

BESZÉDES TESTEK BIRODALMA

Vertigo: Leela és Batsheva Táncgyűttes: 2019 – Tel Aviv



Vertigo: Leela. Fotó: Ascaf

Tánc szempontjából a legfontosabb helyszín Izraelben Tel Aviv, mert itt található a Suzanne Dellal Központ, amely szerepét és jelentőségét nézve nagyjából olyan, mint a Trafó, a Nemzeti Táncszínház, a Jurányi Produkciós Ház és a SÍN együtt. Az analógia azonban pontatlan, kezdve azzal, hogy ezt a tánc- és színházi központot a Manchesterben iraki bevándorlók gyermekeként született multimilliomos, Jack Dellal alapította, hogy emléket állítson fiatalon elhunyt lányának. A több épületből álló Központ, amelyben nemcsak négy színházterem, hanem több próbahely is van, a kortárs tánc országos centrumaként nemzeti és nemzetközi fesztiválokat ugyanúgy tart, mint showcase-eket. Emellett színpadhoz segíti a pályakezdő alkotókat, rendszeresen bemutatja a fiatalabb és ezért ismeret-

lenebb koreográfusok munkáit, konferenciákat, workshopokat és szabadtéri eseményeket rendez, állandó otthont nyújt két nagy együttesnek, s mindezen túl új produkciókat rendel és finanszíroz – vagyis minisztériumi és városi támogatással minden lehetséges módon népszerűsíti és támogatja a *nemzeti tánc kultúrát*, ami itt a *kortárs táncot* jelenti. (Az intézmény vezetője ma is az a Yair Vardi, aki a Batsheva Társulattól szerződött még a hetvenes években a Rambert Baletthez, éppen akkor, amikor az angol együttes a hagyományos balettrepertoárt maga mögött hagyva „modern”, minden új kezdeményezésre nyitott társulattá vált. Vardi – akinek ezekben az egész európai táncszcénát megújító években Imre Zoltán is kollégája volt a Rambertben – tizenkét év táncos tapasztalat után tért haza Iz-

raelbe, ahol rögvést kinevezték az 1989-ben megnyílt tánc- és színházi központ élére.)

