

Jászay Tamás

Arcok a manézsból

25. CIRCA – CIRKUSZFESZTIVÁL JELEN IDŐBEN

Ez a cirkusz már nem az a cirkusz – ha ezt az alapvetést elfogadjuk, az önmagában felér egy megvilágosodással az újcirkusz műfaját, hatásmechanizmusát, dramaturgiáját illetően. Mint minden kevésbé ismert, ezért aztán gyanakvásra, értetlenkedésre okot adó előadó-művészeti műfajnál, az újcirkusz esetében is könnyebbnek tűnik elmondani, hogy mi *nem*, mint azt, hogy micsoda valójában.¹

Egyfelől azért, mert bár a hetvenes évek óta létezik a fogalom, úgy tűnik, hogy még a műfaj szülőföldjén, Franciaországban sincs igazán konszenzus valódi mibenlétét illetően. Már csak azért sem, mert bár pusztán az időfaktor révén tagadhatatlanul hagyományokkal rendelkező zsánerről van szó, de akadémikussá merevedése a mai napig nem következett be, sem teoretikus, sem praktikus értelemben (azért sem, mert vele párhuzamosan tovább létezik gyermekkorunk cirkusza, vagyis az, amiről most nem lesz szó). Az újcirkusz elméletét nem oktatják és nem kutatják tömegek, de még egyének is alig: a cirkuszművészek természetesen inkább új előadások létrehozásában érdekeltek, az elméleti szakemberek pedig rendre más irányból érkeznek, természetesen legtöbbször a színház, a (kortárs) tánc, a fizikai színház felől, így terminológiájuk is szükségszerűen oda köti őket. (A színházi alkotók kritikusaikkal szemben időről időre felbukkanó követelése-óhaja, miszerint az esztétának is részt kellene vennie a próbafolyamatban, s csakis ennek a gyakorlati tudásnak a birtokában nyilatkozhatna a végeredményről, bizarr perspektívát kínálna a cirkuszművészet esetében.) Másfelől azért is választhatjuk a *via negativát* mint megközelítési módot, mert az újcirkusz esetében korántsem kőbe vésett szabá-



Marco Salotto felvétele

lyokról van szó, inkább csak azonosítható irányokról, felismerhető trendekről, melyek az előadások többségére igaznak tűnnek. És eközben nem tudom kiverni a fejemből azt sem, hogy – részben a már jelzett okok miatt – jól érzékelhetően és feltűnően szabad, még ma is forrásban lévő műfajról van szó, ezért aztán visszakozom is kicsit: *lehet, hogy ilyen az újcirkusz*, de senki se lepődjön meg, ha jártában-keltében egy (vagy inkább sok-sok) más arcával szembesül.

Következtetéseink már csak azért sem lehetnek túlságosan általános érvényűek, mert a délfrancia kisvárosban, Auchban október végén és november elején négy nap alatt látott öt előadás elemzése során születtek, s azért sem, mert jelen sorok szerzője nem (új)-cirkuszkritikus (van ilyen egyáltalán?), „csak” színikritikus. Nézőpontom tehát szükségképpen a színház(i hatáskeltés) felől lesz értelmezhető, és ez most itt nem annyira mentegetőzés, hanem már a definiálás felé tett tétova kísérlet, hiszen az újcirkusz lényegi eleme a korábbi, egymástól független (műsor)számok (*numéros*) elvének a feladása, s ehelyett a műsor teatralizálása. Az újcirkusz így aztán nemritkán történetet mesél – ha mindezt összevetjük azzal, hogy az avantgárd színház nagyjából ugyanekkor, a hatvanas-hetvenes évek folyamán int búcsút a történetmondásnak, hogy helyette fragmentált, mozaikszerű játékokat kezdjen űzni a színpadon, izgalmas tanulságok adódnak. A zeneiség, a költészet előtérbe kerül az újcirkuszban a látszólag kötelező, de mint látni fogjuk, akár el is

