

Már az idei fesztivál közepe táján érzem magamon a túladagolás jeleit, a telítettséget és ezzel együtt egyfajta ürességet is. Az estéről estére egymást követő táncprogramok miatt nem volt ideje ülepedni az előadások emlékének, az újabb együttesek kioltották az előzők hatását. Az azonban vigasztalt, hogy ezzel a problémával nyilván kevesen küzdöttek, hiszen ilyen – egy-egy előadásra még nem is túlzottan magas – jegyárakon aligha válthat egy „normális” néző minden programra jegyet, mert akkor bizony épp a bőséges kínálat miatt – még ha egyedül látogatja is az előadásokat – több mint ötvenezer forintot költhetett volna.

Mint gyakori fesztiváljáró persze tudom, hogy egy-egy nagy nemzetközi seregszemlén megszokott akár a napi két-három előadás is. Fel lehet ugyanis dolgozni bármennyi élményt, ha valóban kvalitásos esztek követik egymást sűrű egymásutánban. Tehát a „túl sok” érzete akkor merül fel, ha nem elég színvonalasak a programok, mint az idei Tavasz Fesztiválon, ahol inkább a meghívott vendégművészek és együttesek mennyisége dominált, nem pedig – a két ifjúsági csapat kivételével – a kimagasló színvonal. Emellett az is lohasztotta a lelkesedésemet, hogy bár a fesztivál arculatát évek óta változatlan összetételű művészeti tanács formálja – a táncesemények szellemi gazdája Novák Ferenc –, még mindig nem látszik, milyen is valójában az az ideál, amelyet a programok szerkesztésénél követnek, mert az egyetlen tematikus táncblokk mellett – amely a *Mandarin*-fesztivál helyettesítéseként két éve indult *Carmen*-seregszemlét az idén Piazzolla neve és muzsikája köré szervezte – a többi fellépő meghívása és bemutatása esetlegesnek tűnt.

Rögtön a nyitás napjaiban így került egymás mellé-mögé a fekete gyökerű amerikai táncot reprezentáló Ronald K. Brown együttese a Trafóban és a Nizsinszkij legendájára hivatkozó belgrádi kamaraopera együttese a Thália Színházban. Ez a két együttes egy valamilyen koncepcióval rendelkező fesztiválon nem léphetne fel „együtt”, mert míg az amerikai együttestől a néző a kortárs tánc egyik lehetséges művészi értelmezését kapta, másnap az izzadásgöngyös provincializmusról szerzett nyomasztó tapasztalatokat. Az utóbbi emléket – a kiöregedés előtti pillanatában is önmagába bódult, narcisztikus „sztárt”, az elavult sablonokkal operáló dramaturgiát és a zavaros mozgásnyelvet – hamar törli az emlékezet, míg Brown együttesét, az Evidence-t érdemes megjegyezni. Ők ugyanis annak a legújabb „folklorista” irányzatnak a jelesei az USA-ban, amelyik persze nem ide sorolja önmagát, bár törekvései párhuzamba állíthatók a folklor és a kortárs tánc lehetséges kapcsolódási pontjait kutató hasonló hazai elképzelésekkel. Az af-

FUCHS LÍVIA

Leltár

■ VENDÉGJÁTÉKOK A TAVASZI FESZTIVÁLON ■

roamerikai gyökerekhez forduló színpadi irányzat az USA-ban nem új keletű. Mái legnagyobb hatású képviselője, az együttes által is hivatkozott Alvin Ailey már a hatvanas évektől ötvözte a hagyományos mozgáskultúrát a balettel és a korabeli modern tánctechnikákkal, hogy a fekete kultúrát kiszakítsa az általa korlátként megélt és a harmincas éveket reprezentáló folklorisztikus „gettóból”. Az általa kimunkált színpadi világ azonban az eltelt évtizedek alatt óhatatlanul túl közel került a szórakoztatáshoz, így épp az ő ars poeticája ellenében indult meg az az újabb „folklorista” hullám, amely úgy állítja színpadra

Alejandra Sabena és Gastón Godoy a Flamenco-tangó fúzióban



Koncz Zsuzsa felvétele



Picasso és a tánc (a Bordeaux-i Operaház Balettegyüttese)

az ősi táncokat, hogy többé nem keveri őket a balettel és a modern táncsal, tehát nem akar megfelelni a fehér táncagyományok kánonjainak, hanem a sajátosra helyezi a hangsúlyt. Nem vegytisztán „ősi” persze ez a mozgáskincs sem, mert a mai nagyvárosi (fekete) népművészetet, az utcai és társastáncokat – a breaket és a hip-hopot – keveri az évszázados tradíciókkal. Ezt az utánozhatatlan stílust, amelyben a dinamika és az elegancia hihetetlen rafinériával és természetességgel keveredik, a bemutatott három koreográfia közül főként a *Come Ye* képviselte maradéktalanul.

