

Bálint Zsófia

„ÉN TÁNCOLNI FOGOK NYOLCVANÉVESEN IS”

A TÁNCOLÓ TEST ÉS A BÁB KAPCSOLATA
LADÁNYI ANDREA ELŐADÁSAIBAN

„LA az Egyesült Államokban Los Angeles becenevű rövidítése. LA a tánccrajon-
góknál Ladányi Andreát jelenti.”¹ A magyar színházi életben kevés olyan női al-
kotóval találkozhatunk, aki mögött annyira izgalmas és sokféle ágazó pálya volt,
van és lesz, mint Ladányi Andrea mögött. Karrierje a klasszikus balett-táncosok
hagyományos útján kezdődött, ami később, külföldre távozásakor, Finnország-
ban vett izgalmas fordulatot. Munkássága rendkívül szerteágazó és izgalmas, hi-
szen egyszerre táncos, rendező, koreográfus, fotómodell és filmszínésznő. Elő-
adásaival és rendezéseivel számos díjat elnyert már, például a Kossuth-, a Liszt
Ferenc- és a Harangozó Gyula-díjat is.² „Nevéhez 111 főszerep, 78 színházi koreo-
gráfia, 15 táncfilm és 16 játékfilm kapcsolódik”.³

Már ezekből a számokból is kiderül, hogy Ladányi Andrea munkásságát meg-
ragadni és röviden összefoglalni lehetetlen vállalkozás lenne. Ezért dolgozatom-
nak nem célja az eddigi pálya teljes és részletes bemutatása, helyette két-három
darab részletesebb elemzésével igyekszem kiemelni Ladányi színházának, alko-
tómunkájának főbb jellemzőit. A választott előadásokban (*Alice B.; olyan, mint a
Szűz Mária, csak a feje lecsavarható; Alaine – Ideje meghalásnak; BL*) megjelen-
nek olyan visszatérő témák, problémakörök, melyek révén megragadhatóvá vál-

¹ MOLNÁR Gál Péter, „LA táncol”, *Népszabadság*, 2007. szept. 29., 9.

² FARKAS Mónika: „Négy fal közt is szabadon szárnyalva”, hozzáférés: 2022.01.25, <https://www.gyor-plusz.hu/gyor/negy-fal-kozt-is-szabadon-szarnyalva/>.

³ Uo.

nak Ladányi színházról alkotott elképzelései. Ilyen visszatérő téma például a báb és az emberi test viszonyának ábrázolása. Tanulmányom egyik célkitűzése, hogy képet adjak arról, hogyan jelenik meg a báb mint figura, illetve az ember mint báb az említett előadásokban. Ezeket a kérdéseket Kleist *A marionettszínházról*⁴ és Paul de Man *Esztétikai formalizálás: Kleist über das Marionettentheaterje*⁵ című szövegeihez kapcsolódó elméletek segítségével elemzem és értelmezem. Emellett bemutatom, hogy az előadásokban megjelenő báb és tánc viszonyának ábrázolása hogyan illeszkedik a külföldi kortárs bábszínházak trendjeibe.

További célom annak elemzése, hogy Ladányi Andrea előadásaiban hogyan jelennek meg azok a kortárs táncra jellemző tendenciák, amelyek meghatározzák a kortárs táncelmélet diskurzusait. Elméleti keretként a Czirák Ádám által szerkesztett *Kortárs táncelméletek*⁶ című tanulmánykötetet használtam, melynek idézett tézisével a munka során magam is szembesültem:

„A kortárs tánc- és mozgásszínházról nem könnyű beszélni. Ennek egyik legfőbb oka, hogy az, aki a koreográfiai munkák leírására vállalkozik, reflexiója és teoretizálása során olyan szélsőséges, mi több végletes koordináták között kell rendszerezze gondolatait, mint lassúság és gyorsaság, minimalizmus és eklektikusság, professzionalitás és amatőrizmus, teatrális és színháziatlan, művi és naturális, narratív strukturálódás és az elbeszélés dekonstrukciója...”⁷

Balettyökerek és külföld

Ladányi Andrea pályája hagyományos balett-táncos karrierként indult: az Állami Balettintézet, majd a Magyar Táncművészeti Főiskola tanulója volt.⁸ Tanulmányainak elvégzése után a Győri Balett szólótáncosa lett Markó Iván koreográfus vezetése alatt.⁹ 1986-ig tartó tagsága kökemény munkát és nagy erőbefekte-

⁴ Heinrich von KLEIST, „A marionettszínházról”, ford. PETRA-SZABÓ Gizella, in Heinrich von KLEIST, *Esszék, anekdoták, költemények*, szerk. NAGY Boglárka, CSORDÁS Gábor, 186-193. (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001).

⁵ Paul DE MAN, „Esztétikai formalizálás: Kleist über das Marionettentheaterje”, ford. BECK András, *Enigma* 11-12. sz. (1997): 80-98.

⁶ CZIRÁK Ádám, „Bevezető gondolatok a kortárs táncművészet diskurzusairól” in *Kortárs táncelméletek*, szerk. CZIRÁK Ádám, 9-48 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2012).

⁷ Uo., 23.

