

lenyomatát adva a párkapcsolatoknak. Akárcsak a *Lélek pulóver nélkül*-ben, Réti Anna ismét a feje tetejére állít mindent. Minden igaz, aminek a fordítottja is igaz... Egymást s minket megtévesztendő a kezek lábakká válnak, a lábak kezekként kalimpálnak, a fej pedig az óriási kabát belsejében tűnik el, rémmesék csonkolt antihőseit idézve. S közben a fregoliról egymás után esnek, tűnnek el a kabátok, blúzok, színes nyári szoknyák, nadrágok, s vesznek bele a végtelen szeméthegeynek ható jelmezzomolyagba.

A kissé hosszadalmas bevezető, a tenger s a kagylóhéj helyett a ruhahalom mélységes mélyéből felemelkedő Réti Anna antréja elbírna némi tömörítést, még ha csüggünk is a közönség soraiból váratlanul a színpadra lépő Újvári Milán minden mozdulatán. Ettől eltekintve a *Fregoli* jó ritmusban adagolja a lelki szennyest, a cirkuszt, és ügyesen oldja fel a hétköznapi-ságban a „színpadra keveredett”, gazdátlan grundra lelt „gyerekek” felnőttet játszó önfeledtségét.

REPEDÉSEK (Trafó Kortárs Művészetek Háza)

Koreográfus: Zoe Scofield. **Látvány, videó:** Juniper Shuey.

Tánc: Zoe Scofield, Shannon Stewart.

FREGOLI-SZINDRÓMA, AVAGY NEM A RUHA TESZI AZ EMBERT

Alkotók: Réti Anna, Claudio Stellato, Amos Ben Tal, Újvári Milán.

Zeneszerző: Amos Ben Tal. **Dramaturgiai munkatárs:** Hudi László, Szőke Sándor. **Jelmez:** Szűcs Edit.

Díszlet: Rác Dóra. **Fény:** Pete Orsi.

Előadók: Újvári Milán, Réti Anna.

Török Ákos

Mókus mantra

DÚNÉK

Fehér Ferenc első két, önálló koreográfusként (és táncosként) jegyzett alkotása (*Sírzamanze; villanyszék trónusán*) kisebb-nagyobb mértékben, de mozgássorokban, hangfékvésben, megszólalásmódban egyaránt egyértelműen magán hordozta az O. Carusóval (Juhász Anikó) közös alkotói időszak jegyeit. Emellett ezek az előadások lőporuk tetemes részét az ő színpadi jelenlétének erejéből nyerték, amelyre ez alkalommal az új bemutató nem támaszkodhatott. Két kérdésre kerestem választ: képes lesz-e Fehér arra, hogy karakteresen eltávolodjon a *Finita la Commedia*-beli időszak formai-tartalmi megoldásaitól, kérdésfelvetéseitől, valamint koreográfusként, színpadi személyisége és előadói képességei nélkül tud-e kellő erővel telt darabot alkotni? Az elsőre a válasz határozott igen, míg a másodikra – egyelőre – inkább nem.

Érdeemes lenne egyszer tüzetesebben szemügyre venni a darabokhoz írt orientáló, felvezető fülszövegeket. „A tánc számomra mindig is az érzéki közvetlenség közege volt. Természetközelségünk eleven tapasztalata.



Nemes Zsófi, Hucker Kata, Dózsa Ákos és Tonhaiser Tünde

A zenére hangolt mozdulat, a saját törvényeire koncentrált test belső erők játékszerévé, médiumává válik. A homokbarázdák arcunk barázdái, a sivatag a mi hiteles tükrünk.” Ez a szöveg kellően rövid, lényegi, ráadásul még igaz is. Viszont fülsértően diszsonáns ezeket a szavakat első szám első személyben olvasni, miközben Fehér Ferenc lényéből süt a mozgásba oldódó verbalitás, azaz a nyelvi önreflexiótól való ódzkodás vagy akár az arra való nehézkedés. Ezek nem Fehér szavai, Fehér szájába adva egyenesen csúsztatásnak érződnek.