¹ A 2012 augusztusa és 2014 februárja között nyolc európai ország tizenkét cirkuszfesztiválján zajló Unpack the Arts (www.unpackthearts.eu) rezidens program elsősorban olyan gyakorló kulturális újságírókat vár, akiknek nem szakterülete a cirkusz. A program keretében minden fesztiválon tíz-tíz újságíró lényegében minden költséget állják, ezért „cserébe” előadásokat kell nézni, továbbá a helyszínen feszített tempójú, esetünkben akár napi tíz-tizenkét órás szemináriumokon részt venni, majd egy hosszabb beszámolót írni előre egyeztetett témában. A szemináriumon egyrészt a cirkusz történeti-elméleti alapvetésével ismerkedtünk szakértők segítségével, másrészt a látott előadások esztétikájáról vitáztunk, harmadrészt a produkciók alkotóival csoportos „interjút” készítettünk. Az Európai Unió által finanszírozott program célja a cirkuszművészet beemelése a kulturális diskurzusba.

hagyható attrakció rovására is (ez utóbbira lásd Johann Le Guillerm *Secret* című előadását).

Megjelenik a műfajról való metabeszéd: egyfelől megmutathatóvá válik a hibátlan testek nyílt színi szenvedése, annak tudatosítása a nézőben, hogy a virtuóz produkciók sokszor valóságos emberkínzással érnek fel (mint például a CiRCA *Wunderkammer* című előadásában), másfelől megjelenik az (ön)íronia is a színen, ami a szigorúan jelen idejű, a szemünk előtt keletkező és legfeljebb hét-nyolc percig tartó számok egymásutánjával, ezáltal pedig közvetve a bevett időhasználattal is konfliktusba kerül (lásd a My!Laïka *Popcorn machine* című előadását). A „színháziasítás”

Cikkünk tárgya, vagyis a tavaly negyedszázados évfordulóját ünneplő CiRCA, melynek alcíme (*festival du cirque actuel*) – vegyük észre! – amellet, hogy egyértelműen védjegy, hiszen a franciában másutt nemigen találni meg ezt a jelzős összetételt, finom distinkciót tartalmaz, amikor nem kortárs, nem új, nem modern, hanem bevallottan az aktuális, hogy úgy mondjam, a jelen idejű cirkusz áll a fókuszában, vagyis az, *ami éppen most van*. Ez akár óvatos apológiaként is olvasható, már ami a program összeállítását illeti, hiszen itt nem mindenáron az évad legjobb francia és nemzetközi újcirkuszi előadásainak a bemutatása a cél, hanem egy lélegző újcirkuszi évkönyv létrehozása, egy, a teljességet áhító újcirkuszi panorámakép felkiccelése. Ezt a törekvést a fesztivál maximálisan teljesíti, indoklasként pedig itt legyen elég annyi, hogy a 23 ezres lakosságú Auchban egy olyan fesztivál működik két és fél évtizede, aminek 2012-ben közel 29 ezer fizető nézője volt, akik úgy egytucatnyi helyszínen több mint húsz különböző cirkuszi előadást összesen közel ötven alkalommal nézhetek meg a fesztivál tíz napja alatt.

This is the end

A Centre national des arts du cirque (CNAC) a felsőfokú cirkuszképzés elismert központja, melynek végzett diákjai kivételes útravalót kapnak: a közönység és a szakma is megismerheti képességeiket „diploma-előadásuk” nem csak francia nyelvterületen történő forgalmazásával, mellyel kapcsolatban az összes praktikus teendőt – beleértve például a cirkuszsátor felállítását – a hallgatók végzik. Szabályos turnét rendeznek tehát az új bemutatónak, melyet külsős, nemritkán színházi rendező jegyez – külön öröm, hogy Nagy József 1995-ös *Le cri du caméléon*-ját és Schilling Árpád 2009-es *URBAN RABBITS*-át máig emlegetik. A *This is the end* a fiatal és sikeres francia rendező, David Bobee jegyzi. A cím utal természetesen az iskolai védőburok megszűnésére, a nagybetűs életbe való kilépésre, ugyanakkor a túl hosszú, mert közel kétórás est gondolati kiindulópontját jelentő kérdésre is reflektál: a próbákon arra keresték a választ a csapat tagjai, hogy ki mit tenne, ha tudná, hogy öt perc múlva elpusztul a világ. Banális kérdés, amire nem kell feltétlenül közhelyes válaszokat adni (beugrik Ariane Mnouchkine gigantikus *Les Ephémères*-je, ahol lényegében ugyanez a kérdés volt az origó).