⁸ FARKAS E. Lina, „Inspiráló nők: Ladányi Andrea balett-táncos”, hozzáférés: 2022.01.25,

<https://www.noklapja.hu/aktualis/2020/07/08/inspiralo-nok-ladanyi-andrea-balett-tancos/>

⁹ Uo.

tést igényelt, a próbák akár napi tizenhat órán keresztül is folyhattak.¹⁰ Ebből az időszakból kiemelendő Ladányi Ravel *Bolerójában* nyújtott alakítása. Már itt is megjelenik a vágy megjelenítése és az a fajta energikus mozgás, ami Ladányit később szintén jellemzi majd. „Ladányi Andreának huszonöt éves korára – túl két inszalagszakadáson – már volt egy emblematikus szerepe: a különleges androgün alkatára írt Vágy az 1983-as *Boleróban*. Huszonnégy országban táncolta el hetvennyolc helyen...”¹¹

Ladányi munkásságának talán egyik legizgalmasabb időszaka, amit Finnországban töltött a Helsinki Városi Színház vendégszólistájaként.¹² Ekkor kötött ismeretséget Jorma Uotinnel, a világhírű táncos, koreográfus, rendező, énekes-szel. Uotinen számos szerepét Ladányi alakjára koreografálta (például az 1990-es *Csipkerózsikát*), jó néhány közös projektjüket pedig Magyarországon is bemutatták, például a *Sötétség púdere* vagy az *Alice B.* című előadást.¹³ „Andrea megjelent, és azt mondta, hogy szeretne velem dolgozni. Valahogy így kezdődött a mi kapcsolatunk.” – nyilatkozta Jorma Uotinnen a Tompa Andrea által készített interjúban – „A *Sötétség púdere* című előadást készítettem először Magyarországon, szintén Andreával”.¹⁴

Az Uotinen által rendezett *Alice B.*-ben már megjelennek azok a témák és motívumok, melyeket a Ladányi által koreografált daraboknál később kiemelek. Az *Alice B.* egyetlen szereplője a Ladányi által megformált, révült, robotszerű mozgást imitáló magányos lény. A sötét, letisztult színpadon két geometriai formát ábrázoló fényfolt, egy háromszög és egy téglalap között táncol ez az alak, „mint egy kifosztott bolygó utolsó túlélője”¹⁵. Ezt az értelmezést erősíti maga a szimbolikus zene is: az előadás alatt az Apocalyptica dalai csendülnek fel. Ladányi mozgása félig élő, félig robotszerűen darabos. Vad, kapkodó mozdulatokkal járja körbe a teret, végtagjai mintha önálló életet élnének. Tánca, mozgása átmenetet képez az emberi és a gépi, a természetes és mechanikus mozdulatok között. A lágyabb, balettos mozdulatokat rángatózás követi, mintha valamilyen uralom alól igyekezne felszabadulni, küzd valami ellen, ami irányítani próbálja, visszahúzza a testét.

¹⁰ JÁSZAY Tamás, „R-beszélgetés: Ladányi Andrea”, hozzáférés: 2022.01.25, <https://www.youtube.com/watch?v=4EAGVnRsJJQ>

¹¹ „A határ átlépő – Ladányi Andrea ügyei”, *Jelen*, 2021. nov. 18, 55.

¹² FARKAS, „Inspiráló nők...”

¹³ HALÁSZ Tamás, „Erőtérlemény”, *Parallel*, 8. sz. (2008): 4-7, 5.

¹⁴ TOMPA Andrea, „Stílus és nagytakarítás – Beszélgetés Jorma Uotinen finn koreográfussal”, *Színház* 34, 12. sz. (2001): 37-40, 37.

¹⁵ HORECZKY Krisztina, „Érzéki csalódások”, *Népszabadság*, 2005. okt. 10, 16. <http://nol.hu/archivum/archiv-380168-193153> (Hozzáférés: 2022.01.25.)

Halász Tamás szerint Ladányi a táncával egy olyan karaktert hoz létre, aki képtelen betörni a hús-vér világunkba mesterségességének köszönhetően – mozdulatai meglepőek, virtuóznak, de céltalanok, mint egy alkotó uralma alól elszabadult gépé – „nyomába ered a modelljének, az élő, eleven, hús-vér embernek. Formabontó, szinte fájdalmasan meglepő mozdulatai a köztesség állapotát teszik megfoghatóvá.”¹⁶ Horeczky Krisztina ezzel szemben a figura tárgyiasított szexualitását hangsúlyozza: „ott teremnek előttünk korunk tabu- és fétistárgyai, a szexuális segédeszközök. Guminő, gogo-girl. Japán pornóképregények (hentai), férfimagazinok, kifutók élőhalott modelljei.”¹⁷

Mindkét értelmezés magában hordozza a baba, az emberbáb lehetőségét. A ko-reográfia darabos mozgása, a végtagok különálló élete Ladányi testét egy marionettbábhhoz teszi hasonlatossá, aki küzd láthatatlan mozgatója drótjai ellen. Mintha Uotinen előadása azt a fajta übermarionett elképzelést jelenítené meg a színpadon, amit Edward Gordon Craig ír le *A színész és az übermarionett* című szövegében. „A színésznek tehát el kell tűnnie, s helyét az élettelen alak foglalja el, akit - amíg jobb nevet nem vív ki magának - übermarionettnek hívhatunk.”¹⁸

Ladányi arca érzelemmentes, pusztán a teste és mozgása által közvetít. „Acélosan törekeny, gyerektestű démon. Kora nincs, csak a tekintete nem fiatal. Naiv és kiégett, egyszer olyan, mint egy eltévedt angyal, másszor, mint a szenvedély rángatta húscsomó.”¹⁹ – jellemzi Tóth Ágnes Veronika *Amazon kőből* című cikkében. Ily módon értelmezhető a bugyi letolása, a kötélszerű plafonról lelógó anyag és a testre tekert gumikígyó is, amik a láthatatlan drótok materializálódásaként fogva tartják őt. Ladányi szabadulna a kötelékeitől, ugyanakkor alternatíva hiányában mégis keresi azokat. Őrjöngő mozdulatokkal tekeredik bele a kötéltbe, majd tehetetlenül próbál kiszabadulni fogságából. Hasonlóképpen jelenik meg a bugyi is, amit bár letol magáról, a bokáján lógva akadályozza a mozgásban, illetve a gumikígyó, amit magára teker. Az előadás végén pisztolyt tart a fejéhez, a szívéhez, majd a nemi szervéhez, mozdulataiban továbbra is megfigyelhető a küzdelem a láthatatlan irányító ellen. Végso kétségbeesésében a pisztolyt a közönségre fogja.

