

MESTYÁN ÁDÁM

Harmadik típusú előadások

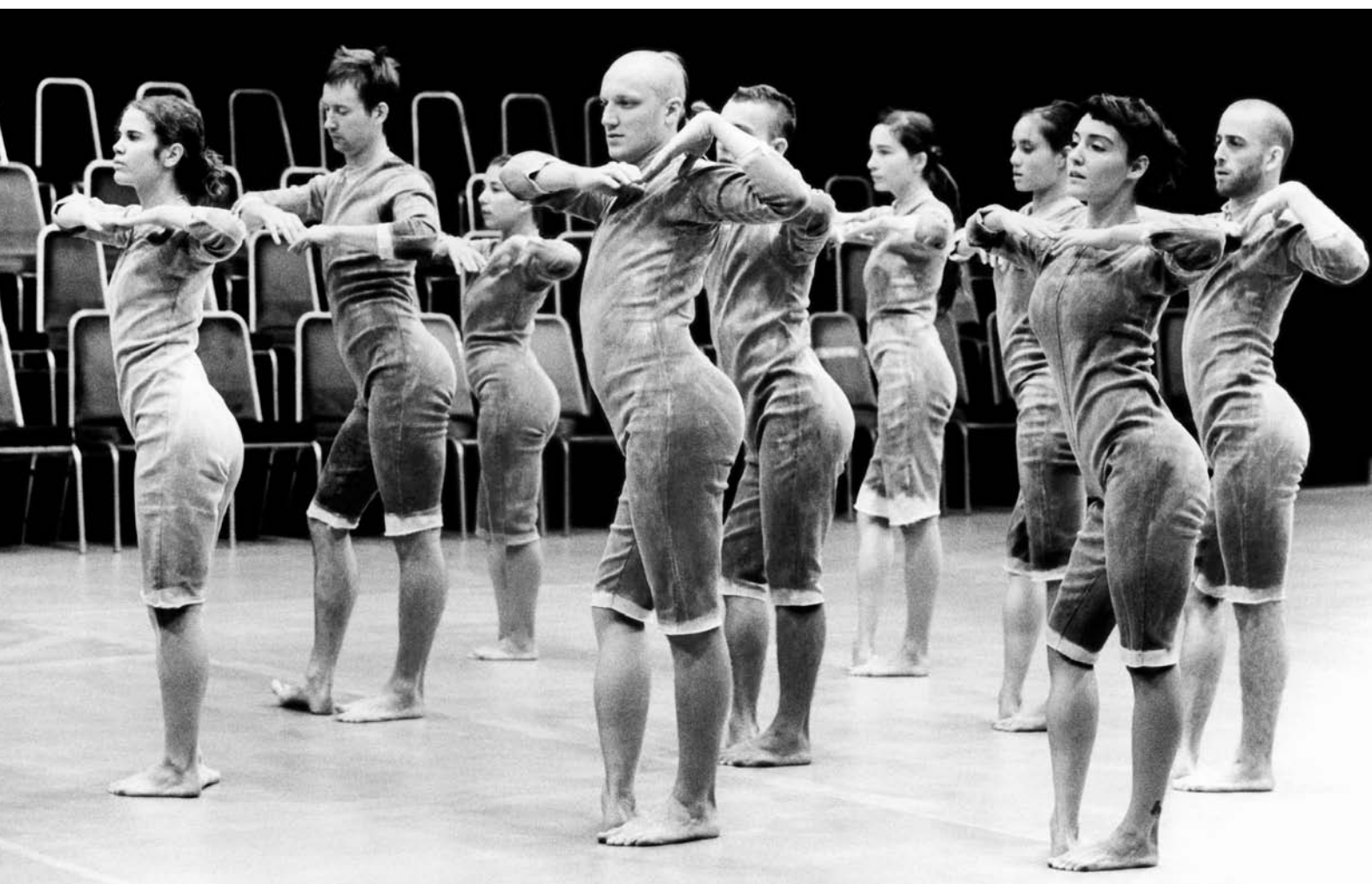
■ VENDÉGJÁTÉKOK AZ ŐSZI FESZTIVÁLON ■

Három, a tánc kategóriájába tartozó külföldi produkció szerepelt az Őszi Fesztivál műsorán. A háromból azonban csak egy tekinthető táncelőadásnak. A Batsheva Dance Company, Saburo Teshigawara és a Cie Philippe Saire közül az első, a hírneves izraeli társulat hozott „klasszikus” értelemben vett „modern” táncot. De ők sem kizárólag a tánc eszközeivel operáltak. Az Őszi Fesztivál olyan nehezen definiálható előadásokat hívott meg Budapestre, amelyek ritka csemegét kínálnak a nézőnek. Kísérleti darabokról van szó, amelyek csak jobb híján sorolhatók a tánc műfajába. Ez a tény azonban mind a táncról, mind az előadásokról elárul valamit. Nevezetesen azt, hogy a tánc meglehetősen szabadságot kínál az alkotók számára, akik e szabadsággal élve képesek új, a táncot elhagyó formák teremtésére. A dicsérendő nyitottság ellenére a fesztivál szelektáló rendezője homályba vész: két előadás erőssége a transzcendens jelenlét (Batsheva, Teshigawara), míg a harmadik (Cie Philippe Saire) a testiséget fokozza totálissá.

Csábító volna rámutatni, hogy e kétfajta attitűdben a Kelet és a Nyugat közötti kulturális különbség mutatkozik meg. A Batsheva ugyan izraeli társulat, de 1964-es megalapításakor a Franciaországban született, New York-i neveltetésű Batsheva de Rothschild grófnő a világ egyik leghíresebb koreográfusát kérte fel vezetőnek, akit Martha Grahamnek hívnak. Ez a társulat tehát már fogantatásakor annyi „keleti” elemet hordozott, amennyit de Rothschild

A Mamutok című előadás (Batsheva Dance Company)

Koncz Zsuzsa felvétele



és Graham bevezethetett. Teshigawara pedig a közhiedelemmel ellentétben nem butótáncos, hanem klasszikus balettet tanult. Kérdés tehát, hogy mennyiben lehet ezeket az alkotásokat valóban „keletinek”, a nyugati hagyománytól távol állónak tekinteni. Annyi bizonyos, hogy a svájci Philippe Saire társulata sajnos kitűnő képviselője kortárs kultúránknak, amennyiben a perverz, exhibicionista magatartást a jelenkori ethosz részének tekintjük. Nekem a japán Saburo Teshigawara előadása tetszett a legjobban (ezért erről ejtem a legtöbb szót), a legkevésbé pedig a svájciaké. Szóljunk elsőként az arany középutat jelentő Batsheva Dance Company előadásáról.