■

A Piazzolla-esteket néhány előadóművész tette emlékezetessé. Mint például a Julia Migenes tangó-show-ján fellépő José Castro, aki még ebben a kommersz közegben is felragyogtatta az argentin falusi (gaucho) és városi (tangó) folklór eredeti szépségeit s az e táncokban megőrzött eleganciát és virtuozitást, méghozzá anélkül, hogy akár a Mojszejev-féle balettosított teatralizálás, akár a versenytáncosok idiotizmusa nyomot hagyott volna előadásmódjában. Maria Serrano *Flamenco-tangó fúzió* című estjét is az argentin páros, Alejandra Sabena és Gastón Godoy csodálatosan összehangolt kettőse mentette meg az érdektelenségtől. Serrano ugyanis mint egy történet koreográfusa bizony minősíthetetlen, táncosként pedig – erőszakos, szinte maszkulin modora miatt – csak erősen korlátozott regiszterben képes „megszólalni”. A spanyol táncosnő és partnere által birtokolt és előadott flamenco ezért vesztesre állt ebben a nem annyira fúzióban, mint inkább agonban, mert az argentin páros tangóvariációi a vonalak eleganciájával, a lassúság és a gyorsaság elképesztő váltásaival, a puhaság és az erő állandó játékával a testek olyan gazdag dialógusát teremtették meg, amely a spanyolok táncából ezúttal tökéletesen hiányzott.

A tangó eredeti, tehát társastáncos megjelenése a színpadon teljesen elhalványította az önmagában egyébként kulturált és élvezetes litván estet, amely a tangót karaktertáncként feldolgozott formájában közvetítette. A stilizált tangó igazán alkalmas a drámai helyzetek megfogalmazására, hiszen az egymással évődő és rivalizáló lépésekre eleve férfi és nő hatalmi viaskodása sűrűsödik. Anzelika Cholína egyfelvonásosa, a *Tangó F* mintegy Ettore Scola *A bál* című filmjének szituációját ismételte meg: magányos férfiak és nők laza együttlétét, amelyben találkozások, apró szerelmek és nagy-nagy féltékenységek születnek. A darab dramaturgiája meglehetősen hagyományosra sikeredett, annyira, hogy még egy jellegzetes „udvari bolond”-variáció is helyet kapott benne, aminek a közönség persze örült, hiszen az inkább melankolikus közeget humor és technikázás sajátos elegye oldotta fel.

■

A litván társulat nem kimagasló, de egyenletesen jó táncosokból állt, míg ugyanez a Bordeaux-i Operaház Balettegyütteséről már egyáltalán nem állítható. S ha egy társulatban az interpretáció kinosan gyenge, akkor nincs az a repertoár, amelyért érdemes lenne megnézni ezt az együttest (míg fordítva viszont ugyanez általában működik). A Charles Jude vezette társulat azonban híres-nevezetes darabokat játszik, a XX. század olyan alpműveit, amelyekre a balett múltja iránt érdeklődő nézők a világon mindenütt kíváncsiak. Jude, aki a Párizsi Opera balettegyüttesének vezető szólistája volt, a bordeaux-iak repertoárját a párizsi minta nyomán építi. Ezért lehet helye ebben a repertoárban a romantikus-klasszikus művek – mint a *Giselle* – mellett a modernnek közül Paul Taylor és José Limón egy-egy darabjának (a művészi ars poeticáknak is tekinthető *Auréole*-nak, illetve *A mór pavane*-jának) és a francia, tehát nemzeti alkotók közül Garnier, Favier és Malandain műveinek. A nagyinak gondolt dobás azonban a Párizsi Opera *Picasso és a tánc* című estjének utánzata, hiszen e rekonstrukciókat ma alig játsszák a világon. Jude azonban nem elégedett meg a Párizsból ismert összeállítással, hanem még fel is turbózta két balettel: Balanchine egy ide nem tartozó korai munkájával, *A tékozló fiúval*, valamint Serge Lifar rég letűnt koreográfusi hírnevét az 1962-ben Picasso közreműködésével újrafényező *Ikarosz* című legendájának újrárási kísérletével. Jude ezzel a végeláthatatlanul hosszadalmas programmal azt bizo-