Hogyan értelmezhető Ladányi emberbáb alakítása a kleisti szöveg keretei közt? A kérdés megválaszolásához Kleist szövegének Paul de Man által írt értelmezését használtam, aki szerint *A marionettszínházról* elképzelései a burkolt irónia felől válnak olvashatóvá. Kleist „a marionettben a tökéletes kifejezés, ér-

¹⁶ HALÁSZ Tamás, „Forgóajtó a ketrecen”, *Színház*, 12. sz. (2005): 27-29, 27.

¹⁷ HORECZKY, „Stílus...”

¹⁸ Edward Gordon CRAIG, „A színész és az übermarionett”, ford. SZÁNTÓ Judit, *Színház*, 9. sz. (1994): 34-49, 42.

¹⁹ TÓTH Ágnes Veronika, „Amazon, kőből”, *Élet és irodalom* 49, 43. sz. (2005): 27.

zelemmegjelenítés lehetőségét látja”²⁰, mivel előnye, hogy nem tud szenvedni. De Man azonban hangsúlyozza, hogy „ironikussága abban rejlik, hogy (...) ez a színrevitt esztétikai ideológia lépten-nyomon csorbát szenved, a példák nem működnek olyan olajozottan”²¹, tehát mindazt, amit Kleist leír, ironikusan kell értelmezni. „Nincs a marionett-tánchoz hasonló, referencialitás nélküli nyelv, a trópusok mozgásához mindig jelentés – vagyis jelentések sokasága – is társul”²². Különösen igaz ez az ember táncolta marionett esetére, hiszen a Kleist által kárhoztatott szenvedés az embertől elválaszthatatlan. A táncos nem azonosulhat teljesen a tárggyal, vagyis a bábbal, mivel hiányzik belőle a test feletti teljes uralom. Szüksége van azokra a mozdulatokra, amelyek például az egyensúly megtartásáért felelősek. „Az önmagát jelölő marionett-tánc az ember számára elérhetetlen idea, az ember nem tud 'szenvelgésétől' szabadulni, azaz megnyilatkozásai mindig mást is jelentenek, mint önmagukat”²³ – a táncos ha mozdulatlan is, mozdulatlanságának jelentése van. Hasonlóan nyilatkozik Jérôme Bel a kortárs táncosok mozgásáról: „most jelenlévő test(ek), amelyek még mozdulatlanul is mozognak, hiszen a bennük rejlő 'nyugalom' sosem statikus, sosem lokalizálható, de mindig táncol”²⁴.

Az *Alice B.* emberbábja Kleist de Man-i olvasatát erősíti a báb és az ember átmeneti állapotába illeszkedő, ingadozó, félig élő, félig mechanikus alak ábrázolásával. Ladányi kifejezéstelen arcú, látszólag üres babát alakít, azonban mozdulatai jelentésteliek, ahogy küzd a láthatatlan mozgató ellen. Szexbábu vagy baba, „antropomorf, emberalakba sűrített mechanizmus”²⁵.

Balet extrákkal – az LA Dance Company

Bár Ladányi külföldi tartózkodása alatt többször is játszott Magyarországon, de véglegesen 1992-ben tér haza²⁶. Az ezután következő időszakban többféle színházprojektben is részt vesz, mozgásszínházi előadásokat rendez, esteket tart, önálló táncműveket koreografál. Emellett fontos megemlíteni, hogy az ő kezdeményezésére indul el a fizikai színházi koreográfus-rendező szak a Színház- és

²⁰ KÉRCHY Vera, „A marionettszínházról mint színházelmélet”, in *Miért éppen Kleist? Warum Gerade Kleist?* szerk. TÖRÖK Dalma, 76-83 (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2016): 77.

²¹ KÉRCHY Vera, „Egy ironikus-allegorikus színházolvasat: Zsótér sánta marionettjei”, *Apertúra*, 1. sz. (2010), hozzáférés: 2022.01.25, <http://apertura.hu/2010/osz/kerchy>

²² Uo.

²³ Uo.

²⁴ CZIRÁK, „Bevezető gondolatok...”, 42.

²⁵ HALÁSZ, „Forgóajtó a...”, 27.

²⁶ HALÁSZ, „Erőtérkép”, 5.

Filmművészeti Egyetemen, ami európai összehasonlításban is kiemelkedő tánc- és mozgásoktatást biztosító képzés²⁷.

A *West Side Story* vígszínházi castingja kapcsán ismerkedik meg tehetséges, fiatal táncosokkal, ami saját társulata, az LA Dance Company megalapításához vezet. A társulat tizenöt éven keresztül működött - erről az időszakról Ladányi így nyilatkozott a Prae-nak: „hét ember életét éltem, mert mindent nekem kellett megszerveznem – díszlet, jelmez, világítás, hangvágás, hangkeverés, koreográfia, teremlélek lefixálása, utazás, sorolhatnám”²⁸.

