

LONDONI PILLANATKÉPEK



Within the Golden Hour. Fotó: Tristram Kenton

Néhány nap kevés ahhoz, hogy egy sokrétű tánc kultúráról bármilyen állítást megfogalmazzunk. Am ha e rövid idő alatt sikerül három ikonikus tánc helyszínen járni, s ott mindenütt a mai negyvenes középgeneráció darabjaival találkozni, talán mégis kirajzolható egy vázlatos kép arról, hogyan is értelmezik ma Londonban a kortárs táncot.

A The Place

...eleve a brit új tánc megteremtésének óhajával nyitotta meg kapuit, s máig a kortárs irányzatok legfontosabb központja. Bár az intézmény működésének fókuszában a széles spektrumú képzés áll, azért évi 200 estén sokféle előadás is zajlik a közel 300 személyes színházteremben. Május közepén egy olyan koreográfus nő darabja mutatkozott itt be, aki – bár Londonban született – indiai gyökerekkel rendelkezik. Táncos „anyanyelve” ezért a tradicionális *bharata natyam*, amelyet – hasonlóan sok más művész társához, akik ugyancsak kettős kulturális háttérrel rendelkeznek – Seeta Patel is alkalmasnak tart jelenkori gondolatok kifejezésére. Az előadóművészként és pedagógusként is elismert koreográfusnőt a *Sacre du printemps* ihlette meg, így a 20. századi nyugati zeneművészet egyik felkavaróan brutális alapművét a tradicionális indiai táncsal ötvözte. Az indiai és európai zene- és tánc hagyomány izgalmas összeszűkítését azonban sajnos elmaradt. Patel ugyanis nem távolodott el a muzsika kínálta pogány-rituális cselekménytől, csak egy lassan döcögő – és idegen zenei köztétellel is feldúsított – egzotikus mesét tudott kínálni arról, hogyan hódol be egy közösség annak, akit maga ruházott fel mágiás hatalommal. A szólisztikus jelle-

gű, gyors lábmunkán alapuló mozgás látszólag meglepően jól illett a Stravinsky-partitúra feszes ritmusaihoz, a *bharata natyam* óhatatlan eleganciája, visszafogottsága, a törzs és a karok tiszta geometriája azonban mégiscsak ellentmond a zenét átható vad száguldásnak. És ez a hagyományos, önmagában dekoratív mozdulatvilág ahhoz sem elég, hogy érzékeltesse a fanatikus hit megszületése keltette érzelmi kilengéseket, egy akár archaikus, akár mai közösség szellemi változásainak belső dinamikáját.

A Sadler's Well

...hasonlóan ikonikus tánc helyszínen. Afféle „nemzeti táncszínház” 2005 óta, amikor is az új igazgató új művészi profilt adott London második legrégebbi, sok művészi változást átélő színházának. Az 1998-ban teljesen újjáépült, de a közönségét éveken át mégsem találó, művészileg ingatag intézményt úgy formálta át a jövőnek, hogy értelmezni próbálta a színház háromszáz éves történetét, s úgy vélte, a siker záloga abban rejlik, ha egyetlen művészeti ágra és az innovációra fókuszál. Ezért döntött a kortárs tánc mellett, mottónak pedig a harmincas években még semmibe vett balettel elsőként e színházba befurakodó – majd végül az angol nemzeti balettet is megteremtő – Ninette de Valois gondolatát választotta: „Valakinek mindig kell valami újat csinálnia, különben az élet dögunalom lenne.” S jó menedzserként persze rögtön nekifogott a brand felépítésének is. Olyan újító és pályakezdő tehetségeket hívott meg művészeti társigazgatóknak, mint Sidi Larbi Cherkaoui, Akram Khan és Wayne McGregor, a már befutottak közül pedig Matthew Bourne és Mark Baldwin,

ami azt is jelentette, hogy e koreográfusok független társulatai egyben a színház rezidensei lettek. Azóta persze többen elmentek vagy érkeztek, de az alapvető elképzelés változatlan: olyan innovatív és egyben közönségbarát művek megszületésének ösztönzése és műsorra tűzése, amelyek egy-egy lépéssel tágitják a tánc hagyományos határait, miközben kimagasló előadói minőséggel párosulnak. Vagyis eredendően táncosak és teátrálisak, így a non-dance vagy a konceptuális irányzatok nem férnek bele a Sadler's Wells kortárcsoporthoz.

