

Králl Csaba

# Narratíva, zeneiség, repetíció

200% TÁNC

## A TISZTA TÁNC TAVASZA A TRAFÓBAN

A Trafó 200% tánc-sorozata kimondatlanul az intézmény alapításától fogva létezett, de csak 2009 tavaszától nevezték annak, ami: a tiszta tánc ünnepének. Bizonyára volt ebben kivárás is a szervezők részéről, hiszen az Európában masszívan meghatározóvá vált, ám Magyarországra gyakorlatilag importálhatatlan konceptualista táncirányzatok huzamosabb ideig háttérbe szorították a tisztán mozdulatokból építkező koreográfusi felfogást. De amikor ismét fordult a bumba, és az ezredfordulót követő években fokozatosan erőre kapott egy új koreográfusnemzedék, amely nem stílusirányzatok és tánctechnikák mentén, hanem egyéni látásmód szerint, saját személyiségére szabva kísérte meg újradefiniálni a tiszta táncot, a Trafó is egyre nagyobb figyelmet szentelt a bemutatásuknak. Akram Khan, Crystal Pite, Emanuel Gat, Hofesh Shechter, Russel Maliphant, Wayne McGregor és a többiek mind e már elveszítettnek hitt, formatudatos, mozdulatcentrikus gondolkodást csempészték vissza a táncszínpadra. Szabó György igazgatásának utolsó negyedében Crystal Pite, Emanuel Gat és a posztmodern tánc örökifjú nagyasszonya, Anne Teresa De Keersmaeker járt társulatával a Trafóban.

## A TEST MINT A SZELLEM KABÁTJA

Művészek lenni, úgy tűnik, Kanadában sem fenéig tejfel. A megszorítások a világ gazdagabbik felén is megszorítások – legfeljebb nincsenek átideologizálva, közteherviselésre alapoznak, és a magas művészet kárára nem hozzák helyzetbe a silányt, a gagyit. Az 1970-es születésű Crystal Pite, Kanada egyik legújabb szellemű koreográfusa például csak 2010 tavaszán, kilencévi közös munka, hat (világot körbejárt) társulati premier és nevesebbnél is nevesebb balett-együttesektől érkezett koreográfusi felkérések után (NDT I., Cullberg Ballet, Ballet Frankfurt, The National Ballet of Canada stb.) jutott el oda, hogy 2001-ben Vancouverben alapított társulatának tagjait hosszabb időre leszerződtesse. No, nem kanadai, hanem német pénzből – miután Frankfurt városa hároméves rezidensszerződést kötött Pite-tal, és a vele

járó támogatás stabilizálta az együttes, a Kidd Pivot büdzsáját.

Frankfurt nem volt ismeretlen Pite számára, hiszen 1996-tól 2001-ig, öt éven át táncolt William Forsythe Frankfurter Balettjében, így szinte hazaérkezett. Az viszont erősen elgondolkodtató, hogy Pite ilyen nemzetközi reputációval a háta mögött sem tudott kikeveredni hazájában a létbizonytalanságból, jelezve, hogy Kanadában még a nemzetközi elismertségnek örvendő művészek támogatása sem stabil és automatikus. (Nem úgy, mint idehaza, ahol az állam világos szakmai és minőségbiztosítási szempontok érvényesítése nélkül vállalja a 2013-tól már nemzeti és kiemelt kategóriába sorolt kulturális intézmények finanszírozási kötelezettségét.)

Pite eddig látott munkáiban az volt a közös, hogy valamiképpen narratívával kacérkodott – nem a hagyományos módon persze, de mégiscsak olyasvalamihhez nyúlt, ami a kortárs táncban ma nem divat. A 2006-os *Lost Action*-ben (amit 2009-ben mutatott be a Trafó) a narratíva inkább csak tematizálta a darabot: az első világháborús veteránok eltűnő nemzedékének emléket állító koreográfia ugyanis elbeszélés helyett táncba rejtett, úgymond, „ráutaló magatartással” emelte két méterrel a föld felett járó szintiszta táncköltészté a darabot.

A tavasszal itt vendégeskedett *Dark Matters* (2009) narratívája viszont már cseppet sem rejtett, igaz, a kétrészes mű első felvonása elsősorban (báb- és színházi eszközökkel dolgozik. A történet dupla vagy tripla fenekű (sőt, több!): ártatlan meseként kezdődik, véres thrillerré fajul, majd misztikus vizekre evez, nem kevés váratlan fordulattal a sztoriban. Dióhéjban: egy modern kori, fiatal és szemüveges Dzseppetó – Peter Chu alakítja – fabábot eszközökkel, ami „varázsütésre” életre kel (eddig sima Pinokkió-sztori), ám a bunraku-technikával, hosszú, fekete pálcákkal mozgatott, közel félméteres marionettbáb fellázad alkotója ellen, s az elmérgesedő viszály betetőzéseként egy ollóval brutálisan kivégzi mentorát, majd maga is élettelenül csuklik össze áldozata mellett. Ezen a ponton lépnek elő a háttérből a báb (tetőtől talpig feketébe öltözött) mozgatói, és válnak a darab főszereplőivé, s ekkor döbbenünk rá magunk is, hogy élő ember és fabáb mind

csak eszköz volt kezükben, akikkel élet és halál uraiként játszottak.