Jól kivehető egyfelől a törekvés, hogy ne „csak” cirkusz szülessen, hanem egyetlen gondolat kösse össze a többé-kevésbé teatralizált jeleneteket. Másrészt az előadásnak jóval prózaibb tétje is van: a produkció célja a benne közreműködők talentumának a megmutatása. A két cél nehezen tűnik összeegyeztethetőnek a rendező és lelkes csapata számára, hiszen hiába látunk virtuóz számokat, ha idővel csak a kilenctől nulláig tartó visszazámlálást mutató kivetítőre tudok



Sean Young, Felvételle

BALRA: Popcorn machine
JOBBRA: Wunderkammer

felé mutat az a tény is, hogy az újcirkuszi csoportok többnyire egyéni, más csapatokkal össze nem téveszthető arculatot választanak, amikor például kizárólag zsonglőröket, légtornászokat, gólyalábasokat (mint például a Chabatz d'entrar *Perchés...* című produkciója) stb. léptetnek fel, esetenként pedig egy-egy cirkuszművész több, különböző számban is jeleskedik, nemcsak saját „szakterületén” (míg a hagyományos cirkuszban az egyes számokat kizárólag arra specializálódott szakemberek mutatják be). A fentiekkel összefügg, még ha nem is következik belőlük egyenesen, hogy az újcirkusz – nem mindig porond alakú, nem kizárólag cirkuszsátorban megtalálható – színpadán a legritkábban találkozunk állatokkal és bohócokkal, „helyettük” viszont akár (dramatikus) szöveggel rendelkező karaktereket s az ő munkájukat koordináló rendezőt is találunk az alkotók listáján (mint például a CNAC „főiskolásainak” *This is the end* című előadásában). A változások hosszú sora természetesen a nézői elvárásokra is hatással van, ha tetszik, ha nem – itt csak az attrakció fogalmát hanyag eleganciával újraíró Johann Le Guillerm előadásának kiskorú nézőire utalok, akik hangosan nyilvánították ki elégedetlenségüket a (szándékosan a) végtelenségig késleltetett csúcspontok és azok elmaradása miatt.



koncentráltni. Az etűdökből építkező előadások fő veszélye, hogy nem mindegyik jelenet egyforma erejű, és valóban, a kiinduló kérdést kevesen tudják kreatívan „újrahasznosítani”, vagyis a cirkusz és/vagy a színház nyelvén újrafogalmazni. Íme, a két véglet: a tissue-val a cirkuszsátor magasában önmagát szinte megfojtó, felvételről bejátszott monológjában eközben a kultúrák közé szorítottságáról mesélő palesztin lány (Ashtar Muallem) száma megrendítően szép. Az utolsó előtti, s a kiszámítható dramaturgiából következően afféle csúcspontnak gondolt szám viszont, melyben egy (lényegében) meztelen, szobortestű férfi (Jérôme Galan) egy kádban és fölé felhúzva mutat be lélegzetelállító kunsztokat, szinte teljesen hatástalan marad: a világhírű mutatvány pusztá utánszat, melyben legfeljebb a technikát csodáljuk, de az azt „működtető” egyéniséget egyelőre nem leljük sehol.

Perchés...

Röviden elintézhető a Chabat d'entrar *Perchés...* című, egy nőre és egy férfira, továbbá gólyalábakra, tányérokra és csészékre komponált konfúz műsora. A francia cím utal a fák magasában élő emberekre, de azokat is e fogalommal nevezik meg, akik földhözragadt valóságunk helyett szívesebben járnak a fellegekben. Lírainak szánt, lassan csordogáló s a véletlen által egymás mellé sodort képek sorozatát látjuk: Anne-Karine Keller és Olivier Léger szinte civil módon van jelen, csupán a lábukra erősített hatalmas gólyalábak választják el őket a mi világunktól. Mert amit amúgy tesznek, vagyis hogy hol szeretik, hol gyűlölik egymást, hol versengenek, hol megnyugszanak, az éppen olyan unalmas nézve, mint leírva. Ráadásul itt komoly technikai bizonytalanságok is adódnak, s a fesztivál értő és érzékeny közönségének egy jelentékeny része joggal kéri ki magának a látottakat. A kétségtelen kudarcban nyilvánvalóan szerepe van a „közegváltásnak” és a nézői perspektíva megváltozásának: ha az előadás utcai változatát látnánk, ott körbeállnánk a játszókat, alulról néznénk őket, nem pedig a kürtőszerű, hagyományos nézőtérre ülve próbálnánk fel fogni zavaros cselekedeteik értelmét.