A rezidens Rambert Balett három egyfelvonásosból álló estje a frissen kinevezett társulatvezető „programbeszédnek” is tekinthető. Benoit Swan Pouffer ugyanis évad közben vette át a társulat művészeti vezetését, amikor decemberben Baldwin tizenhat év után váratlanul távozott. Pouffer eredetileg a 19 és 25 év közötti táncosokat színpadhoz és szakmai gyakorlathoz segítő, tavaly alapított Rambert 2 társulat létrehozására és vezetésére szerződött Londonba. A francia táncos alig ismert Európában, hiszen hét éven át Alvin Ailey Amerikai Táncszínházának tagja volt, majd tíz évig vezette sikerrel a Cedar Lake Contemporary Balettet New Yorkban, ahová olyan koreográfusokat hívott meg, mint Crystal Pite, Alexander Ekman, Hofesh Shechter és Cherkaoui. Az első általa fémjelzett program alapján úgy látszik, a nagy hagyományú Rambert Balettnél ugyanezt az utat választja: nem saját műveivel árasztja el a repertoárt – egyetlen darabot komponált eddig a Rambert 2 részére –, hanem a társulat múltja és a tánc jövője közé igyekszik pozicionálni az együttest. Mert – ahogyan egy közönségtalálkozón fogalmazott – először azt akarta megérteni, mit is jelent az angol táncművészetben „a” Rambert név. S arra jutott, ha hű akar maradni a társulat szellemiségéhez, történetéhez és rangjához, akkor egyszerre kell hátra és előre néznie, mert az együttes legfontosabb hagyománya az állandó változás. Ezért két korábbi mű felújítása közé egy teljesen új közegből jövő alkotó egyfelvonásosát illesztette, azt remélve, hogy az új hangvétel új, fiatal közönséget vonz majd a Rambert Baletthez. (Gondoljunk közben a Sadler's Wells 1500 fős nézőterére is...) Marion Motin ugyanis nem a balett világából érkezett, de még csak nem is a kortárs táncosok köréből, hanem zenei videóklip, látványos show-k és szokatlan divatbemutatók közegeiből, miközben saját társulata hip-hopban nyomja. A *Rouge* fület tépő gitárakkordokkal indul, a színpadon mindent elborító füst gomolyog. Aztán lassan kiderül, egy kaptató és talán a bulizástól holtfáradt társaság hever szerteszét, s próbálja összekaparni magát, vagyis próbál nagy nehezen és jobbra sikertelenül függőlegesbe jutni az elektronikus effektekkel megsegített magányos gitáros játékára. Az esések és botladozások rendezetlen halmazából álló első tétel végén a hét táncos ledobálja magáról a színes göncöket, amelyeket feltehetően egy külvárosi second hand üzletből kaphattak magukra, mert csak onnan lehet összeszedni ennyi harsányan színes bundát és stólat, kalapot és kapucnis dzsekit, túsarkút és csizmát, fűzőt és turbánt. Az újakezdődő buli a lassú és puha kontakt emelésektől a vad száguldásokig, a kisebb karakterjelenetektől a dobgep állandó ritmikus lökését követő extatikus zúzásig, a teljes fizikai végkimerülésig tart. Csak közben valahogy mégsem történik semmi, holott nyilván egy generációs életérzésnek kellene megszületnie, mint valaha Christopher Bruce *Rooster*-ében vagy Sharon Eyal *House*-ában.