A társulat számos előadása közül az *olyan, mint a Szűz Mária, csak a feje lecsavarható* címűt emelem ki, amit 2005-ben a THEALTER-en is játszottak. Ladányi koreográfiája egyetlen táncosnőre, Kovács Martinára épít. A darabban keverednek a táncos jelenetek és a prózai szövegmondás, az előadás fő jellemzője a töredékesség, a montázs használata. Fontos eleme a szöveg, ami ritmikus, ismétléses és töredezett, egy montázs hazai és külföldi filmek részleteiből, például a *Casablancából*²⁹. Ezek a szövegtöredékek „női portrévázlatokká, érzelmi-értelmi kollázsok szilánkjeivé állnak össze”³⁰: a színésznő hol prostiként, hol nagyvilági nőként vagy cserfes tinilányként jelenik meg a néző előtt. Ladányi előadása ily módon is illeszkedik abba a kortárs táncra jellemző tendenciába, amelyet Czirák Ádám több koreográfusnál, például Laurent Chétouane munkái kapcsán kiemel, akinél a „[f]elismerhetetlenségig széttördelt idézetekről, elidegenített megszólalásokról van szó, melyek egy referenciáját vesztett nyelv maradványai és – épp úgy, mint a mozdulatok – csak ígérnek, majd újra és újra elvették a párbeszéd, az önkifejeződés illúzióit”³¹.

Az *Alice B.*-hez hasonlóan a színpad zárt, fullasztóan szűk tér. A díszlet egy fotórealisztikusan lefestett hátsó ajtó, előtte egy tornapad, ami a térből való kijutást lehetetlenné teszi. Kovács Martina többször is nekifeszül az ajtónak, testét annak festett kereteibe törve, de szabadulásra ily módon nincsen lehetősége. Táncba hol kislányosan energikus, hol kihívóan nőies, ugyanakkor kétségbeesett szabadságvágy és magány jellemzi. Az általa elmondott szövegekre is hasonló kettősség jellemző: a szex és a halál körül forognak. Mozdulataiban folyamatosan

²⁷ Uo.

²⁸ MÁTRAI Diána Eszter, „A siker az ember élete”, *Prae.hu*, hozzáférés: 2022.01.25,

<https://www.prae.hu/article/11656-a-siker-az-ember-elete/>

²⁹ HALÁSZ Tamás, „Portrékollázs és csoportkép – Ladányi Andrea koreográfiái –la dance company”, *Ellenfény* 10, 3. sz. (2005), 32-34. <http://www.ellenfeny.hu/index.php/archivum/2005/3/1633-portrekollazs-es-csoportkep?layout=offline> (Hozzáférés: 2022.01.25.)

³⁰ Uo.

³¹ CZIRÁK, „Bevezető gondolatok...”, 16.

jelen van a testiség, „bármilyen kezd, a vége egy szeretkezési aktust imitáló, rázkódó mozgássorba torkollik”.³²

„Minden autóban csináltam már”³³ – csicsergi kislányosan a táncosnő egy láthatatlan címzettnek. A címzett lehet a néző, akihez Kovács Martina folyamatosan kibeszél, esetleg „egy ajtó mögött lapuló, vagy lehet, egyáltalán nem létező nemtelen lénynek monologizál. A nemtelenség (vagy inkább kétneműség) hangsúlyozása tudatos az alkotó részéről: a helyenként in concreto hardpornográf szövegek ezoterikus címzettje ugyanis hol férfi, hol nő. Ez a különböző nemi szervek sokoldalú (pl.: orális és anális) használatára utaló verbális részletekből kikövetkeztethető.”³⁴ Monológját azonban címezheti egy kis babának is, az egyetlen dolognak, amihez bármiféle kapcsolat fűzi. A férfialakot formázó, arctalan baba a magány jelképeként jelenik meg az előadásban, az élő kapcsolat hiányaként, pótlékként, akit a lány puszilgathat, kezét foghatja, ölelgetheti.

„A másik, a férfi egy játékbábu képében jelenik meg a színen, akár a Diótörő egy kései utóda is lehetne, azzal a szépséghibával, hogy nem kel életre, a földön fekvő lány hiába beszél hozzá, és fogja a kezét. Nem elevenedik meg az olyan kérdések hallatán sem, hogy tudja-e, melyik a tíz leggyakoribb betegség.”³⁵

A báb használata ebben az esetben a hagyományos nyugati sztereotípiáknak megfelelően értelmezhető: egy játékbaba, vagyis egy pótlék, akit/amit a koravén kislányt alakító Kovács Martina fantáziái és igényei töltenek fel szereppel és funkcióval.

Az előadás során a báb látszólag csak a népi játékokat idéző bábu formájában jelenik meg egészen a darab végéig. Az utolsó jelenetben azonban, mikor a főszereplő nőalak elkeveredik a megjelenő arctalan alakok tengerében, hirtelen megakad a népszerű szexpózok sorolásában. Mint amikor a lemez megakad a lejátszóban, szaggatottan ismétlgeti az utolsó szavakat, szótagokat, miközben a mozgás is darabossá válik. A jelenet felveti a táncosnő mint robot, szexbaba vagy cybernő értelmezési lehetőséget. Hasonlóképpen az *Alice B.*-hez az *olyan, mint a*

³² SEBŐK Bori, „6913 és a feje lecsavarható – Ladányi Andrea két koreográfiája a MU Színházban”, 2005. kontextus.hu

³³ LADÁNYI Andrea, „olyan, mint Szűz Mária csak a feje lecsavarható,” MU Színház (2005.01.28.) – felvételtől megtekintve

³⁴ KUTSZEGI Csaba, „Számos cím: Ladányi Andrea duplája a MU Színházban”, *Magyar Hírlap*, 2005. jan. 29, 21.