Másrészt utolsó mondata egy teljes szerzői értelmezés kinyilatkoztatása, amely éppen szentenciaszerű,

frappáns megfogalmazása miatt elveheti a befogadók saját alkotói munkájának örömét, lendületét, mivel ennél jobban nyilván ők sem képesek megfogalmazni a látottakat. A kevés eszközzel létrehozott koreográfiák (amilyenek zömmel a kortárs darabok) megértése igényelhet szerzői, dramaturgi rásegítést, de nem szerencsés, ha azok mértéke túl lépi a „mederteremtés” kereteit.

A *Dűnék* egy ember-atomokra hullott világ mozgóképe, egzisztencialista táncdráma, amelynek alapmetaforája a homokdűnék világa, a sivatag, ahol az egymáshoz érések nem az emberi kapcsolatokat jelenítik meg, nem lelki-testi-érzelmi vonzódásoknak, hanem sokkal inkább fizikai törvényeknek engedelmességgel egymáshoz sodródások, egymáson ragadások. Izgalmas és termékeny ellentétet alkot ez a fajta szétesettség és a darab mérnökien geometrikus szerkesztettsége: a visszatérő mozgáselemek, a zörejjene és a fülnek kellemes zongoramelódiák szabályos váltakozása. A darabbeli lét széthullottsága ellenére, vagy éppen ezért, a darab leg-erősebb részei az együttmozgások. Fehér Ferencet egy Dózsa Ákos-szóló erejéig megkísérti (de szerencsére ellen tud állni a kísértésnek), hogy saját mozgását húzza táncosaira. Fehér színpadi (és vélhetően civil) lényéhez közel áll ez az embersivatag. Nem így táncosaihoz, és talán legkevésbé éppen az egyetlen férfi előadóhoz: Dózsa Ákos (és nagyrészt partnerei is) szépek, kedvesek és normálisak, amitől a *Dűnék* inkább csak utalni képes arra, amit megmutatni szándékozik. Talán nem lehetett elvonatkoztatni Fehér személyétől, de a darab szenved legalább egy, archetipikusan ebbe a hiány-létre épülő világba illő személyiség színpadi hiányától. Mondandójának közérthető egyszerűsége és megvalósításának felszínközelsége miatt az előadás annak ellenére is pozitív élmény, hogy egyetlen lendülete néhol az unalom határáig sodorja. Tematikájában avatott kézzel festi meg egy Isten és társ nélküli világ alaprajzát, ám egyelőre ennél az elsősorban atmoszferikus lét-skiccnél nem tud továbblépni.

Fehér Ferenc azonban tanul. Azoknak, akik szeretik őt, mindenképpen jó hír, hogy első két önálló, még az O. Carusóval közösen vágott csapáson haladó munkája után immár belekezdett valóban önállósodott alkotói személyiségének kiépítésébe.

DŰNÉK (MU Színház)

Koreográfia, zene: Fehér Ferenc. **Jelmez:** Simon Judit. **Fénytervező:** Bánki Gabi. **Szakmai tanácsadó:** Hegedűs Sándor. **Tánc:** Dózsa Ákos, Hucker Katalin, Tonhaizer Tünde, Nemes Zsófia.

Akram Khan Londonban élő, bangladesi származású koreográfus sokszor feldolgozott témát választott *bahok* című darabjához: a különböző (élet)utakról érkezett, egy reptéri tranzitváróban összetalálkozó emberek kényszerközösségének kimerevített pillanatát fixálja, figyeli a viselkedési formákat, a kialakuló kapcsolatrendszereket. Az előadás mottója: „A nomádok számára az otthon nem egy cím, az otthon az, amit magukkal visznek.” Akram Khan magával hozta műves utazótáskáját, de nem pakolta tele.