Pouffer két darabot régebbi művekből válogatott ki, mint olyan értékeket, amelyeket időről-időre ismét látnia kell a közönségnek. A *PreSentient* 2002-ben készült a Rambert számá-

ra, amikor McGregor már több mint tíz éve vezette saját független együttesét, a Randomot. Más társulat akkoriban még alig hívta meg őt – különösen nem klasszikusbalett-együttes, ami később óhatatlanul befolyásolta jellegzetes mozgásvilágának előadásmódját, lekerékítve és esztétizálva a szögletes facsaródásokat, a szinte széteső pózokat –, a Rambert koreográfiai-előadói hagyománya és szellemisége viszont közel állt éppen kialakuló saját stílusához. E korai darabjában is felismerhetők azóta egyértelművé vált stílusjegyei: a klasszikus szökincs szétördelése; a gerinchullámból indított és váratlanul elcsavarodó mozdulatok; a megtört, kibillenésben lévő pózok; a szinte állandó izgalomban lévő fej, karok, törzs és láb izolált akciói és a mozgások kíméletlenül száguldó sebessége. E koreográfiai világban otthonosabban mozognak azok a táncosok, akik – kortárs társulatok tagjaként – a klasszikus alapokat valóban csak alapnak tekintik. Mint például az együttes két magyar tagja, Bálint Adél és Domszlai Edit, akik mindketten lenyűgöző energiákkal és technikai perfekcióval simulnak bele a soknemzetiségű (az angolok mellett kubai, dán, brazil, francia, görög, máltai és amerikai táncosokból álló) és sokféle karaktert egybegyűjtő tizenöt fős társulat munkájába.

A *PreSentient* Steve Reich háromtételű *Triple Quartett*-je inspirálta, mégsem Reich zenéjével indít. Az alig derengő fényben egyetlen táncosnő szórja tele a teret sejtelmes, lassú, animális mozgásokkal, emlékeztetve Jiří Kylián *Stamping Ground*-jának női szólójára. A :zoviet*france: zajokból, sustorításokból kevert ambient hangkulisszája különös atmoszférát teremt a nyitáshoz, ám hirtelen éles váltás következik: a teret eddig lezáró függöny felemelkedik, a háttérből előbukkan a többi táncos, és elindul Reich muzsikája, a maga száguldó-örvénylő ritmusával. A hat páros pedig ettől kezdve mintha folyamatosan civódna, perlekedne egymással, annyira telített minden szekvencia kifejezéssel. Nem az arc és a gesztus, hanem maga a mozdulat beszédes, az összetételalkotó és elváló, egymásnak feszülő és egybefonódó, egymást támogató és magukra maradó testek. A kezdőtétel hatalmas rohanás, kavargó lendület, a második szinte lírai, lassú duett(ek), míg a zárótételben visszatér a felfokozott sebesség, a térben elfordítva vagy máshová helyezve ismétlődnek a korábbi szekvenciák. Mint amikor egy utca kaotikus forgalmát figyeljük, az állandó átrendeződést, a fókusz nélküli kavargást, az egymás mellé rendelt apró történéseket, amelyek célja ismeretlen előttünk.

A tér folyamatos átstrukturálása, elbizonytalanítása Hofesh Shechter koreográfiájának is központi eleme. Azé az izraeli alkotóé, aki 2002-ben még zenészként érkezett Londonba, majd „megélhetési” okokból visszatért a táncba. Már két évvel később önállóan koreografált, s el is nyerte a The Place éves közönségdíját. A legendás táncmenedzser, John Ashford azonnal óriási szakmai összefogást szervezett – rávéve a támogatásra a Sadler's Wells vezetését is –, hogy adjanak lehetőséget a kezdőként különösen ígéretes alkotónak, így fél év múlva már színre is került az *Uprising*, majd az *In Your Rooms* (a Trafó annak idején mindkét művet elhozta Budapestre). A Rambert most az utóbbit vette át az eredeti szereposztás egyik táncosnőjének betanításában. A nagyszerű formában lévő táncosok lenyűgözően energikus, mégis puha, áramló előadása alapján az eltelt tizenkét év alatt az egyfelvonásos mit sem veszített hihetetlen erejéből, érzelmi telítettségéből, politikai érvényességéből és annak a sajátos poétikának az intenzitásából, ami Shechter világát összetéveszthetetlené teszi. Mert a koreográfus – a zseniális világítástervező, Lee Curran segítségével – a fényvel szinte pillanatonként átren-