³⁵ SEBŐK Bori, „6913 és a...”

Szűz Mária, csak a feje lecsavarható című előadásban egy drótok nélküli átmenetet képező emberbábu kerül a főszerepbe.

A báb és a test összeolvadása

A báb és a táncos kapcsolatának és értelmezési lehetőségeinek további boncolgatása Ladányi későbbi munkáiban is megjelenik, például az *Alaine – Ideje a meghalásnak* című darabjában, amit a 2019-es THEALTER-en is bemutattak. A darab Polcz Alaine írásaiból és Karády Katalin dalszövegeiből született³⁶, a dalok a prózai szövegben elhangzott témákhoz illeszkednek.

Két főszereplője egy fiatal színésznő, Markó-Valentyik Anna és egy, a derekára csatolt nyolcvanéves báb. A két test valójában egy lélek, „Polcz Alaine személyiségének két énje: a szép halálra felkészítő pszichiáter és az elkerülhetetlennel viaskodó idős asszony”,³⁷ aki az író nő vonásait idézi. Bár monodrámáról van szó, a két szölam mégis jól elkülöníthető egymástól: amikor Markó-Valentyik Anna az idős asszony személyéből beszél, hangja mélyebbé és érettebbé válik, a fiatal nő ezzel szemben jóval élettelibb. A prózai részek közé énekes, táncos epizódok illeszkednek, de ezek nem betétekként hatnak. Hasonló jellemző a mozgásra, mint a szölamokra, hiszen bár a két test összeolvad, a tánckoreográfia energikussága megváltozik, ha a fiatal nő vagy az idős asszony szerepe kerül előtérbe. Az előadás párbeszéd a halálról és az elmúlásról, az élet élvezetéről és az elkerülhetetlennel való szembenézésről, ami végül be is következik – a színésznő leoldja magáról a bábót, majd miután csendben üldögélt mellette, összepakolja a már gazdátlaná váló holmikat.

A báb és az emberi test összeolvadása, közös kombinációban való használata több külföldi bábművész munkásságában megjelenik, például Duda Paivánál vagy Ilka Schönbeinnél. Mindkét bábművész, de különösen Schönbein előadásaira jellemző, hogy „dramaturgiájának középpontjában vegyesen élettelen bábfigurák és élő performerek állnak”.³⁸ Munkáiban „önmagát helyezi a központi előadó szerepébe: a táncot, a színjátszást és az írott szöveget használva saját testét báb tárgyakkal, maszkokkal és öntvényekkel vegyíti”³⁹.

³⁶ NÁRAY István, „Az elmúlás méltósága – Alaine – Ideje a meghalásnak”, *Revizor – a kritikai portál*, hozzáférés: 2022.01.25, <https://revizoronline.com/hu/cikk/7840/alaine-ideje-a-meghalasnak-kl-szinhez>

³⁷ NÁRAY, „Az elmúlás méltósága...”

³⁸ Janni YOUNGE, „Reconfiguring Being: Puppetry and Perspectives on Being Human Explored Through the Work of Ilka Schönbein”, hozzáférés: 2022.01.25. <https://www.critical-stages.org/19/reconfiguring-being/> (Az idézet saját fordításom – B.Zs.)

³⁹ Uo.

Mind Schönbein darabjainak, mind az *Alaine*-nek fontos jellemzője, hogy „a báb a bábjátékos testén játszik, támaszként, színpadként és társelőadóként használja”⁴⁰. A báb és az élő performer egy testen osztozik, de két külön személyiséggel rendelkeznek. Schönbein előadásaiban az összekapcsolt létezés valamilyen konfliktusba torlódik, a bonyodalmakat általában a két személyiség egymásnak feszülése adja. Az *Alaine*-ben ez nem jelenik meg, a fiatal nő és az idős asszony kiegészítik egymást, segítenek egymás gondolatainak befejezésében, vagy csendben háttérbe szorulnak egy-egy monológ erejéig. A darab feszültségét inkább az elbeszélte téma, a halállal való szembenézés és az elmúlás elleni hiába-értő küzdelem adja. További különbség, hogy míg Schönbein előadásaiban „a figurák vizuálisan és fogalmilag összefonódnak”⁴¹, az *Alaine*-ben az idős báb és a táncosnő teste elválasztható egymástól. A teljes egybeolvadás nem jön létre, Markó-Valentyik nem maszkírozza testét a bábhoz, illetve többször is lecsatolja magáról a rákapcsolt figurát.

A darab Ladányi kifejezőmódjára jellemzően kendőzetlenül, őszintén beszél az öregedésről, ami olykor humorossá is válik, a néző tulajdonképpen jelenlegi vagy jövőbeli önképén nevet, amikor például szóba kerül, hogy az öszülés a test mely pontjain jelenik meg. Előkerülnek olyan mindennapi kérdések, női szempontok, mint a cipőméret, a kor fontossága és a klimax nehézségei. Ugyanakkor a darab megemlíti az idős asszony életútja kapcsán olyan komoly témákat, mint a megcsalás, a rossz házasság vagy az erőszak. Az ebből, illetve a haldoklás fókuszba kerüléséből adódó komorabb hangulatot tánccal és zenével ellenpontozza az előadás. „Ez az előadás arcátlan a szó legszebb értelmében, mert amit mond, az természetes. Nincs benne semmi pátosz, se romantika”⁴² – nyilatkozta Ladányi a Revizornak adott interjújában.

