

FUCHS LÍVIA

Európa, a patchwork

■ 11. TÁNC BIENNÁLE LYONBAN ■

Ezt az évet, úgy látszik, sehol nem lehet több-kevesebb európázás nélkül letudni. A lyoni Tánc Biennále szervezői persze ettől nem jöttek zavarba, hiszen a több mint két évtizede sikeres fesztivál mindig is tematikus volt. Az idei, sorrendben a tizenegyedik seregszemle központi gondolatát tehát a szervezők készen kapták a friss tagállamokkal kibővült Európai Uniótól. A politikai aktualitás kínálta témát azonban művészi programmá kellett érlelni, ezért Guy Darmer művészeti igazgató először is megfogalmazta: mit jelent számára Európa. „Mítosz és realitás” – „nyelvek és kultúrák kétezzer év közös történelméből szőtt *patchwork*je” – írja Darmer, így aztán ehhez mérhetjük válogatását, amelybe – meglehetősen lazassággal – egy máramarosi folklóregyüttes Románia képviselőjében éppúgy beletartozott, mint három svájci csoport, míg Máltát, Írországot, Luxemburgot, Litvániát és Lettországot egyetlen társulat sem képviselte a három héten át zajló fesztiválon. Hm! – mondhatnánk, ha nem éreznénk át a válogatás hihetetlen nehézségeit, hiszen huszonöt

ország egységességét és különbözőségét meg persze táncéletének sajátos kvalitásait felsorakoztatni majdhogynem lehetetlen. Darmer mindenesetre úgy döntött, hogy nem a reprezentatív tartott társulatokat és irányzatokat, alkotókat és előadókat vonultatja fel – és ne higgyük, hogy a büdzsége nem engedte volna a legnagyobbak meghívását, mert ötmillió-ötszázharmincezer euró állt a rendelkezésére! –, hanem a kevésbé ismert, fiatal tehetségeket vagy az olyan művészeket állítja a középpontba, akiknek munkája valamilyen módon kapcsolódik az Európai Unió legfontosabb alapgondolatához. Így került Lyonba hazánk reprezentánsaként a Honvéd Táncszínház *Fekete gyöngyök* című, a Kárpát-medence cigány folklórját feldolgozó műsora. A Honvéd jó hangulatú sajtótájékoztatóján a cigányzene és -tánc alapos ismertetése után elkerülhetetlenül következett a kérdés: hogyan is néz ki a mai Magyarországon a cigányság társadalmi integrációja. A választ természetesen nem a művészek adják az ilyen kérdésekre, mint ahogy például Magdalena Reiter pályája is olyan kérdést vetett fel, amire a politikának kell felelnie. A lengyel táncosnő ugyanis gdański tanulmányait a brüsszeli P.A.R.T.S.-ban (Előadó-művészeti, Kutatási és Képzési Központban) folytatta, de aztán nem a hazájába tért vissza, ahol a független művészek számára alig akad támogatás, hanem Szlovéniába települt át, mert itt viszont a kultúrát az ország legjobb népszerűsítőjének tartják – tehát anyagilag is komolyan támogatják. S hogy ez a probléma nem csupán a keleti régióban létezik, azt torinói kollégámtól hallok, aki szerint azért jelentéktelen az olasz kortárs táncélet, mert támogatás hiányában minden tehetségesebb alkotójuk külföldre szerződik – gondoljunk Emio Grecóra –, ahol munkájuk és társulatuk anyagi és erkölcsi megbecsülést élvez.

Olaszországot egyébként egy balettegyüttes, a nálunk sem ismeretlen Aterballetto képviselte Lyonban. A társulat alaposan megváltozott az elmúlt években, mióta irányítását az 1996-ban visszavonult Amedeo Amodiótól Mauro Bigonzetti vette át. Bigonzetti olyan együttest formált a nemzetközi repertoárt is játszó, de elsősorban regionális értékű társulattól, amelynek műsorán ma már főként az ő koreográfiai szerepelnek, így az együttes

Az Aterballetto *Menyegző* című előadása



ezzel a kortárs és nemzeti repertoárral lép fel a sokasodó nemzetközi turnékon. Bigonzetti azonban nem eredeti alkotó, munkái abba a jellegzetes nemzetközi vonulatba tartoznak, amely a nyolcvanas évektől uralja az európai balettet. Koreográfiáinak táncnyelvi bázisa a balett, amelyet a Graham-technika, a kontakt improvizáció és stilizált néptáncmotívumok elemei szönek át, és egyfelvonásosainak egyenes vonalú és egyszálú dramaturgiája is belesimul a hagyományokba. Három egyfelvonásosa közül a *Vespera* amolyan áhítatos fohász tizenhárom folyondárszerűen egymásba kulcsolódó testre és három hangra: zongora-, szoprán szaxofon- és énekhangra.