nyitotta – mint majd a gálaesttel is –, hogy egyáltalán nem tud műsort szerkeszteni. A színház ugyanis nem múzeum, ahol a jelenből kiszakítva szemléljük a múlt remekműveit vagy pláne valaha formabontónak számító újdonságait. A színház a ma terepe, itt kioltják egymást a történelmi értékű, ezért csakis tánc történeti jelentőségű, nem eleven színházi műalkotások. Különösen akkor, ha a darabok előadói ihlet és rendezői fantázia nélkül kerülnek színre. Jude múzeumot imitál, ahelyett, hogy színházat teremtene, ami pedig rekonstrukciók esetén is kötelező, és – mint évekkel ezelőtt a Joffrey Balett példája mutatta – lehetséges is. Jude előadóművészként és

Picos szombrevője „alcímmel”!) Sajnálatos tévhit azonban, hogy ha egy táncos kiöregszik a technikai csillogást kívánó szerepekből, akkor rögvest nagy színésszé – vagy épp koreográfussá – válik. Nem és nem! Jude nem az a formátumos előadói személyiség, aki átválthat a „hercegségből” a valódi emberi szenvedélyeket ábrázoló szerepekre, mert nincs annyi belső tartaléka, hogy hiteles legyen. És miután láthatóan nem tud szabadulni előadói nézőpontjától, azt sem látja, hogy társulatát – ahelyett, hogy Bordeaux-ban saját szellemiségű és arculatú együttest teremtene belőlük – feleslegesen hajszolja a fővárosi minta – bizony csak vidékiesre sikerült – kopírozására.

■

A spanyol és különösen a holland táncszínház ifjúsági csapata azonban végre azt az előadói nívót hozta, amelyet szeretünk „európainak” vélni. A két ifjúsági együttes között azonban lényegi az eltérés. A Spanyol Nemzeti Táncszínházat vezető Nacho Duato ugyanis koreográfusi jelentkezése első pillanatától kezdve Jiří Kylian bűvkörében él és dolgozik. Kylian érzelmekkel teli, sosem drámai, inkább melankolikus hangvétele,



A Holland Táncszínház 2 Míusz 16 című előadása

Koncz Zsuzsa felvétele

nem művészeti vezetőként viszonyul a színpadhoz és együttese repertoárjához, hiszen nemcsak hogy nem látja, milyen menthetetlenül közepesek a táncosai, hanem elsősorban magára oszt feladatokat: *A tékozló fiú* címszerepe mellett két olyan, teljesen különböző előadói tehetséget kívánó szerepben is megmutatkozott, mint a féltékenység szörnyetegével birkózó, de bukásában is fenséges velencei mór Limón egyfelvonásosában és az öreg Kormányzó massine-i és harangozó groteszkéget követelő karakterszerepe *A háromszögletű kalapban*. (Apropó: kimagyarázhatatlan botránya a fesztivál szórólapjának, hogy a nemzetközi zenei és balettvilágban közzismert mű címét *A háromszarvúként* tüntette fel, majd még ezt is fokozni tudta *A Tres*