A Filmgyár III–IV. stúdiójában Ohad Naharin koreográfus *Mamootot (Mamutok)* című darabját mutatták be. Naharin világhírű művész, számtalan alkotóval dolgozott együtt, valamint tizenhárom évig a Batsheva művészeti vezetője volt (1990–2003). Talán búcsúképpen készítette el ezt a kísérleti koreográfiáját, melyben kilenc táncos szerepel. A darab a mozgásra koncentrál, ennél fogva a tánc és a test alkotja lényegét, avantgárd jellege mégis a rendkívül finoman adagolt zenében, a táncosok földöntúli mozdulatlan arckifejezésében, valamint a kérlelhetetlenül égő színpadi világításban fejeződik ki. Régen lehetett látni ennyire eszköztelen és „tiszt” előadást. A színpad és nézőtér folyamatos megvilágítása rendkívül zavaróan hat. A színpadot arénaszerűen, négy oldalról határoló széksorok elhelyezése is szokatlan, de a fény erős affektusai fokozzák azt a benyomást, hogy nem is művészi alkotást szemlélünk, hanem földönkívüliek kommunikációs kísérletének vagyunk tanúi. A szólisztikus mozgássorok magánprodukciókra tördelik szét az előadást, bár a kontraszt, az összes táncos ritka egyidejű mozgása bombasztikusan hat. A szintelen, szürke kezeslábasok, amelyekben a szereplők megjelennek, elfedik az alakok személyes jellegét.

A táncosok jellegtelenége fontos tényezője a darabnak, hiszen amikor a szereplők nincsenek a színpadon, a közönség közé telepednek – a nézők arctalan tömegébe olvadnak. Csendben pihegve várják, hogy mikor kerül újból rájuk a sor. Akik éppen a színen táncolnak, azok nem érnek egymáshoz. Az érintkezés kerülése nem szándékos, egyszerűen arról van szó, hogy egyforma, szintelen, szagtalan, *steril* testük mozgáspályái nem kereszteződnek. A táncosok, akár egy másik (tisztább?) világ lakói, folyamatosan távolságot tartanak egymástól. A duettjelenetekben ez a távolság látszólag megszűnik, hiszen a testek óvatosan még érintkeznek is, de ebben az érintésben a távolság megmarad. E mérték, ezen tiszta tér leküzdése a feladat. A távolság a kommunikáció által hidalható át.