Az élő zene a *Cantata* című, délolasz hangulatot idéző egyfelvonásosnak is fontos eleme, hiszen itt három zenész a táncosok között mozogva énekel, és kíséri tamburinnal és kasztanyettel a táncokat. E koreográfia előképei is ismerősek: Kylián, Bruce és Hammadji járt korábban ezen a folklor újrafogalmazó úton, amelyen Bigonzetti is magabiztosan lépdel. Lendületes kompozíciója amolyan lírai vallomásfele a déliek heves vérmérsékletéről és hebehurgyaságáról, szeretni való figuráiról és jellegzetes gesztusairól.

Sztravinszkij *Menyegzőjét* sokan feldolgozták már, ám Bigonzetti nem egyszerűen a zene és a téma újabb változatát készítette el, hanem egy fontos kérdést is feltett: vajon a XXI. században is jelentős rítus-e a menyegző? S művészileg arra a következtetésre jutott, hogy a szerelmesek összetartozása ma is mintegy az „örök szerelem” létének bizonyítéka. Színpada nem az öröm helye, hanem a küzdelemé. A táncosok hosszú fémszékeken billegve maguk ütik ki a ritmust, mielőtt még felcsendülnének a muzsika hangjai. Az egyetlen pár kivételével ünnepi feketébe öltözött nők és férfiak a színpad két oldalán egy-egy sorban helyezkednek el, míg a tér közepét egy hatalmas asztal foglalja el, ugyancsak merőlegesen a közönségre. A férfiak, mint az áldozatra leső vadállatok, heves ugrásokkal vetődnek át a nők térfelére, míg a nők bátrabbja fel-felugrik az asztalra. Aztán egy hím magához ránt egy lányt, akinek fekete ruhájából vörös szoknya bomlik ki. Fenti kettősük egyfajta tökéletes harmónia ígérete, s egyben a testiség és az átszellemítettség apoteózisa, amelyet az asztal lábaihoz tapadó görnyedt „menyasszony” és „vőlegény” ellenpontoz. A következő tétel az ő egymást idegenül kóstolgotó kettősük, melynek szögletes, megtört, archaizáló mozgásaiban felrémlik Nijinska eredetijének emléke. Bigonzetti a záróképben harangzúgásra a két párt ellentétes – egymásba olvadó, illetve egymáshoz „láncolt” – helyzetben mutatja, miközben a „násznép” által elrendezett székek bizonytalanul inognak az asztal szélén. A balansz motívuma, az egyensúly törekenysége nem ekkor jelenik meg először a koreográfiában, hiszen már az első pillanatokban a billenő székekről leesve indultak meg egymás felé a férfiak és a nők, és a viharos találkozások helyszíne is mindig a hosszú, de keskeny asztal volt, ahol minden közös mozdulat kockázattal, az egyensúly elvesztésének veszélyével járt.

A Lyoni Opera Balettje nem büszkélkedhet saját koreográfussal, ezért repertoárja nemzetközi vándoradarokból épül fel. Az együttes sokoldalúságát és vezetője, Yorgos Loukos széles látókörét dicséri, hogy ez a repertoár például 2004 és 2006 között Brown, Ek,