folyondárszerűen egymásba sikló mozdulatsorainak áradása persze nem csupán Duato ideálja – erős hatását itthoni alkotók is évek óta közvetítik. De talán senki nem olyan „hű” a nyolcvanas évek Kylianjához – még maga a mintát adó génusz sem –, mint a spanyol koreográfus, aki latin temperamentumával és zenei világával kapcsolódik a folklór elemeit új lendülettel a kortárs balettbe emelő Kylian – és az ezekben az években ugyanezen az úton járó North és Bruce – inspirációjához. A rondóformát szépen kiaknázó *Are-nalban* egy női szóló „keretezi” az epizódokat: egy duettet, egy kvartettet és egy triót, majd a lendületes tuttit, hogy közben felrajzolódjék a magánnyal szembeállítható páros, illetve közösségi viszonyok édes-bús világa. *A Coming Together* mintegy a mozgásfolyamatok biztos ívét megtörő, nemegyszer töredékes hatású, repetitív zenei kompozíciók nyomdokain halad, tehát már a kilencvenes évek Kylianjának útját követi. Duato Frederic Rzewski makacsul ismétlődő zenei és szöveges kompozíciójára olyan tiszta táncsorozatot tervezett, amelyben a fiatal táncosok minden kvalitása kibontakozhat. És a jobbára tizenhét-tizenkilenc éves táncosok fergetegeset produkálnak: gyönyörűek a vonalaik, miközben a dinamizmus sem hiányzik előadásukból, tágak és puhák az ugrásaik, jól partnerolnak, a lányok, ha kell, spiccelnek is, és mindvégig bírják a szinte lélegzetvételenyi pihenőt sem engedő örületes tempót. Duato homályos-zavaros, vagy fogalmazzunk szebben: balladai hangvételű táncművészetében, az *Alone for a second*ban azonban ez a szinte azonos korú

csapat nem igazán meggyőző. Egyrészt nyilván kevés a tapasztalatuk a drámai művek előadásában, másrészt aligha lehet közöttük jól kiosztani a különböző karaktert – és életkort is – igénylő szerepeket.

A Holland Táncszínház 2 – bár létrehozója éppen Jiří Kylian volt – soha nem egyetlen alkotó műveit tűzte műsorára, sokkal inkább egyfajta előadói műhelyként létezett. Tagjai szigorúan csak néhány évig maradhatnak itt, s ezalatt a társulatnak készült, jobbra eredeti műveket táncolják – azokat, amelyek az ő tehetségükre készülnek. Ugyanakkor akár bármelyik „felölt” együttesben is megállná a helyüket, mint ahogy táncosként maguk is hamarosan átszereződnek nagyobb együttesekbe. Mert életkoruk szerint ugyan a spanyolokhoz hasonlóan a hollandok is fiatal, tehát kezdő művészek, de felkészültségük színvonalát mi sem bizonyítja jobban, mint Hans van Manen érett művészek számára készült *Szólója*. A férfitrió által előadott rafinált variációsort néhány éve műsorára tűzte a Magyar Nemzeti Balett is, de az ő előadásuk csak azt bizonyította, hogy a mű megértése nélkül semmi értelme dolgozni egy-egy koreográfián. A holland együttes azonban a koreográfia összes színét felszínre hozta, mert azokat az öniróniától sem mentes viselkedési kliséket is megmutatta, amelyek az egyébként nyilvánvaló virtuozitáson jóval túl léteznek. Van Manen önvallomásos darabjában az egyetlen figura háromfelé bontott karaktere jól megfér egymással, mert szó sincs itt hasadtságról, hiszen – mint a koreográfus sugallja – csupa szerepből áll a (színpadi) világ.

A koros holland mester *Déjà vu* című duettje, bár látszólag folytatja az életműben korábban is központi helyet elfoglaló témát, férfi és nő igazán bonyolultnak látott küzdelmét, új hangvételt sejtet. Van Manennél ugyanis korábban a nő mindig uralomra törező ellenfélnek bizonyult a gyenge és kiszolgáltatott férfiakkal szemben. Ebben a kettősben azonban nyoma sincs a félelmetes dominának; Arvo Pärt hegedűre és zongorára írt, titkokkal terhes muzsikájára két egyenlő státusú test és lélek próbálgatja s alakítja egymást.

Johan Inger – Lightfoot mellett – a legjobb nevű fiatal alkotó a Holland Táncszínháznál (ahol egyetlen holland táncos vagy van Manenen kívül holland koreográfus sincs, de a hollandok azért így is büszkék kortárs és nemzeti társulatukra). *Álomjáték* című egyfelvonásos azonban nem győzött meg kivételes koreográfusi tehetségéről, mert Sztravinszkij *Tavaszi áldozatának* első tételére meglehetősen butácska darabot komponált. A két – zümmögő légyfogással súlyosbított – állókép pillanata közé sűrített zavaros esemény sor semmiféle szellemi fogódzót nem kínál. Ehelyett Inger divatos szcenikai effektusokkal – mint a mozdítható fal – operál, ezek azonban értelmezhető kontextus nélkül maradnak. Az előadók viszont ebben a darabban is remekelnek, hiszen nagyszerű táncosok, akik