A Központ programjában rendszeresen szerepel a jeruzsálemi székhelyű

Vertigo Táncegyüttes,

amelyre még a kilencvenes évekből emlékezhetünk, mert 1993-as megalakulása után több közös produkciója is volt az Artussal. A társulat fennállásának huszadik évfordulóját követően pedig a korábbi műveikből összeállított emlékeztető nagy hatású esttel 2014-ben léptek fel a Tavaszi Fesztiválon. Repertoárjuk döntő hányadát az egyik alapító, Noa Wertheim jegyzi, aki a Rubin Akadémia elvégzése után, huszonnyolc évesen jelentkezett első koreográfiájával. A *Vertigo* című kettősben partnere Adi Sha'al volt, a Batsheva és a Kibbutz társulatok korábbi tagja, akivel azóta is szoros (magánéleti és) munkakapcsolata, hiszen duettjük sikere nyomán együtt alapították meg az együttest. A kis társulat szépen végigjárta azt az utat, amely a független alkotók számára ideális: a Kulturális Minisztérium sikeres alkotói és pedagógiai munkájukat, majd a társulat előadói kvalitását rendszeresen díjakkal ismerte el, mígnem végre bekerültek a stabilan támogatott együttesek közé, amilyenből összesen négy működik ma Izraelben. Közben a művész házaspár – rokonaikkal és barátaikkal közösen – 2007-ben egy ún. ökológiai művésztelepet alapított, ahol azóta is egy környezettudatos, műhely jellegű, speciális szellemi (és már-már utópisztikus társadalmi) közegben alkothatnak. Wertheim – hasonlóan az összes többi izraeli kortárs koreográfus táncfelfogásához – sosem irodalmi műveket dolgoz fel, hanem mindig magából a táncból, a mozgásból indul ki. A kiválasztott mozgásanyagot aztán közös továbbgondolásra, alakításra kínálja fel táncosainak, mígnem lassan kiformalódik az új mű textúrája. A címadásra így csak egy későbbi fázisban kerül sor, s általában ekkor áll össze jelentésszerű struktúrává az addig szeszélyesen széttartó anyag. A tavaly tavasszal bemutatott *Leela* is utólag kapta meg kozmikus (vagy isteni) játék jelentésű szanszkrit címét, ami persze egyáltalán nem jelenti azt, hogy a koreográfus bármiféle „olvasható” cselekményvázlat kínálna fel nézőinek. Inkább a mozgások hőmpolygó áradásából alakítja ki a hangulatában és szcenikailag is eltérő jeleneteket, amelyeket nem a közös téma, sokkal inkább a visszatérő gesztusok, ismétlődő mozgásmotívumok sora fűz össze. A mozaikosságot szolgálja Ran Bagno muzsikája is, amely a híres, feketékből álló vokálegyüttes, a The Ink Spots azóta számtalanszor feldolgozott 1939-es dalával, a *We Three*vel indít. A magánynak ez a balladája adja meg a koreográfia alaptónusát, bár a színen nem csupán egyetlen szereplő van jelen – árnyékával és visszhangjával, hogy „hárman” legyenek, ahogy az a dalban elhangzik –, hanem diagonálban felsorakozva az egész társulat. E rituális hangulatot sugalló előjáték végére lassan párokba rendeződnek a táncosok, s elindul egy meghatározhatatlan, leginkább a latin salsákra vagy az erdélyi forgatóókra emlékeztető tánc. A jelenetben sokáig e páros forma játékos lehetőségei dominálnak, míg végül – a vegyes és egynemű párok kavargása után – egyetlen pár marad a színen, hogy a két táncos visszhangozza egymás gyengéd mozdulatait. Aztán egy kitarított csókban forrnak össze, ami átvezet a következő epizódhoz. E csók-variációk hol a nyers dominanciaharcot jelenítik meg, hol az egymásba olvadók, szinte egy testté válók összesimulását, az erőszakos

féltést, a gyengéd irányítást vagy a szinte elveszettek közös, tétova bolyongását. Az ezt követő rész egy sosem volt archaikus szertartás: egy magára maradt leányt látunk fején és az arca körül a férfiak kezéből font koszorúval. Olyan ő, mint egy éteri menyasszony, aki méltóságteljesen vonul körbe, s bár ki-kilépne e szerep korlátozó kereteiből, a tradíció egyre visszaszipantja őt, sőt, lassan a többieket is, hiszen a mégiscsak távozó leány helyébe mindig újak és újabbak lépnek, míg el nem fogy az egész csapat.

Az üres színpadon egyetlen díszletelem van, egy lejtős rámpa, amelyet a szereplők mozgatnak a térben. Az eddig mellékes tértagoló e jelenettől kezdve kap valódi szerepet, mert a következő epizód – bár úgy indul, hogy két fiú egy teljesen tónus nélküli, szinte élettelen lánytestet gyengéden, de határozottan hajtogat a lehető legképtelenebb módokon – lendületes parkourba vált: a lányok úgy röpködnek a rámpáról, mintha a mennyekből hullnának alá, a fiúk karjaiba. Egy újabb epizódban a rámpából olyan kockaformájú emelvény lesz, amelynek üres az alja: fent egy játékosan kacér hölgy látszik deréktól felfelé, amint kellei magát, a kocka alól kivillanó lábai azonban kecses, de egyértelműen férfilábak. Az így óriásira növesztett és deformált alak „részei” egy adott pillanatban helyet, s így szerepet cserélnek, de a kocka fedésében még a test látványának horizontális „széthúzására” is adódik lehetőség. E két, inkább formai ötletességet adó epizódot egy csodás férfiszóló, egy vérbeli magánytánc követi fájdalmas legatókkal, verdeső kezekkel, puha ugrásokkal, a mozgások levegős tágasságával, villanásszerű, gyors váll- és csípőmozdulatokkal. A zárlat ismét a teljes együttesé, száguldó, térben és irányokban is sokszólamú összefoglalása az eddigieknek, ami végül közös sétává szelídül. Visszatér a kezdőkép, de nem ismétlődik, mert a mozgások egyfajta végtelen keringésbe mennek át, ahogy a lassan mozgó, tovaördülő diagonál sorból a távozók helyére egyre újabbak lépnek.