Marin, Naharin, Preljocaj és Kylián műveinek átvételét ígéri. A fesztiválon három új „szerzeményt” mutattak be. A londoni Russel Maliphant puha, folyamatos együttmozgásokon alapuló, gördülékeny kontakt stílusát budapesti vendégjátékairól ismerhetjük. S bár elképzelhetetlennek tartottam, hogy a balett feszességéhez szokott táncosok át tudják venni ezt a stílust, mondhatom, a lyoni együttes nagyszerűen helytáll abban a végtelennek tűnő dialógusban, amelyet a *Twelvetwentyone* című darabban a testek egymással és a talajjal folytatnak. A francia Christian Rizzo olyan kortárs ösztömvész, akinek tevékenysége a divattervezéstől a performanszig, a látvány- és jelmeztervezéstől a rockzenéig terjed. Lyonba azonban sajnos koreográfálni hívták. A *Ni fleurs, ni ford-mustang* című munkája a minimalizmus és a vizuális színház megcsúfolása. Rizzo látványos színpadán ugyanis – felül ezüstös csontváz lóg, a színpad telis-tele rikító piros női cipőkkel, s az egyik oldalról vakító fehér fény önti el a színt – hetven percen át a semmi történik. Igaz, a földön heverésző táncosok néha pózt váltanak, néhányan ki- s besétálnak, a térfergők közül páran lefeksznek a többiek mellé, vagy épp távoznak onnan. Miközben egyre színesebb kacsatok kerülnek a bejövőkre, a csontváz leereszkedve összecsuklik, s ekkor ezüstös szkafanderben, kvázicsontvázként bebilleg néhány táncos, és együtt riszál. A nézőtérre taps, bennem pedig sok minden összeomlik, mert érzem, hogy valami baj lehet velem, hiszen Rizzo az elmúlt évadban megkapta a francia dráma- és zenekritikusok Nagydíját.

One Flat Thing – Reproduced (a Lyoni Balett előadása)



William Forsythe viszont az én emberem. Hiába rúgták ki a Frankfurter Operától – megesett már hasonló Bėjart-ral is annak idején, a táncon mindenütt spórolni lehet, nem csak Szegeden –, azért ő maradt a jelen egyik legnagyobb koreográfus géniusza. *One Flat Thing – Reproduced* című munkája fergeteges tempójú kompozíció. A tizennégy táncos laza próbacuccokban és nagy lendülettel telerántja asztalokkal a színpadot, s aztán az asztalokon, az asztalok felett, között és alatt repül, forog, gurul, ugrik, siklik és gördül. A térben szimultán zajlanak a mozgások, mint egy nyüzsgő próbateremben, ahol mindenki magában gyakorol, lazít vagy fecseg, veszekszik. A látszólag szervezetlen összkép mélyén persze tökéletes a rend, a spontánnak ható mozzanatok mindegyike megtervezett. Egy ilyen sokszólamú darab hihetetlen fegyelmet és összmunkát követel a táncosoktól, s a lyoni együttes hibátlanul, lendülettel és bravúrosan adja elő Forsthye koreográfiáját. Igaz, 1986 óta rendszeresen veszik át a darabjait, van tehát tapasztalatuk a stílusáról és koreográfiai gondolkodásmódjáról.

Rövid lyoni programomat úgy terveztem meg, hogy az ismertebb nevek mellett számomra ismeretlen művészek munkáit is láthassam – azt remélve persze, hogy felfedéseimet itthoni vendégjátékok követhetik majd. Sajnos, ezúttal e feltérképező alkotókkal nem volt igazán szerencsém. Michael Schumacher – aki korábban a Frankfurter Balettnek is tagja volt – térspecifikus előadásához alig értem hozzá, olyan tömeg hömpölygött a lyoni Szépművészeti Múzeum gyönyörű kertjében, ahol a táncos egyetlen szál csellista muzsikájára improvizált. Mozgásának ívei, törzsének játékos és merész csavarodásai elkerülhetlenül Forsythe stílusát idézték, bár a padoszin kínálta váratlan lehetőségek – a padokon sütkérezők, a rohagáló gyerekek, a szökőkút, a fű és a beton váltakozása – az alaptónustól elütő megoldásokra sarkallták az előadóművészt.

A spanyol Blanca Lire rettenetesen kíváncsi voltam, hiszen aki a Graham- és Ailey-együttes pályája után a Párizsi Operában a *Les Indes Galantes*-hoz komponál táncokat, szabad óráiban *one-woman show*-t ad elő New Yorkban, közben foglalkozik a hip-hoppal, a cirkusszal, a flamencóval és a táncfilm lehetőségeivel, majd Berlinben balettigazgató lesz, de közben dolgozik Granadában, a párizsi Bastille Operában, és mellékesen még saját együttese is van egy francia kisvárosban – az csakis rendkívüli egyéniség lehet. Li ezzel a mindössze nyolcfős állandó társulatával és egy könnyedén egymás mellé dobált jelenetekből álló darabbal érkezett a biennialéra.