olyan lenyűgözően sokoldalúak és precízek, hogy még egy ilyen jelentéktelen műben is emlékeztetnek. Ohad Naharint – a Batsheva Együttes éléről Kylianhoz hasonlóan nemrég visszavonult koreográfust – is feltehetően a fiatal táncosok friss tehetsége izgatta a legjobban, amikor korábbi művei részleteiből egy zseniálisan hatásos, estet záró „új” művet mixelt a társulatnak. A tizenhat táncos ebben a darabban nem csupán mint rendkívüli együttes szerepel, hanem mint különböző kulturális hátterű egyéniségek összekovácsolódott csoportja is. Mert Naharin a *Mínusz 16* című kompozícióban mind a tizenhat táncost egyenként is bemutatja, s nemcsak saját szavakkal, hanem a legjobb kvalitásaikat előcsalogató koreográfiai kisesszékben is. És ezek az alig felnőtt művészek csodálatosan sokfélék – érettek és kamaszosak, kiegyensúlyozottak és tétovák, félnek és magabiztosak – ezekben a róluk szóló epizódokban.

Ha volt tehát igazi öröm, emlékeztetes pillanat a Tavaszi Fesztivál idei táncstjein, akkor azt előadóművészek, az általában másodlagosnak tartott interpretálók szerezték. Afroamerikaiak, argentinok, spanyolok és hollandok – akik amúgy angolok, franciák, olaszok, görögök, szlovének, portugálok és koreaiak –, s akik még igazán eredeti koreográfusok hiányában is nap nap után tovább éltetik a tánc művészetét.

HALÁSZ TAMÁS

Zarándoklat önmagunkhoz

■ „BUDAPESTI SZÓLÓ”; CÉDRUS ■

Budapesten lépett fel és készített előadást Tanaka Min. A japán butó-tánc nagymestere – aki az irányzat alapító atyjának, a modern mozgásművészet egyik legnagyobb alakjának, Hidzsikata Tacuminak a tanítványa – többször járt már nálunk. Fellépett a Székén és a MU Színházban, játszott – Lajkó Félixszel – az Új Színházban. Ezúttal heteket töltött Budapesten: Cédrus címmel Csontváry Kosztka Tivadar festészete előtt tisztelő remeket hozott létre a Közép-Európa Táncszínház (KET) társulata számára, melynek premierjét megelőzően egy sejtelmes „kör-e-mail” is érkezett a szakma képviselőinek postaládájába. A levél izgalmas hírről értesített: Tanaka – akit megérintett és alkotásra ihletett a KET székhelyeül szolgáló Bethlen Kortárs Táncműhely különös tere – úgy döntött, szólóelőadással örvendeztetni meg a budapesti közönséget. Egyetlen estén, melyre mint titkos gyűlésre, különös szertartásra gyűlt össze vagy másfél száz szerencsés.

A második világháború befejezésének évében Tokióban született Tanaka kamaszkora óta táncol: eleinte modern technikákat tanult, s ezek felhasználásával készítette korai munkáit. Munkásságát szinte a kezdetektől az emberi test lehetőségeit és kifejezési eszköztárát kutató, improvizáció alapuló felfogás jellemezte. Függetlenségét, szabadságát, tisztaságát demonstrálandó, gyakran meztelenül – és a legritkábban színpadon, inkább városi és természeti környezetben – adta elő szólóit. 1981-ben hívta életre saját, nem csak japán művészek alkotta formációját, a Ma Dzsukut. 1982-ben találkozott Hidzsikatával, akinek öt évig volt tanítványa és közeli munkatársa. Negyvenévesen alapította különleges művésztelepét, a Body Weather Farmot (nehezen lefordítható, játékos név: a body testet, a weather időjárást jelent). Az itt napjainkban is zajló alkotómunka során mód nyílik az általa igen fontosnak tartott, a természettel ápolt kapcsolat fenntartására.

1996-ban kezdett hozzá a Dance Resources on Earth táncgyűjtemény és kutatóközpont létrehozásához, hogy feltárja a tánc „művészetté válása előtti” állapotát.