Wertheim koreográfiája nem kínál szavakra fordítható helyzeteket, hiszen óvakodik attól, hogy történetet kerekítsen, azonosítható karaktereket teremtsen, szorosan fonja egybe az epizódokat, viszont csak szavakkal idézhetem fel a látottakat, így óhatatlanul belefutok a személyes értelmezésbe. Holott a legerősebb hatás és emlék, amit erről az előadásról őrzök, szenzuális: az az iszonyú erejű energiaáramlás, ahogyan a kompozíció életre kel a színpadon, és ahogyan mégis minden pillanata finoman visszafogott, mert az energiákat kordában tartja a feszes szerkezet és az előadók végtelen precizitása.

Wertheim és a többi izraeli koreográfus sokat köszönhet annak a sajátos mozgásanyagának, amely a Batshevában formálódott ki, és amely lényegében egyfajta „nemzeti” stílusként a többi társulatra is átsugárzik. És most nem elsősorban a gagára gondolok, mert már jóval a gaga előtt megszületett az a jellegzetes – mert az európaiktól lényegében különböző – keverék mozgásnyelv, amely az összes izraeli alkotó „anyanyelve”, miközben egyéni jegyeik természetesen könnyen megkülönböztethetővé teszik az alkotásaikat. De ahogyan a klasszikus baletet használják – vagyis esztétikájának teljes mellőzésével –, ahogyan a klasszikus modern technikák elemeit szinte észrevétlenül simítják bele a talán sosem volt néptáncok és mai utcatáncok reminiscenciáiba, s ahogyan mindezt egybegyűrik a szinte semmiféle szabályt nem ismerő kortárs-improvizatív mozgásokkal, az egészen bámulatos és egyedi. Emellett a bátorságuk is lenyűgöző, ahogyan deformálni merik a testtartásokat – s emiatt lazán váltakoztatják a „csúnya” mozgásokat a „széppel” –, vagy ahogyan a táncukban minden testrész – az



összeakadó lábaktól a kalimpáló-hadonászó kezekig, a megloduló csípőktől az aprókat ránduló vállakig, a rebbenő fejekig és a sokféle indázó gerincekig – egyenrangú. E „nemzeti” stílus nagymestere persze Ohad Naharin, a

Batsheva Táncegyüttes

koreográfusa, aki közel harminc év után, 2018-ban vonult vissza a társulat éléről, de szerencsénkre nem hagyott fel a koreografálással, mint kortársai közül Jiří Kylian és Mats Ek. „Csupán” – és itt muszáj kitenni az idézőjelet – az irányítás felelősségét adta át Gili Navotnak, ami nem kevesebbet jelent, mint megtartani a társulatot – az ifjúsági együttessel együtt – a kortárs tánc nemzetközi élmezőnyében. Naharin már egyszer megpróbált szabadulni a számára terhes adminisztratív feladatoktól, ám akkor egy év múltán visszavette az irányítást. Most ő maga szemelte ki az utódját, aki tizennyolc évesen lett az ifjúsági együttes tagja, majd még hét éven át táncolt a „nagy” együttesben. Éppen azokban az években, amikor Naharin és táncosai belevágtak az azóta gagaként elhíresült mozgásnyelvi kísérletbe, amelynek Navot azóta is avatott pedagógusa és népszerűsítője. Mert az aktív előadói pályát 2008-ban abbahagyta, s három gyermeke mellett elsősorban a gaga oktatását és Naharin műveinek betanítását vállalta mostani kinevezéséig. Bár koreografált is, úgy tűnik, mégsem az alkotás az erőssége, ami Naharin mellett nagy valószínűséggel erény, mert Sharon Eyal például, aki már 2003-ban megmutatta koreográfusi oroszlánkörmeit, csak egy évadon át lehetett társigazgató. Vagyis jelenleg a társulat művészeti arculatát