Bengt Wanselius felvétele

Saburo Teshigawara koreográfiája: Csontok Lapokban

Egymással és a nézőkkel is kapcsolatba akarnak lépni. Már-már giccsesnek tűnik a hasonlat, de a tört mozgássorok, a gyakran ismétlődő kézjelek mintha szárnyavesztett, nem nélküli angyalok jelzései volnának. Nem direkt jelek, nem lefordítható közlések ezek: azt sugallják, hogy a közölt tartalom nem tartozik e világhoz, mintha az üzenet nem a mi létszféránknak szólna.

Az előadás legerősebb része nem tánc, bár gesztus. A darab vége felé a táncosok elsétálnak a nézők előtt. Furán vizslatnak minket, idegenből hirtelen ismerőssé válnak. Egyszer csak kezét nyújtanak. Lassú, kimért mozdulatokkal odalépnek valakihez, és hosszan megszorítják a kezét. A legtöbben mosolyognak. Nagyon ritkán fordul elő, hogy a táncosok közvetlen fizikai kontaktusba kerülnek a nézőkkel. A táncosokat valahogy még a színészeknél is nagyobb gát választja el a közönségtől. A testet ugyanis soha nem lehet megérinteni, hiszen nem testként, hanem táncként van jelen. Az érintés pedig a test hús-vér valóságát tárná fel, mely ellen a tánc védekezik. A Batsheva táncosainak érintése azonban nem testi. Fontos, hogy itt nem pusztán érintés történik, hanem kézfogás. A kézfogással nem vonják be a nézőt a tánctérbe, hanem ők nyúlnak ki abból. Nem aktivizálják az embereket, hanem egyszerűen, szeretettel megfogják a kezét. Természetesen mindez néma csendben zajlik. Különös áhítat ül az arcokon, mintha a gesztussal valamit közölnének, pontosabban átadnának. A kapcsolatfelvétel megvalósult. A nézők szeretettel teli energiát kaptak. Az üzenet – hogy egy közhellyé vált verssorra utaljak – lélektől lélekig szól.

Saburo Teshigawara világa hasonlóan transzcendens, de jóval komorabb forrásokból táplálkozik. 1991-ben készített előadását, mely a *Bones in Pages* (*Csontok lapokban*) sejtelmes címet viseli, sokkal nehezebb műfajilag azonosítani, mint a fent említett izraeli művet. Teshigawara 1985-ben megalakította ugyan Karas nevű (tánc)társulatát, de koreográfusi karrierjével párhuzamosan (melynek során a legrangosabb nyugati alkotókkal dolgozott együtt) szobrokat és filmeket is készített. A japán művész tehát egyszerre képzőművész és táncos, és ebben a darabban a képzőművészeti attitűd a meghatározó. A zseniális tömörségű színpadkép egy installáció, azaz a tér olyan berendezése, melyben a háromdimenziós látvány önmagában tartalmat fejez ki: önálló műalkotás. A színpad egy közönség felé nyitott falú szoba, melynek falai enyhén szűkülnek; mivel a szemben lévő fal valamivel keskenyebb a szélsőknél, a tér befelé mélyül. A rendezői bal egész falfelülete első pillantásra fahasáboknak tűnő tárgyakkal van tele. Tüzetesebb vizsgálat után azonban kiderül, hogy azonos nagyságú, kinyitott könyvekről van szó, amelyek lapjai valami oknál fogva tökéletesen állnak. Az előadás után (titokban) megvizsgáltam a könyveket, és kiderült, hogy mindegyik Asta Nielsen magyarul is hozzáférhető *Die schweigende Muse* (*A hallgatag Múza*) című önéletrajza. A színpad bal sarkában, a peremen szintén könyvek hevernek, különböző nagyságú és nyelvű munkák. Mögöttük kis asztal áll, rajta felfelé meredő üvegszilánkok. A közönséggel szemben lévő falra, a már megszokott könyvek mellé egy egészen furcsa, cipőbe bújtatott szék van felszögelve. A jobb oldali falon könyvborítók, alattuk cipők áradata, melyek teljesen elfoglalják a színpadnak ezt az oldalát. Középen két furcsa üvegfal, mintha egy börtön beszélője lenne, azzal a különbséggel, hogy az egyik üvegfal félbevágott széket rejt, amelynek másik fele a túlsó üvegfalban található. A fal tetején óriási élő varjú tollászkodik.