Elképesztő sikerének egyik oka bizonyára az a könnyedség és humor, ami na-



A Von Krahl Színház A hattyúk tava-produkciója

gyon ritka a kortárs tánc világában, ám Li kompozíciójának szinte minden pillanatát áthatja. Az egymással még laza kapcsolatot sem tartó epizódok közül az első, a darab címét is adó *Alarme*, különleges látványt kínált, hiszen a teljes színpadot dobozok fedték. A táncosok karjai, lábai ezekből a kamrácskákból bújtak elő, s törekedtek fel és egymás felé. A bent és kint, a fent és lent, az egész és a töredék, a fény és a sötét pólusai között ingázó kompozíció azonban, mielőtt e kettősség bármerre is mozdult volna, hirtelen véget ért, s nem igazán eredeti viháncolás kezdődött a függöny előtt. A bohózatok leegyszerűsített típusai – az úrinő, a rabló, a kurva, a rendőr – kellemkedtek és kergetőztek az előtérben, már-már kínosan sablonos módon, amikor egyszer csak hátraszóltak a függöny mögött nyilván lázasan tevékenykedő műszakiaknak arról érdeklődve, készen vannak-e már az átállással. Li ezzel az önleplező gesztussal mindjárt a helyére is tette az epizódot, mint ahogy a többi jelenetben sem hagyta elandalodni a nézőt, mert a helyzetek és stílusok fonákját mutatta fel.

Két táncosnője a *Doble paso* című zárt számban mintegy a valaha sikeres Kessler nővérek – és egyben a nőimitátorok – paródiáját járja el. A *Pochette Surprise* című epizódban a teljes együttes harsogóan színes, csiricsaré jelmezben a zenés játékok mozgásvilágát idézi fel úgy, hogy a zenét – a gyerekek mélységes komolyságával az arcukon – saját maguk keltik, de nem ám hangszerekkel, hanem olyan tárgyakkal, amelyeket fújni, szívni, ütni, tekerni, nyúzni vagy lóbálni lehet. Li egy újabb epizódban apró bábok mechanikus mozgásához alakítja eleven táncosnőinek gesztusait, a másokban latinus hevülettel és szenvedéllyel teszi idézőjelbe a Bausch-művekből ismerős – kitárt karokkal és görcsbe ránduló testtel – „szenvédő” nőket, míg az utolsó fricskát mintha a korai Kylián kapná, amint Li táncosai a muzsika minden apró rezdülését precízen a térbe pontozzák.

Az 1991-ben Peeter Jalakas által alapított Von Krahl Színház Tallinnból érkezett Lyonba. Ez a független intézmény a kortárs tánc és színház befogadóhelye, amolyan észt Trafó, amelynek 1998 óta az orosz Alekszandr Pospeljajev a művészeti vezetője. A kémikus végzettségű Pospeljajev pantomimesként kezdte, majd megalapította Moszkva első független színházát, később a cirkuszművészettel és a kinetikus színház lehetőségeivel kísérletezett. *A hattyúk tavát* koreográfusként jegyzi, és a világvegi lepusztultságban, hatalmas szemeteskukák és vastraverzek között játszódó darab látványát is ő tervezte Jalakassal együtt. *A hattyúk tava* a klasszikus balett által közvetített szépségeszmény egyik kulcsdarabja, s egyben a kortárs tánc talán leggyakoribb hivatkozása, természetesen posztmodern megközelítésben és átiratban. Pospeljajev azonban csak modernkedő kliséket használ meglehetősen zavaros, amellet rossz táncosokra tervezett darabjában. Bedob mindent, ami úgy általában a kortárs fősodorban az utóbbi évtizedben előfordult: alapfokú kontakt technikát és sok padlómunkát, filmvetítést – ha kell, ha nem –, virtuális és valóságos alakok összemosását, látványos cirkuszi – artista – eszköztárat, vizek zubogtatását és megtisztító mosakodást, harsányságot, durvaságot és vetkőzést – az utóbbiakat visszafogott jólneveltséggel alkalmazva. Az észt együttesel való találkozás azt támasztotta alá – amit persze tudhattam, csak éppen így, testközelben fájdalmasan tapasztaltam meg –, hogy a kreativitás nagyon nehezen éled fel az olyan táncosközösségekben, amelyekben évtizedeken, tehát generációkon át elfojtották, egyfajta devianciának tekintették a merev kánontól eltérő művészi kísérletezést és az eredetiséget. Annak a sajátos Európa-patchworknek tehát, amelyet az idén Lyonban szőttek, minden darabkája különböző volt ugyan, de közel sem képviselt egyformán magas minőséget.