PreSentient. Fotó: Johan Persson

dezi a teret, amelynek minden – éppen kivilágosodó – pontján fragmentált mozgások lüktetnek. A sötét gomolygásba váratlanul belehasító fények néha csak egy ütemnyi mozgásvillanást tesznek láthatóvá, de a hosszabb szekvenciák sem tartanak tovább, mint tíz ütem. Az a kis közösség, amelynek rémült settenkedését, letört vonulását, fegyelmezett sorba rendeződését, de jobbára atomjaira hullását követjük e felvillanásokban, a fájdalom és a kétségbeesés, a megalázottság és a bujdosás útjait rója végeláthatatlanul. Bár az üldözésre semmi külső jel nem utal, a táncosok testtartása (a hajlított háta, a lefelé konyuló fejek), a mozgások karaktere (szinte hangtalan surranások, máskor görcsösen ismétlődő mozdulatok, hirtelen megállított, s ettől védekezésre emlékeztető karok) ezt az érzést erősíti, amit a néha mégiscsak felfelé, az égbe törő kezek még fokoznak is, bár ilyenkor sem tudni, átkot vagy imát látunk.

A Royal Balett

...biztosan nem a kortárs tánc fellegvára, hiszen ha van a saját tradíciójának fényében büszkén sütkérező, velejéig konzervatív társulat, akkor a Royal biztosan az. Mégsem maradhat ki éves műsorkínálatukból a kortárs balett, amely ebben az évadban egy premiért, egy együttesi bemutatót és egy felújítást kínált. Kevin O'Hare balettigazgató a nemzetközi koreográfuspiac nagyra értékelt figuráját, Cherkaouit kérte fel egy új mű megalkotására. Az eredmény meglehetősen elborzasztó lett, aminek az okairól csak sejtéseim lehetnek: talán túlságosan sokféle szaggatja magát a koreográfus (vezeti saját társulatát és a Flamand Királyi Balettet, a koreografálás mellett videoklipe-

ket komponál, operát rendez és ezerfelé koreografál), vagy túlságosan nyomaszthatta őt a Royal tradíciója és méretei, esetleg a táncosok klasszikus képzettsége? Mindenesetre Cherkaoui egy rég letűnt elbeszélésmóddal kelti életre *Medusa* történetét, aki megerőszkolása és az istennői szolgálatra immár alkalmatlanná válása után szörnyetegként tengeti életét, míg nem önként fordul bele egykori szerelmé, Perszeusz tőrébe, hogy ezzel örökre megszabaduljon földi kötelékeitől. A néhol egyenesen kínosan egyszerű – és az abúzust is jól nevelt szépelgéssel megfogalmazó – koreográfia Natalja Oszipovának, a sztárbalerinának készült, de Cherkaoui szedett-vedett, főleg a hadonászó kezekre korlátozódó mozgásanyagából ő sem tud igazi drámai szerepet kreálni (mint a másik szereposztásban az ugyancsak csodás Fumi Kaneko sem). Hiába a Purcell-áriák élő és gyönyörű előadása, Olga Wojciechowska elektronikus átvezetői és a nagyszabású díszlet, mindez nem pótolja az értelmezés és a koreográfiai minőség totális hiányát. A San Franciscó-i Balett repertoárjából átvett Christopher Wheeldon-egyfelvonásos viszont valódi remekmű, olyan cselekmény nélküli neoklasszikus balett, amelynek hangulatai, arányos szerkezete és szellemes mozgásvilága igazi tehetsége vall. A *Within the Golden Hour* láttán tényleg az alkonyat aranyló fényeire asszociálunk, de ezt az érzést nem csupán az ébreszti fel a nézőben, hogy a táncosok aranyban csillogó ruhákban lépnek színre, hanem a művet átható melankólia is, amelyhez egy csipet játékoság és vidámság is társul. A komponálásmód maga pedig az „aranykort” is felidézi, a múlt századnak azt az egyik legerősebb baletthagományát, hogy a táncot a zene ihleti, s a koreográfia elsősorban a muzsikára reflektál. Wheeldonnak persze, aki ugyan a Royal iskolájában nőtt fel, de előadói pályáját jórészt a New York City Balettben