továbbra is Naharin határozhatja meg, míg Navot vállát rögtön két extra teher is nyomja: 2022-ben készül majd el a társulat új otthona, a vizuális és előadó-művészeti központként megalakuló új campus, amelynek működési modelljét meg kell terveznie és szerveznie. A Kulturális Minisztérium pedig épp mostanában csökkentette az együttes támogatását, és szólította fel Naharint, hogy adja vissza az állami díját, mert szerintük a koreográfus egyes megnyilvánulásaival megkérdőjelezi a hivatalos izraeli (kulturális) politikát.

Naharin új művét édesapjának, a nyolcvankilenc éves korában 2018-ban elhunyt Eliav Naharinnak ajánlotta. A torokszorítóan szép, melankolikus, mégis drámai hatású, 2019 című műben természetesen semmi konkrét utalás nem fedezhető fel valamilyen személyes családi sztorira vagy élettörténetre. Mégis benne van egy nemzedék, a gyönyörű és borzalmas huszadik századot végigélt-végigszenvedett generáció sorsa, magának az életnek – így, csupa kisbetűvel – a kegyetlen és törekeny szépsége és mulandósága. Vagy mindezt csak én látom bele? Bizonytalan vagyok persze, hiszen sokféle referenciával teli szöveg, héber és arab ének és mondóka hangzik el a darabban, de ezeket nem értem, így „csak” az erőteljes, néha letaglózó képek és hangulatok, a táncosok szuggesztív és intenzív testi jelenléte sodor magával.

A nézőtér meglepően kicsi, csupán öt sort töltenek meg a nézők, a játéktér pedig mélység nélküli, de szélesre húzott. A sötétben erre a színpadi csíkra bevonul egy feketébe öltözött, túsarkú csizmát viselő férfi. Viselkedése elegáns, sőt szinte rituális, hiszen lassan leborul elénk, majd váratlanul elmutogatja – mint egy stewardess a repülőgépeken –, mit

tegyünk a bekapcsolt mobiljainkkal, miközben három nyelven is elhangzanak a szokásos instrukciók. Az emelkedettség tehát azonnal iróniába vált, amit az előadó egy váratlan gesztussal még fokozni is tud, amikor lerántja a háta mögötti fekete függönyt, s ekkor meglátjuk a nézőtér másik felét. Vidáman szembenézhetünk az ott ülő nézőkkel, így nevetéssel, lelkes integetéssel zárul az előjáték. A táncter szokatlan elrendezéséből adódik, hogy az előadók számára járás csak a két oldalon van, ráadásul valójában nincs elöl és hátul, hiszen mindig a szemünk előtt vannak – két irányból is. És ebben a táncterben, amely sokkal inkább hasonlít egy, a nézőtérrel párhuzamosan elhelyezett kifutóra, mint színpadra, mindenkit kimondottan közlőként látunk, ezért az egész élmény olyan, mintha egy szélesvásznú, háromdimenziós film peregne előttünk, amelybe majd egy ponton akár bele is avatkozhatunk. De most még csak egyenként érkeznek a táncosok (ki nyári sortban, ki decens kisestélyiben, fiúk női cuccokban, egy lány zakóban), és már ekkor mellbevágóan gyönyörű a sokféleségük, ami nem csupán abból adódik, hogy van köztük japán és európai, dél-koreai és izraeli, hanem hogy a hangsúly a különbözőségeken – és ezen belül az egyenrangúságon van. Egyszerű szekvenciát adnak elő, de ezzel is gazdagon betöltik és dinamizálják a teret, s közben egyenként az ismerőseink lesznek, mert az azonos mozgásokhoz karakteresen egyéni viselkedés, arckifejezés társul. Később sem válik egyikük sem fontosabbá, mint a másik, bár mindenki kap egy-egy rövidebb vagy hosszabb szólót vagy villanásnyi duettet. Mégis elsősorban közösségként látjuk őket, olyan egyének közösségeként, akiknek az életét valamilyen közös végzet rendezi egybe. Az egymáshoz lazán kapcsolódó jelenetek sorából most csak hármat idézek fel, bár a mű minden pillanata sűrű, az egész pedig lenyűgözően nyugtalanító.

