan, a halotti tor kimerevedik a melankólia megfagyott pillanatában,

⁸ Sigmund Freud: Gyász és melankólia. In: uő: *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások.* Filum Kiadó, Budapest, 1997, 129–143.

⁹ Judith Butler: Kritikus queerség. Ford. Sándor Bea. In: *Theatron* 2003. nyár-ősz (4. évf. 2. sz.) 84–97.

¹⁰ W. B. Yeats: *Iskolások között.* Ford. Tandori Dezső.

ami lehetővé teszi a tárgy nárcisztikus megtartását s a veszteség végtelen újramesélését. Gergye testet gyászoló metaforája hasonlít Heiner Müller színháztemető gesztusának paradoxitásához („Nem vagyok Hamlet. Nem játszok többé semmilyen szerepet.”¹¹): „amíg mondva van, hogy a darab nincs, addig a darab igenis van, és benne a szubjektum is.”¹² A gyász kényszerének s egyben ennek (a sikeres temetés) lehetetlenségének színrevitele a test elfojtását rafináltan önmaga ellen fordítja, saját erőszakosságába fullasztva a kultúra elháríthatatlan, testgyilkos esztétikai ideológiáját.



Gergye Krisztián Társulata: Melankólia, 2008, fotók: Dusa Gábor

¹¹ Heiner Müller: Hamletgép. Ford. Csapó Csaba. In: *Kalligram* 2005. szept.–okt. 62–66. 63.

¹² Kiss Attila: A gyönyörtelen színház, avagy a reprezentáció kitakarása. A trauma színrevitele a Hamletgépben. In: Kiss A. – Hódosy Annamária: *Remix*. ICTUS és JATE, Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1996. 53–62. 58.