Popcorn machine

Zavarból bőségesen kijutott a francia My!Laïka csoport *Popcorn machine* című, „házi(as) apokalipszis” alcímmel vagy műfajmegjelöléssel ellátott előadásán is. „Hoztam is ajándékot, meg nem is” jellegű a produkció, melyben három nő és egy férfi egy látszólag teljesen kaotikus, állításuk szerint rendszer és jelentés nélküli akrobatikus és zenés esztrádot mutat be. Ne higgyünk nekik, az örült beszédben igenis találni rendszert, például azzal, ahogyan következetesen kifigurázzák a hagyományos cirkuszi formákat és műsorszámokat, ezáltal pedig fityiszt mutatnak nemcsak a műfajnak, de a kiszámítható nézői reakcióknak is.

Mire gondolunk? Az előadás elején feltűnik egy tigris, igaz, hogy plüssből, de végre látunk egy állatszámot; sőt bohócunk is van, még akkor is, ha a valószínűtlenül vékony, alsógyatában bicikliző Salvatore

Frascán inkább azért nevetünk, ahogy kinéz, s nem annyira amiatt, amit csinál. A négy szereplő a hajdanán a cirkuszok fő vonzerejét jelentő „freak show”-kat is felidézi pusztá megjelenésével: egy gnómkökből és szörnyekből álló család hétköznapjaiba leshetünk be, ahol a kifordított nemi szerepek, a mímelt brutalitás és a színpadias erőszak, a borzongató fekete humor adják meg az alaphangot. A kissé kócos végeredmény – melyet rendezőként a négy játészó és Florent Bergal közösen jegyez – ellenére a csapat rendkívül ügyesen játszik a nézői elvárásokkal. Egyrészt folyamatosan elbizonytalanítanak a látottak értelmezését illetően, másrészt a sok szándékosan elrontott és be nem fejezett jelenet mellett „észrevétlenül” egy majdhogynem szabályos cirkuszi műsort is bemutatnak trapézszámmal, szonglörködéssel és más, tradicionálisan a cirkuszhoz kapcsolható epizódokkal, harmadrészt pedig az attrakció „csinálásába”, vagyis a készítés mikéntjébe is beavatnak, amikor a nézőtérre időnként kika-csintva jelzik, hogy csupán játék, amit látunk.