Flight Pattern. Fotók: Tristram Kenton

töltötte, volt miből, kitől tanulnia, munkája mégis jóval több, mint egy Balanchine-utánzat. Ezio Bosso hol éteri, hol játékos vonósmuzsikáira Wheeldon klasszikus divertissement-t szerkesztett: három szólópár kettőse közé-köré rendezte a nyolcfős tánckar epizódjait, de azért még egy férfikettőst is beiktatott a jelenetek sorába, félreismerhetetlenül egyfajta tisztelgésnéként Hans van Manen előtt, felvillantva az *Öt tango* emlékeztető férfiduettjének lépéseit. A „vegyes” kettősök közül az első afféle vidám incselkedés pizzicatóra, s ehhez egy sosem volt társastánc mozgásvilága adja a keretet. A középső lírai adagióban az emelések és gurulások, fordulások és gördülések közben egyetlen motívum, az ölelés variációit látjuk. Az utolsó kettős mintegy „földi mása” az előzőknek, hogy aztán a közös allegróban a teljes előadói csapat összefoglalja a korábbi tételek mozgásmotívumait és jellegzetes szekvenciáit.

A besorolhatatlan, mert minden művében másfelé induló Crystal Pite két éve komponálta meg első művét a Royal Balettnak, de ő aztán meg sem próbált alkalmazkodni a királyi közeghez, hanem olyan tárgyat dolgozott fel, ami általában igencsak távol áll a klasszikus balett világtól. A *Flight Pattern* ugyanis vállaltan politikai darab, az úton levés, a félelmek és remények, a vágyak és álmok, a rettegés, a megalázottság, a kizsájtottság helyzeteiről beszél, a jelen és a történelem minden menekülni kénytelen nyomorultjáról. Mert Pite azt vallja, korunk legnagyobb katasztrófájára művészként reagálnia kell, hiszen „ahogy ezzel a kérdéssel foglalkozunk, az határozza meg, kik is vagyunk valójában”. S úgy tűnik, az égetően aktuális társadalmi problémát a Royal Balett sem akarta megkerülni a felújítással, holott a koreográfia kimondottan szembemegy a társulatnak a jellel kapcsolatos erősen távolságtartó szellemi hagyományával. Pite az állandósult bizonytalanság elviselhetetlen állapotának felrajzolásához átformálta az együttest, hiszen radikálisan újraértelmezte a klasszikus balettkar, a *corps de balett* fogalmát azzal, hogy a harminchat fős tánckart tette a koreográfia főszereplőjévé. Ez a szürke, szedett-vedett holmikba öltöztetett, tétován haladó, meg-megtorpanó, mégis együtt lüktető, sodródó, hol sűrűsödő, hol szinte széthulló embertömeg tölti be a hatalmas, félhomályban hagyott üres színpadot úgy, hogy mozgásuk elbizonytalanítja a nézői percepciót. Mert a térben bolyongó csoport(ok) folyamatos átrendeződése és a teret lezáró kulissza ugyancsak folyamatos változása láttán szinte egy céltalanul hányódó, ingatag hajón, az állandóan hullámzó tengeren érezzük magunkat, miközben persze a biztos zsöllyékből nézzük a kilátástalanság megrendítő képeit. A három egységre tagolt, főleg földközeli mozgásokból és expresszív gesztusredékekből komponált koreográfia tökéletesen egybesimul Henryk Górecki 3. *szimfóniájának* első tételével, ahogyan az alig derengésben először egy halvány fénycsík felé araszol a rémült embermassza, ahogyan egy-egy érzelmi kitörés megbontja az egységüket, ahogyan a rájuk záruló éjszakában egy anya elsiratja halott gyermekét, ahogyan az egyikük reményt vesztetten feladja, míg másikuk kietárolt bizakodik. A rémült bolyongás után aztán a csillámló hőségekben résnyire megnyílik előttük az „ígéret földje” – ahová a magára maradt anyának már nincs miért átlépnie. És a többiekre, rájuk vajon ott mi vár? – „kérdezi” szólójával a legutolsónak maradt fiú (a lendületes Marcelino Sambé), aki nem tud és nem mer belépni az ismeretlenbe, de kint maradni sem akar.