Az egyik olyan, mint egy végtelenített haláltánc. Az előadók ebben három szinten használják a teret, mert a lelassított vonulás nemcsak „fent”, a páston zajlik, hanem mellette-kívülről is, ami a színpadhoz képest a „lent”, hiszen ez a nézők szintje. És ott a „közép” is, vagyis a színpad széle, ahol fekvve, gördülve, kúszva közlekednek. Rémületes látvány ez a kegyetlen menetelés, miközben semmi „durvaság” nem történik, csak épp a történelmi emlékezet lép működésbe. A másik felkavató epizódban a táncosok mindegyike az előjátékban exponált magas sarkú csizmát viseli, mozgásuk pedig az első táncjeleket szelíd-szolid szekvenciáit ismétli. Ám a dinamika megváltozása, a cipősarkak kopogása olyan militáns hangvételt teremt, ami elől legszívesebben futva menekülnék, miközben persze lenyűgözve bámulom a fékevesztett szólókat, az eltaposás közös örjögését. A lecsendesülést egy egyszerű sétából álló szekvencia követi, amelyben a táncosok – megszabadulva a csizmáktól – kettésével róják a színpadot, mozgásukkal a térbe rajzolva a végtelen jelét. Aztán finoman a fejükre teszik a kezüket, s szép lassacskán elfogynak, el- és kitűnnek a látóterünkéből, a saját életükből. Egy későbbi jelenetben néhány táncos kilép a játéktérből, és a nézők közé vonul, majd az ülések alól takarókat vesz elő, hogy megágyazzon magának két-három néző ölében. A derengő fényben látjuk egymást, azt is, aki hozzá sem mer/akar érni a csukott szemmel fekvő táncosokhoz, azt is, aki félénken, de gyengéden megsimogatja az ölében heverő testet. Nem értem a jelenetet kísérő csendes ének szövegét – profán pietà, mondanám a jelenetre, ha ez nem a keresztény hagyományhoz tartozna –, talán az is a fájdalomról, a jóvátehetetlen veszteségről szól. De hát Naharint sem érteni kell, hanem érzelmileg menni vele az úton oda, ahová csak ő tud vezetni, a szavak elporladása után is beszédes testek birodalmába.

E számunk szerzői

Dálnoky Réka (1990) szabadúszó dramaturg, drámaíró, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem

doktorandusza és óraadó tanára

Fuchs Livia (1947) tánc történéssz és kritikus, Budapesten él

Gabnai Katalin (1948) drámatanár, színikritikus, Budapesten él

Hajnal Márton (1990) kritikus, Budapesten él

Herczog Noémi (1986) kritikus, a Színház folyóirat szerkesztője, Budapesten él

Jákfalvi Magdolna (1965) színház történéssz, egyetemi tanár, Budapesten él

Marton Éva (1962) újságíró, tanár, Budapesten él

Nagy Klára (1997) szociológus hallgató, kritikus, Budapesten él

Némethi Eszter (1987) színház rendező, Brüsszelben él

Papp Tímea (1975) kritikus, kulturális menedzser, Budapesten él

Pető Andrea (1964) történéssz, egyetemi tanár, az MTA doktora, Budapesten él

Pressburger Csaba (1976) újságíró-publicista, kritikus, Újvidéken él

Proics Lilla (Kaposvár, 1967) kritikus, tornatanár, Budapesten él

Tompa Andrea (1971) író, kritikus, a Babeş-Bolyai Tudományegyetem oktatója, Budapesten él

Zsigó Anna (1986) dramaturg, Budapesten él