Wunderkammer

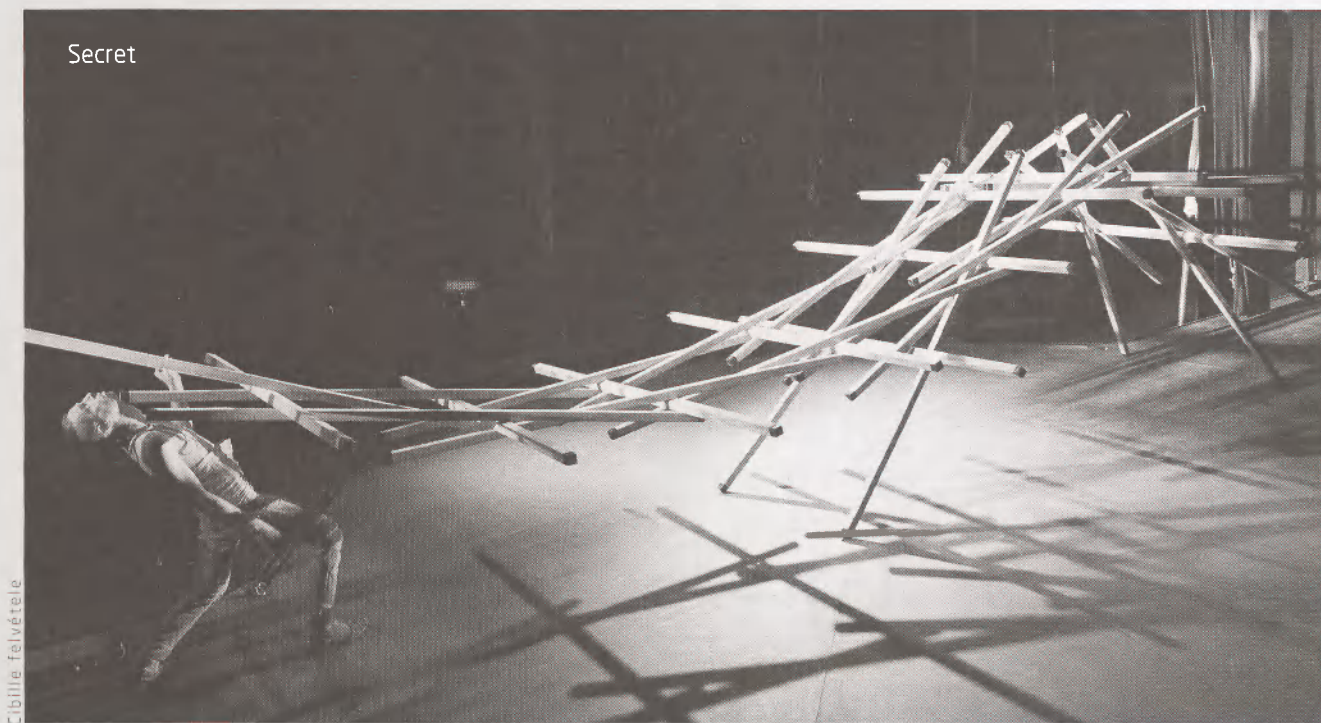
Ennél sokkal, de sokkal kegyetlenebb játék az, amit az ausztrál CirCA csapatának *Wunderkammer* című előadásában láthatunk. Ők néhány éve Budapesten is jártak, a Trafóban, s a kritikák akkor is a hátborzongató, mert életveszélyes(nek látszó) professzionalizmust emelték ki, hiányolva mögüle a valódi mélységet. A *Wunderkammerral* valami hasonló a gondom: a varieté, a kabaré, a revü műfaji szabályait precízen követő, ebből következően pedig az erotikát mint hatás-keltő eszközt is szándékosan játékba hozó, független számokból építkező, valóban lenyűgöző, mert nemritkán emberfeletti testi képességeket prezentáló műsort mintha egyenesen egy Las Vegas-i kaszinóból röpítették volna Auchba. Hiába azonban minden fáradság, kizárólag a szemléltői lehetünk, nem pedig a részesei ennek az éjfékete „csodák kamrájának”.

A tökéletességig kimunkált testek rideg precizitással hajtják végre a Yaron Lifschitz rendező által rájuk bízott dermesztő mutatványokat, melyek végén lárvaszerű, érzelmek nélküli arccal fordulnak felénk a szereplők. Tekintetükben jogos büszkeség és csipetnyi fenyegetés: „mi itt azért szenvedünk, azért teszszük tönkre a testünket, hogy te jól érezd magad a pénzedért” – meg kell jegyeznem: én a magam részéről szívesen lemondok az így kiváltott kéjről, de a zsúfolásig megtelt hétszáz fős (!) nézőtérre innen is, onnan is felhangzó alélt sikolyokból arra következtetek, hogy nem mindenki gondolkodik így. Előkerülnek a hagyományos cirkusz kedvelt eszközei és számai, a kínai rúd vagy a trapéz, látunk csontok nélküli guminőt és gyorsan épülő emberi gúlát is. Ami a leginkább meglepő az egészben, s persze összefügg a már említett, superhősök képességeit idéző elemekkel, az az a fajta természetesség, amivel a nyilvánvalóan specializálódott előadók részt vesznek más, a „szakterületükön” kívül eső számokban is. Hibátlan testek, hibátlan jelmezek, hibátlan attrakciók, hibátlan zene- és fényválasztás – akkor mégis mi hibádzik?