A színpad érzékelhetően komplex képet kínál, mely önmagában is megérdemelné az értelmezést. Teshigawara azonban fokozza a hatását. A darab elején vékony fénysugarak vetülnek az üvegszilánkos asztallapra. Mögüle, a homályból lassan bontakozik ki a művész arccal lefelé fordított kopasz feje, pár centire a szilánkoktól. Idegtépő lassúsággal felemeli a fejét, a fénysugarak megtörnek a hegyes üvegdarabokon, és az arcára esnek. Ahogy a nézőkkel szemben lassan kiegyenesedik, ezen az ázsiai, kortalan ábrázaton játszik a fény. Végül egyetlen fénysugár marad a két szeme között, egy harmadik „szemet” rajzolva. Két kezével az asztal felett köröz. Milliméterek választják el attól, hogy a fenyegető üvegszilánkok átszúrják a kezét. Feláll az asztaltól, és táncolni kezd, immár teljes fényben. Klasszikus zenére lép, mozgása ötvözi a klasszikus balettet, a butót és a japán harcművészeteket. Testnyelve mégsem zavaróan eklektikus, hanem sajátosan egységes, egyéni. Megáll, belelipoz a falra ragasztott könyvekbe. Majd középen, az üvegfalak mögött, a varjú szomszédságában táncol. A hatalmas fekete madár időnként szabadulna zsinórjától, mely a fal tetejéhez köti, így bizonyos pontokon az emberi mozgás és a varjú igyekezete duettet alkot. A táncos a bal sarokban felhalmozott könyvhalomra esik, amikor új szereplő jelenik meg a színen, hátul: egy japán ruhába öltözött, sógunszerű alak. Szólója a hátsó megvilágítás miatt mintha árnyékarc volna. A harmadik táncos a cipőtengeren lépdel lassan előre, a színpad elején megáll, szétrúgja a rendezett cipősorokat, majd összerogy. Maszkban van, mégis láthatóan nő, éppúgy, mint a sógunnak öltözött második szereplő.

A darab végén Teshigawara a falhoz rögzített könyvekből találmokra (?) lapokat tép ki. Végigmegy az egész falon, és tépázza a könyveket, hullnak az oldalak. A kisasztal előtt megáll, a színpadi világítás ismét csak az üvegszilánkokra hulló néhány fénycsomóra korlátozódik. Lassan leül az asztalhoz, arcán újra játszik a fény. Az asztal fölé hajol, csak kopasz fejből fénylik, visszaidézi az első képet. A *Bones in Pages* ezzel véget ér, számtalan kérdést hagyva a nézőben. Az első és alapvető kérdés: mi ez? Az installáció-

Mario del Curto felvétele



Az (ob)seen a Cie Philippe Saire előadásában

performansz-tánc peremvidékein egyensúlyozó mű számomra a kultúra és az örökkévalóság metaforájával írható le. A csontok nem mások, mint a könyvekben megírt és oda bezárt történetek, a betűk gerincoszlopai és kulcsfontjai. Ugyanakkor az előadásban határozottan volt valami rituális. Nem szertartást mutattak be, de egy meghatározhatatlan folyamat mégis lejátszódott. Teshigawara színpadi jelenléte nyilvánvalóan nagyon erős, de ehhez bizonyos szándékos színpadiasság járul. Az előadás ebben a teatralitásban nyeri el lefordítható értékeit. Ha például a könyvtépés nem lett volna, ha a varjú mint nagyon direkt és nagyon erős szimbólum nem ült volna a történetek felett, akkor a művész alkotása egy magába zárt, feltörhetetlen individuális világba torkollott volna.