Témáját tekintve szintén párhuzamok vonhatók az *Alaine* és Ilka Schönbein munkássága között. Schönbein bábelőadásaiban visszatérő motívumként jelenik meg a halál, ami „a bábszínház születésének ősi gyökereihez nyúlik vissza.”⁴³ A báb élettelenségének köszönhetően úgy jelenik meg a színpadon, mint a halott, az elhunyt szimbolikus megtestesítője. Mind Schönbeinnél, mind az *Alaine*-ben a báb az elkerülhetetlennel való szembenézés alanyaként tűnik fel. Rajta keresztül találkozunk a néző olyan kérdésekkel, melyekkel egyébként nem akarna szem-

⁴⁰ Uo.

⁴¹ Uo.

⁴² JÁSZAY, „Míntha az emberek...”

⁴³ SIMON Annamária, „Bábszínház másképp(p) – Ilka Schönbein mágikus színháza”, *Art Limes* 2. sz. (2016): 34-39. 38.

benézni. A haláltól való ősi félelem így módon egy közvetítőn, médiumon keresztül kerül bemutatásra, leplezetlenül és tabudöntögető módon.

Az *Alaine – Ideje a meghalásnak* továbbgondolja azokat a kérdéseket, amiket az *Alice B.* és az *olyan, mint a Szűz Mária, csak a feje lecsavarható* csupán felvet. Míg az előbbi két előadás csak jelzi annak lehetőségét, hogy a színpadon látottakat az élő marionett ábrázolásaként értelmezzük, addig az *Alaine* ténylegesen megmutatja az embert és a bábót összeolvadva, közös entitássá formálva.

Báb vagy táncos?

Az emberbáb, az élő marionett színreviteleként is értelmezhető Ladányi Andrea Borlai Gergővel közös alkotása, a 2008-ban bemutatott *BL*. Az előadás valójában improvizáció, ami a zenében (ütőhangszer) és a táncban is lételemként tekinthető ritmusra összpontosít. Ez a ritmus a tánc és a zene tökéletes összjátékában mutatkozik meg, egyik művészi kifejezési forma sem kerül előtérbe, végig egyenlő súlyban maradnak. A zene ezúttal nemcsak a tánc aláfestéseként jelenik meg, hanem egyenrangú félként lép párbeszédbe: Borlai egyes jeleneteknél mint irányító diktálja Ladányi lépéseinek ritmusát, később ő alkalmazkodik a táncosnő mozdulataihoz, olykor pedig a kettő szétszalazhatatlan összhanggá olvad.

Vajon melyik volt előbb? A zene vagy a tánc? „A táncosnő rájött, hogy a dobos mozdulatai nagyon kifejező koreográfia szerint alakulnak, és elkezdte utánozni. Majd mozdulatokat talált ki, amelyeket a dobos 'leutánozott', így jött létre az általam *illogikusnak* nevezett dobolás.”⁴⁴ Az előadás kezdetén Ladányi cipőinek kopogása adja meg az ütemet, amihez a dobok csatlakoznak, később a hangszerek veszik át az irányító szerepét, amit egy ponton a tánc majd visszavesz.

Az előadás kiváló példája annak a kezdeményezésnek, hogy a kortárs koreográfusok különböző művészekkel vagy képzőművészekkel (mint például Ladányi jelenleg is futó PDP projektje⁴⁵) együttműködve hozzanak létre projekteket. A projektek fontos jellemzője, hogy „a résztvevő művészek együttműködése kiszámíthatatlan, és a színrevitel sem vezethető vissza egyetlen alkotó döntéseire, hanem kommunikációs folyamatok eredményeként jön létre”.⁴⁶ Hasonló kommunikáció figyelhető meg a *BL* esetében is, amelynek párbeszédéről Koltai Tamás így ír kritikájában: „hol kopogósan felelgetnek, hol hergelik, hol űzik, hajtják egy-

⁴⁴ HEGYI Réka, „Reflexiók 4. – Ladányi Andrea és Borlai Gergő: 12 tétel dobra és testre”, hozzáférés: 2022. 01.25. <http://www.hamlet.ro/cikkek.php?cikk=256>

⁴⁵ JÁSZAY Tamás, „A Ladányi”, *Revizor – a kritikai portál*, hozzáférés: 2022. 01.25. <https://revizoronline.com/hu/cikk/8508/a-revizor-dekameronja-50-nap>

⁴⁶ CZIRÁK, „Bevezető gondolatok...”, 35.

mást. Tökéletesen együtt vannak, nem tudni, ki diktál kinek, mintha démon kötözött volna beléjük”⁴⁷.

A performansz egyrészt felveti a „test mint hangszer, amin játszani lehet” értelmezési lehetőséget, másrészt olvasható úgy is, hogy a táncos teste egy marionett báb. Ezt az értelmezést erősíti a díszlet – a fekete, paravánszerű függönyök, amelyeket mozgatva alakítható, szűkíthető/tágítható a tér –, illetve a koreográfia is. A Ladányi által megformált táncosnő testét az ütős hangszerek ritmusára mozgatja, olyan összhangban, ami azt a hatást kelti, mintha a zenész mozdulatai irányítanák. A zene és a test mozgása összeolvad a performansz során, ami kezdetben közös ritmust jelent, később azonban mintha a zenész és a táncos teste is összeolvadna. Ladányi ugyanazokat a mozdulatokat végzi a zenész háta mögött, mint Borlai a dobjain, bár azt lehetetlen megmondani, hogy ki irányít kit. A bábjátékos és az emberbáb egyszerre van jelen a színpadon, a játékos ezúttal nem húzódik paraván mögé, noha a lehetőség meglenne rá. Borlai és Ladányi mozdulatai tökéletesen szimmetrikusak, akár a bábosé és a bábé, de a szerepek felosztása nem egyértelmű egészen az előadás utolsó tételéig.