Az „utazás” az emberiség kultúrtörténetének alapvető toposza. A vándorlás, az „úttalan utakon” való bolyongás motívuma, az elűzetés, a befogadás/befogadtatás, a találkozás, a búcsú, a hazatalálás mind e tágon értelmezett toposz jelentéstartalmának részei, akárcsak az identitásvesztés érzése, az út-életút vagy a halál pillanatában kezdődő transzcendens utazás párhuzama. A kérdés az, hogy sikerül-e a legújabb kori kortárs (tánc)alkotónak – saját eszközeivel – újraértelmezni, a kor függvényében aktualizálni, újabb jelentésrétegekkel feltölteni a fogalmat.

Akram Khan Trafóban bemutatott munkájában fellelhető az alkotói ihletettség és a személyes érintettség is. A művész a téma elkötelezettje, aki magabiztos tudatossággal nyúl az ősi toposzhoz. A *bahok* pontosan megszerkesztett, kellő visszafogottsággal és arányos jelenetkezeléssel létrehozott mű, amely azonban a néhány elnagyoltan felvázolt, emocionális kitérő ellenére megreked az – egyébként alapos, komoly háttérmunkát sejtető – szociológiai látáseletről. A viszonylag laza koherenciájú, kissé töredezett képletű előadás dramaturgiai vonalvezetése ugyan nem szenved csorbát – mind a tranzitban várakozó utasok nyitó képe, mind a mobiltelefon csörgésére „Mama...?” kérdéssel válaszoló fiatal lány mint zárás hatásos elem –, de mindez kevés ahhoz, hogy a mozgás vagy valódi színpadi történés hiányában kialakuló luftokat kitöltse.

Az együttes a színészi játéknál vérzik el. A heterogén összetételű társulat a karakterek, az egyéniség szubjektív jegyeinek előtérbe kerülésével szerencsés esetben előnyére válhat a kortárs produkcióknak. A *bahok*ban azonban furcsa szabály érvényesül: míg az előadás technikai színvonalát nagyban megemeli a Kínai Nemzeti Balett képzett klasszikus táncművészeinek jelenléte, addig az általuk ismert, rendkívül illusztratív jelrendszerre korlátozódozó mimes játék sokat levon a produkció színházi értékéből. A helyenként kiábrándítóan civil megnyilvánulások kizökkentenek, az előadás tempója lelassul.

A koreográfus jó megfigyelő, igyekszik reálisan ábrázolni a figurákat – ehhez illeszkedik az utcai ruhának is beillő jelmezek kiválasztása –, ennél mélyebbre ritkán ás. A jelenetek egy része alig nyújt többet olyan valós élethelyzeteknél, amelyekkel egy empátiás rutinos utazó a várótermekben találkozhat. A mobiltelefonáló férfi, a fotókhöz pózoló keleti pár, az alvó lány, a kijelzőt izgatott várakozással figyelő fiú alakja megszokott látvány a reptereken, pályaudvarokon, és kiváló kiindulópont lehet a színházi karakterteremtésben. Akram azonban leginkább egy-egy tánctechnikai ötlet kibontásával ábrázol, valódi mélységeket csupán két szereplő esetében keres. A vézna, rosszul öltözött, mindenkinek láb alatt lévő lány időről időre kívül reked a történéseken. Mintha a tranzithelyiség lenne az örök közege, mintha soha nem utazna, nem találna a kiutat – bizonytalanul kering a térben. Az előadás végére jelentéktelen alakja felragyog, központi figurává válik, saját útkeresése számvetésre készíti az utazókat. Az időközben humánus jegyeket öltő, életre kelő *kijelző* is rajta keresztül üzen a többieknek az „el vagy veszve”, „labirintusba kerültél” textusokkal. A lány a megcsörrenő telefonban meghallja édesanyja hangját – ő talán már tudja, merre kell tartania.