Mindez azért fontos, mert a darab tele van elcsépelte szimbólumokkal. De éppen ezek elhasználatlansága lendíti ki az előadást abból, hogy egy még elcsépeltebb szenvedéstörténetté váljon. Az élő madár rányomja a bélyegét a darabra, amelyben szükségszerű helye van. Nemcsak kulturális szimbólum, hanem jelenlét is. Elvéve látni állatokat a színpadon. A japán alkotó azonban nemcsak kiállítja a varjút, hanem zseniálisan mintegy beépíti az installációba. Az élő és élettelen komponensek aránya negatív módon járul hozzá a színpadi szoba időteréhez. A varjú a halál és az elmúlás ősrégi szimbóluma, ennélfogva nemcsak élő jelenlétét, de asszociációs mezejét tekintve is az időtlen könyvek között valami nem odavalót jelent. Ezzel szemben a halál örökkévaló. Azaz a darab úgy figyelmeztet a mulandóságra, hogy egyúttal annak tartósságára is int. Ahogyan a rengeteg cipő a városi lét jelenkori zsúfoltságára utal, de amikor a maszkos figura szétdúlja, közös vesztűnket jeleníti meg.

Teshigawara munkája felvet egy etikai kérdést is, nevezetesen, hogy nem állatkínzás-e egy madarat ki tudja, mennyi időn át költve tartani, mutogatni. Szabad-e egyáltalán állatot színpadra vinni? Ezek a dilemmák a cirkuszi állatok védelmezői számára

ismertek, e helyütt mégis megfontolandóak. Az biztos, hogy ennek a madárnak helye van a *Bones in Pages* című előadásban, amely nélküle nem volna ugyanaz. A darab minden porcikájából áradó lenyűgöző sötét erő ugyanis nagyrészt a madár és Teshigawara kölcsönhatásából ered. A feketébe öltözött japán táncos és fölötté tollászkodó vészjóslo madara a mulandóságnak állított nagyszabású emlék(hely)et.

Az a lírai emelkedettség, amely a Batsheva társulat és Teshigawara munkáiban nyomon követhető, a harmadik külföldi darabból teljesen hiányzik. A svájci Cie Philippe Saire [*ob*]seen című munkája valóban olyannyira obszcén, hogy az előadás után egy kritikus kolléga meglehetősen dühvel kelt ki a szervezők ellen. Ő nemcsak az előadás perverzítésát, hanem a koreográfia elcsépeltségét is szidta. Jőmagam nem látom ennyire vészesnek a helyzetet. Az 1986-ban alapított társulat, véleményem szerint, professzionális táncosokból áll, akik átgondolt koreográfiát adtak elő, már amikor táncoltak. Saire, a kísérletező kedvű koreográfus ugyanis a darab első negyven percében élőképeket mutat be. Azaz a szereplők egy emelvényre állnak, pózba merevednek, majd lejönnek. Mindez zene nélkül, néma csendben zajlik, pontosan negyven percen át. Ezt onnan lehet tudni, hogy a háttérben stopperóra mutatja az idő múlását negyventől visszafelé számolva. Az élőképek általában szexuális pózokból vagy különböző lehetetlen helyzetekbe csavart meztelen emberi testekből állnak. Bemutatnak egy-két nagyon szép, a testet még soha nem látott valóságában megmutató jelenetet is, de a legtöbb a közösülést mímelve „destilizációs” eszközökkel, úgy is mondhatni, meglehetősen realistán.

A legbotrányosabb kétségkívül az egyik férfi szereplő szólóprodukciója volt, melynek során a táncos meztelen hátsófelét a közönség felé fordította, majd lehajolt, és egy táblát rakott magára (Fuck me!). A kezdeti nevetést enyhe zavar, majd felháborodott csönd követte. A magas táncos ugyanis ebbe a pózba merevedve pár percet várt, majd hátranézett, és fennhangon elkezdte kínálni magát. Végül meglehetősen dühvel kijelentette, hogy a magyar férfiak nem akarják őt, khm. Közben a kezét hátsó részébe dugta, mondván, hogy biztosan azért nem akarja a közönség a „lehetőséget” kihasználni, mert azt hiszi, száraz vagy túl szoros. Az emberek roppant kínosan feszengtek, de egyetlen kivétellel nem ment el senki, amit nagyon furcsállottam, és nem is tudom, hogy a toleranciának örüljek-e, vagy az izléscícomot kárhoztassam. Ezen

obszcén, közönséges jelenet után megnyugtatóan hatott egy meztelen női test. A hölgy csak állt az emelvényen, és hála istennek semmi szexuális utalást nem tett, sőt szoborként némi tisztaságot sugárzott. Az óra mutatója időközben elérte a negyvenedik percet, s a tér elsötétült. Amikor a villany felgyullad, durva metállenére egy rendkívül töredezett, posztmodern koreográfiát mutatnak be. A rendezés több eleme elcsépelte, azonban a koncepciója vitriolos.