Ladányi mozdulatait kigyózó és energikus, olykor rángatózó mozgás jellemzi. Hol elernyed, hol gyors mozdulatokat tesz, mintha zsinóron rángatnák, míg végül teljesen átadja magát Borlai irányításának. Ezt a fokozatos uralást vagy egyé válást az előadás a végletekig fokozza. Az utolsó tételben a zenész teljesen átveszi az uralmat, és a táncos testét, karját fogva irányítja, mozgatja a hangszereken, így valójában ketten hozzák létre a hangokat, egyé válva a ritmusban.

Ladányi ernyedte végtagokkal, kifejezéstelen arccal ül, akár a Kleist által megálmodott marionettek. Azáltal, hogy saját testét teszi élettelenné, „az élő és az élettelen, az irányított és az irányító tudatos megjelenítésével provokál”⁴⁸. Az előadásban megjelenik az élő és az élettelen összemosása, amit Ilka Schönbein munkái kapcsán már említettem, de ebben az esetben két élő test megjelenítése közben törekszik az egyik élettelenné válni. Ugyanakkor Ladányi minden igyekezete ellenére, hogy teljesen átadja az irányítást Borlainak, izmai rándulásában megfigyelhető mindaz, amit Paul de Man a marionettek kapcsán kiemel, miszerint bár az élő báb „megidézi a marionettek közvetlenségét, de be is szennyezi azt az emberi szenvedéssel”.⁴⁹ Az élő test tökéletesen engedelmes bábbá válása elérhetetlen idea marad.

⁴⁷ KOLTAI Tamás, „Disszidensek”, *Élet és irodalom* 52, 26. sz. (2008): 31.

⁴⁸ YOUNGE, „Reconfiguring Being...”

⁴⁹ KÉRCHY Vera, „Jeles András élő marionettszínháza”, *Apertúra*, 2. sz. (2008), hozzáférés: 2022.01.25. <http://apertura.hu/2008/tel/kerchy>

A két értelmezési lehetőséget az előadás végül nyitva hagyja, mivel nem egyértelmű, hogy a végső tökéletes összhang két test egybeolvadásaként értelmezhető a ritmusban, vagy pedig Ladányi ernyedtt, irányított mozdulatai és merev tekintete inkább élő marionett létére utal-e.

Összegzés

Ladányi Andrea munkássága rendkívül szerteágazó, de előadásaiban megjelennek olyan visszatérő témák, problémakörök, amely által megragadhatóvá válnak színházról alkotott elképzelései. Művészetének célja kimozdítani a táncot, a balettet a klasszikus értelmezésből. Ily módon, bár megjelennek a hagyományos balettmozdulatok töredékei, de a fókuszba a test és a mozgáskultúra kerül. Ennek a kimozdításnak része tánc és mozgás összekapcsolása más művészeti ágakkal is. Előadásait nyers és őszinte szókimondás jellemzi, például a szexualitás témája kapcsán, aminek kíméletlen, hideg és gépies oldalát domborítja ki. Jellemző a töredezettség, a darabok jelenetmontázsokból állnak össze, nincs lineáris narratíva. Rendezéseiben egyszerű, jelzésértékű díszleteket használ, mivel a hangsúly a testre, a mozgásra helyeződik, illetve a szövegre - a kettő elválaszthatatlan az előadásokban. Az imént felsorolt jellemzők Ladányi munkásságát egyértelműen azokba a kortárs tánc- és mozgásszínházra jellemző trendekbe írják bele, melynek képviselői közé sorolható például Laurent Chétouane, Jérôme Bel, vagy Magyarországon Nagy József⁵⁰.

Mindemellett Ladányi Andrea számos munkájában megjelenik a báb, annak szerepe és szimbolikája a színpadon, illetve az emberi test és báb viszonyának elemzése. Fókuszba kerül a mechanikusan irányított, valamint a spontánul ösztöni szembeállítás és kapcsolódási lehetőségei. Az elemzett előadásokban megjelenik az ember mint élő báb, illetve felvetődik a táncos testének mint élő marionettnak az értelmezési lehetősége. A báb és a táncos testének összeolvadása, a báb és az ember közös testen való osztozása olyan kortársak munkásságával hozható kapcsolatba, mint Duda Paiva vagy Ilka Schönbein. Hasonlóan az ő munkáikhoz, előadásaiban Ladányi arra törekszik, hogy „fizikai testét olyan felületté alakítja, ahol a báb élhet”⁵¹, azáltal, hogy saját testét igyekszik a bábéhoz hasonlóvá alakítani. Ám ez a törekvése, a test teljesen hasonlóvá tétele a bábéhoz elérhetetlen. Ladányi koreográfiai hibátlan tökéletességgel táncolják el az emberi tökéletlenséget, az elérhetetlen mechanikusságot, aminek köszönhetően motívu-

⁵⁰ CZIRÁK, „Bevezető gondolatok...”, alapján

⁵¹ YOUNGE, „Reconfiguring Being...”

mai, felvetett kérdései olvashatóvá válnak Kleist és de Man szövegeinek bábelméleti keretei közt.

Bibliográfia:

„A határ átlépő – Ladányi Andrea ügyei”, *Jelen*, 2021. nov.18., 55.

CRAIG, Edward Gordon. „A színész és az übermarionett”. Fordította SZÁNTÓ Judit. *Színház*, 9. sz. (1994): 34-49.