Secret

A nagy személyiség – ezt hiányoltam eddig, s ha így nem vallottam is be magamnak, teljesen biztos lettem benne abban a pillanatban, amikor Johann Le Guillermet, az újcirkusz egyik élő legendáját megláttam a színpadon. Le Guillerm jóval több mint előadóművész: tudós gondolkodó, képzőművész, perfor-

s hogy a törmelékből percek alatt hatalmas, az egész porondon terpeszkedő kunyhót húzzon fel. A hosszú fináléban deszkákat és köteleket használ: egymáshoz kötözi a durva fákat, amikből lassan egy, a sátor teteje felé kigyózó ösvény bontakozik ki. Le Guillerm egyre magasabbra hág, s amikor elfogynak a deszkák, ő lassan himbálózni kezd a bizarr építmény csúcsán, majd macskaszerű puhasággal ugrik le a földre. A közön-



mer, és még vagy tucatnyi jelzőt lehetne találni szer-teágazó tevékenységére, miközben színpadi habitusa a történelem előtti korok korlátlan hatalommal bíró mágusait idézi. *Secret* című, közel egy évtizede játszott, folyamatosan változó, átalakuló egyszemélyes műsora az egyik legokosabb színpadi konstrukció, amit valaha láttam. A cirkusz és a varázslat fogalma gyakran egymás mellé sodródik különböző beszámolókból, ám itt az utóbbi majdhogynem eltűnteti az előbbi. Le Guillerm pedig közben tudatosan felszámolja a hagyományos attrakció fogalmát: tucatnyi önálló epizódból álló, összesen másfél órás jelenetsora mintha ugyanazon kísérlet eltérő nyelveken, más eszközökkel történő demonstrációja lenne. Nincs egyetlen olyan mutatványa sem, aminek a végeredménye volna a leglényegesebb, ezáltal pedig a nézőnek katarzist okozó eleme: minden esetben sokkal izgalmasabb és felkavaróbb az az út, amin eljut a végpontig. Amolyan mentális, belső cirkusz ez, amiben amellet, hogy a kíváncsi és nyitott nézőre aktív, partneri részvétel vár, a veszély, a kockázat is egészen mást jelent, mint mondjuk, a cirkuszsátor magasában előadott trapézszámok esetében.

Le Guillerm végig a földön marad, s ha el is emelkedik a biztonságot nyújtó közegetől, akkor is csak két-három méternyire, méghozzá a maga gyártotta lényeket vagy eszközöket leigázva, meglovagolva. Gerendákból épít hidat, amit önnön súlya tart meg, hogy aztán egy mozdulattal romba döntse az impozáns építményt,

ség egy része talán még mindig az attrakciót várja, hiszen mind erre vagyunk kondicionálva, pedig Le Guillerm exkluzív mesterkurzusa épp arra tanít, hogy varázslathiányos világunkban a csodát magunkban kell keresni, nem pedig az olcsó (vagy éppenséggel mérgegrága) szórakoztatóipar tömeggyártott termékeiben.

Olyan briliáns konstrukciót látunk, ami nem folytatható mások által: Le Guillermnek nincsenek tanítványai, se követői, mert nem is lehetnek. Amit ő csinál a mindenhová magával vitt, speciális cirkuszszátrában, az egyedülálló világszabadalom. Semmi csillogás, semmi bűbáj, csak egy sokat látott személyiség és a neki feltétel nélkül engedelmessé, egyszerű anyagok. Papírt és fát, fémet és vizet – szándékosan csupa ártatlan és unalmas anyagot választ, hogy aztán megmutassa: végtelen a bennük rejlő lehetőségek száma. Kiválóan ismeri és szereti is, hosszabb-rövidebb időre lélekkel ajándékozza meg őket, s ebbe a folyamatba nagy ritkán még a humor is belefér. Röviden szólva tökéletes a dramaturgia: másodperccel sem hagy tovább hatni egyetlen effektet sem, s féltucatnyi, arctalan segítőtje sötét árnyékként, megkapó alázattal dolgozik keze alá az organikus varázslat létrehozásában. Johann Le Guillerm korok és világok között közvetítő különleges lény, egy mára elfelejtett ősi tudás letéteményese.

A cikk az Unpack the Arts – European Residency Programme for Cultural Journalists keretében készült.