E második, immár táncos negyven percből nekem az a szkepticizmus tetszett legjobban, amikor a táncosok különböző alakzatokban követik egymást, és megpróbálnak érintkezni, de az utolsó pillanatban mindig szétrebbennek. Általában hármas csoportokban zajlik ez a játék. Ketten kiállnak, a harmadik pedig alulról, felülről, oldalról próbál közeledni, s már éppen hozzájuk érne, amikor azok elfordulnak, és a játék újrakezdődik. Ez a metódus ismert már más koreográfiákból, azonban Saire eredetien használja fel. Különösen az első rész durva és esetlen képeivel összehasonlítva értékelhető a tánc finomsága. Nem véletlen ez a kontraszt. Az „ob” szócska a németben feltételességet fejez ki, de van egy régi, költői használata, melyben azt jelenti, hogy „valami felett”. A „seen” egyrészt lehet a *der See* vagyis tó, illetve a *die See*, azaz a tenger többes száma, illetve a *sehen* (látni) ige kifordított alakja. Persze az *obszcén* szó a latin *obscaenus*-ból származik, amely „rossz előjelűt”, „utálatost” jelent. A testiség eme alantas megjelenítése tehát a német nyelvjátékban valami olyasmit jelent, amit meg kell haladni, „ellátni felette”. A darab tánc része pedig e meghaladás finomságát mutatja be. Mindazonáltal elgondolkodtató, hogy vajon a kortárs művészet élvonalába kell-e sorolni ezt az előadást.

A Batsheva Dance Company és Teshigawara alkotásai ugyanis kétséget kizáróan odatartoznak. Gazdag és újszerű rendszereik, ötletes megoldásaik és a művek minden pillanatából áradó alázat olyan adományok, amelyek a nézők számára többet jelentenek a pusztá műélvezetnél. Az Őszi Fesztivál joggal hívta meg őket. A harmadik darab viszont semmiképpen nem tartozik a világ kortárs tánctermésének a javához. Annyira nem illik a másik kettő elementárisan szellemi közegéhez, hogy voltaképpen érthetetlen, mit is keresett velük egy csoportban. Még megfelelő kontrasztot sem alkotott velük, hiszen ahhoz nem elég fajsúlyos. Mindenesetre elmondható, hogy különös, inspiratív külföldi előadások szerepeltek a fesztivál programjában, s él a remény, hogy megtermékenyítően hatottak táncéletünkre.

LÓRINC KATALIN

Balettest Debrecenben

■ V Á G Y T Ó L... V Á G Y I G ■

Egerházi Attila balettigazgatóként nagy kedvvel és lendülettel vetette magát bele a munkába: a Debreceni Balett októberben már meg is tartotta első ideai bemutatóját. Mivel 2004 tavaszán egyik pillanatról a másikra dőlt el, hogy Egerházi a pécsi társulat éléről átkerül Debrecenbe, akár hitetlenkedhetnénk is: hogyan lehet ilyen rövid idő alatt „átgyúrni” egy társulatot? A válasz az előzményekben rejlik: az előző balettigazgató, Szigeti Oktávia ugyanis, aki két évadot töltött el az érkezésével felfrissített társulat élén, Egerházi közeli sors- és munkatársa volt – megszakításokkal – éveken át; akár párizsi tanulmányait nézzük (Raza Hammadi-

tanítványok mindketten), akár a Budapest Táncszínház kezdeti éveit, akár a Pécsi Balett közelmúltját. Szigeti tehát stílus és technika terén alaposan felkészítette a társulatot, mintha csak tudta volna, hogy ezzel utódját egy „konyhakész” csapathoz segíti. A vezetőváltás a társulaton belül is járt némi fluktuációval, a régi csapathoz jött néhány új tag, akiket legnagyobbreszt Pécsről hozott magával az ott leköszönő művészeti vezető.

Egerházi hozott magával még valamit: az utóbbi pécsi bemutatók repertoárpolitikáját. Nevezetesen azt, hogy a nézőkkel valószínűleg úgy lehet elfogadtatni a radikálisan újat (az évtize-