CZIRÁK Ádám. „Bevezető gondolatok a kortárs táncművészet diskurzusairól”. In *Kortárs táncelméletek*, szerkesztette CZIRÁK Ádám, 9-48. Budapest: Kijárat Kiadó, 2012.

DE MAN, Paul. „Esztétikai formalizálás: Kleist über das Marionettentheaterje”. Fordította BECK András, *Enigma* 11-12.sz. (1997): 80-98.

FARKAS E. Lina, „Inspiráló nők: Ladányi Andrea balett-táncos”, hozzáférés: 2022.01.25, <https://www.noklapja.hu/aktualis/2020/07/08/inspiralo-nok-ladanyi-andrea-balett-tancos/>

FARKAS Mónika, „Négy fal közt is szabadon szárnyalva”, hozzáférés: 2022.01.25, <https://www.gyorplusz.hu/gyor/negy-fal-kozt-is-szabadon-szarnyalva/>

HALÁSZ Tamás. „Erőtérlemény”, *Parallel*, 8. sz., (2008): 4-7.

HALÁSZ Tamás. „Forgóajtó a ketrecen”, *Színház*, 12. sz. (2005): 27-29.

HALÁSZ Tamás. „Portrécollázs és csoportkép – Ladányi Andrea koreográfiái – la dance company”, *Ellenfény*10, 3. sz. (2005), 32-34.

<http://www.ellenfeny.hu/index.php/archivum/2005/3/1633-portrekollazs-es-csoportkep?layout=offline> (Hozzáférés: 2022.01.25.)

HEGYI Réka, „Reflexiók 4. – Ladányi Andrea és Borlai Gergő: 12 tétel dobra és testre”, hozzáférés: 2022. 01.25. <http://www.hamlet.ro/cikkek.php?cikk=256>

HORECZKY Krisztina. „Érzéki csalódások”, *Népszabadság*, 2005. okt. 10, 16. <http://nol.hu/archivum/archiv-380168-193153> (Hozzáférés: 2022.01.25.)

JÁSZAY Tamás, „A Ladányi”, *Revizor – a kritikai portál*, hozzáférés: 2022. 01.25. <https://revizoronline.com/hu/cikk/8508/a-revizor-dekameronja-50-nap>

JÁSZAY Tamás, „R-beszélgetés: Ladányi Andrea”, hozzáférés: 2022.01.25, <https://www.youtube.com/watch?v=4EAGVnRsJJQ>.

JÁSZAY Tamás, „Mintha az emberek jók lennének – Beszélgetés Ladányi Andrea-
val”, *Revizor – a kritikai portál*, hozzáférés: 2022.01.25, <https://revizoronline.com/hu/cikk/7678/beszelgetes-ladanyi-andreaval>

KÉRCHY Vera. „A marionettszínházról mint színházelmélet”. In *Miért éppen Kleist? Warum Gerade Kleist?* szerk. TÖRÖK Dalma, 76-83 (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2016).

- KÉRCHY Vera. „Egy ironikus-allegorikus színházolvasat: Zsótér sánta marionettjei”, *Apertúra* 1. sz. (2010), hozzáférés: 2022.01.25, <http://apertura.hu/2010/osz/kerchy>
- KÉRCHY Vera. „Jeles András élő marionettszínháza”, *Apertúra* 2. sz. (2008), hozzáférés: 2022.01.25. <http://apertura.hu/2008/tel/kerchy>
- KLEIST, Heinrich von. „A marionettszínházról”, fordította PETRA-SZABÓ Gizella. In Heinrich von KLEIST, *Esszék, anekdoták, költemények*, szerkesztette NAGY Boglárka, CSORDÁS Gábor, 186-193, Pécs: Jelenkor Kiadó Kft., 2001.
- KOLTAI Tamás. „Disszidensek”, *Élet és irodalom*, 52, 26. sz. (2008): 31.
- KUTSZEGI Csaba. „Számos cím: Ladányi Andrea duplája a MU Színházban”, *Magyar Hírlap*, 2005. jan. 29, 21.
- MÁTRAI Diána Eszter, „A siker az ember élete”, *Prae.hu*, hozzáférés: 2022.01.25, <https://www.prae.hu/article/11656-a-siker-az-ember-elete/>
- MOLNÁR Gál Péter. „LA táncol”, *Népszabadság*, 2007. szept. 29., 9.
- NÁNAY István, „Az elmúlás méltósága – Alaine – Ideje a meghalásnak”, *Revizor – a kritikai portál*, hozzáférés: 2022.01.25, <https://revizoronline.com/hu/cikk/7840/alaine-ideje-a-meghalasnak-kl-szinhaz>
- SEBŐK Bori, „6913 és a feje lecsavarható – Ladányi Andrea két koreográfiája a MU Színházban”, 2005. kontextus.hu
- SIMON Annamária. „Bábszínház másképp(p) – Ilka Schönbein mágikus színháza”, *Art Limes* 2. sz. (2016): 34-39.
- TOMPA Andrea. „Stílus és nagytakarítás – Beszélgetés Jorma Uotinnen finn koreográfussal”, *Színház* 34, 12. sz. (2001): 37-40.
- TÓTH Ágnes Veronika. „Amazon, kőből”, *Élet és irodalom* 49, 43. sz., (2005): 27.
- YOUNGE Janni, „Reconfiguring Being: Puppetry and Perspectives on Being Human Explored Through the Work of Ilka Schönbein”, *Critical Stages*, hozzáférés: 2022.01.25, <https://www.critical-stages.org/19/reconfiguring-being/>