Vagy mégsem? Merthogy arra is találunk utalást, hogy ez az egész csupán a fantázia szüleménye, mely az egyik „baljós árny” képzeletében játszódik le. Vagy mégsem? Hiszen a kasírozott díszletelemekkel és néhány konkrét tárggyal jelzett stilizált szobabelső valószínűleg összekapcsolódik, mintegy kifordulva sarkaiból, miután az árnyalakok ironikus kungfucsapásokkal kis híján a padlóba döngölték egymást, és eltüntették Dzsepettót holttestét. Vagy mégsem? Mivel nemcsak a szoba, hanem vele együtt a színház is romba dől: leszakadnak a lámpatartó vastraverzek, lezuhannak az oldalfüggönyök, és feltárul a maga összevisszaságában, szétszórt kellékeivel a csupasz falakig lebontott színpad – merthogy ezek csak rombolni tudnak, építeni nem. Vagy mégsem? Hiszen az első fekete démon, aki e szédült, atomtámadás utáni futurisztikus

meg. Kik és mik ők? Jók vagy rosszak? A sors, a véletlen, az ismeretlen megszemélyesítői? Az univerzum örök feketesége, vagy saját démonaink/angyalaink?

Az előadás második részében mintha teljesen más darabot látnánk: a tiszta tánc dominál, bár a cselekményszál nem tűnik el véglegesen. Az új szereposztás szerint a játszó táncosokká vedlenek (Eric Beauchesne, Peter Chu, Yannick Matthon, Jiří Pokorný, Cindy Salgado, Jermaine Maurice Spivey), míg a „baljós árnyakból” csupán egy marad (Sandra Marín Garcia), aki be-bekapcsolódik ugyan a koreográfiába, ám többnyire néma, tétlen, bár nyomatékkal jelen levő háttérszereplőként követi az eseményeket.

A kopár, fehér táncszőnyeggel borított színpadon Pite elsősorban a báb mozgását adaptálja, a test tehetetlenségét, erő és ellenereő találkozásait képezi le, megnyugvásokat és kitöréseket indukál. Táncosai nyeklenek-nyaklanak, mint a marionett, puha kontak-

tokból kimerevedő szoborcsoportokat formáznak, lassított felvétellként, a földről lágyan visszaviszapattanó testtel fognak talajt. Szemet gyönyörködtetően hajlékony, a test minden ízét, porciáját igénybe vevő, ruganyosan puha akciók zajlanak a térben, amelyekhez meglepő módon a mindig közelben sündörgő fekete árnyalak nyújt esetenként megfelelő támasztékot és segédkezet.

És még a végére is marad csavar: Peter Chu visszazsárolják fess, halványkék inges, nyakkendő „Dzsepettó-jelmezébe”, a démon pedig kivetkőzik önmagából, és sudár hölgyként újrjátssza az életre kelt fabábot Dzsepettó karjában – majd hogy helyre-

billentsen valamit az élet igazságtalanságából, fájdalomosan illuzórikus öltésekkel összevarrja a férfi szívtájékán ollóval okozott sebhelyet.

## HALLANI A TÁNCOT

Bár Emanuel Gat, a marokkói gyökerű, Izraelben felcseperedő, ma Franciaországban élő és alkotó táncos-koreográfus szintén a fiatal nemzedékhez tartozik, nem ismeretlen a hazai közönség előtt, hiszen a Trafó Gat 2004-ben alapított társulatának eddigi nyolc premierje közül hármat már műsorára tűzött az elmúlt években (2009: *Tavaszi áldozat*, *Winter Voyage*, 2010: *Winter Variations*) – kirobbanó sikerrel.

Gat csak igen későn, huszonhárom évesen kezdett ismerkedni a táncsal, és 1994-ben készítette első koreográfiáját, de már e viszonylag rövid pályaszakasz is meredeken felfelé ívelő nemzetközi karrierrel tanúsodik. Társulati munkái mellett rendszeresen kore-



Dark Matters

Schiller Kata felvétele

tágra ógyeleg, azonnal kimentti Dzsepettót a romok alól, és feltámasztja. Van remény, nem hiába... Vagy mégsem? Mert amikor társára is rátalál, és a színpad közepére cipeli, nagy erővel rávágja a földön fekvő vaskeretekre. Vagy mégsem? Hiszen mindez csak illúzió volt, és egy életnagyságú fekete bábon kívül senki és semmi nem látta kárát, amire, persze, csak az utolsó utáni pillanatban eszmélünk.

Itt van vége az első résznek.

Felmerül a kérdés, hogy ez nem sok-e így – meg kevés is egyszerre. De azt hiszem, nem. Mert Pite a színházcsinálásnak olyan mélységére ás, ahol minden tett, gesztus rögtön megkérdőjeleződik, idézőjelbe kerül. Színház és tánc, realizmus és stilizáció, állítások és elbizonytalanítások e sebes forgatagában, a mese, a fantasztikum, a misztikum boszorkányos keverésével Pite nem akar mást, mint választ találni a címben jelzett „sötét anyagok” kilétére, s persze folyamatosan gondoskodik arról, hogy soha ne találjuk

ografál olyan ismert balettegyütteseknek – Brémai Táncszínház (2007 és 2010), Párizsi Opera (2009), Sydney Dance Company (2010), Ballet National de Marseille (2012) stb. –, amelyek a klasszikus-romantikus repertoár és a modern művek mellett a feltörekvő kortárs alkotók bemutatására is figyelmet fordítanak. Ha volt kérdés a tiszta tánc szerelmesei előtt a társulat mostani fellépését illetően, egyrészt ez lehetett: miképpen vezényel Gat egyszerre tíz táncost a szokása szerint tökéletesen üres színpadon a kisebb létszámú, kamara jellegű művek után (egy kvartett és két duett), hiszen valamiért épp a sokszereplős koreográfiái – *K626* (2006), *Through the Center* (2007), *Silent Ballet* (2008) – maradtak ki eddig a szórásból. Másrészt: mi történik a tánc rá nagyon is jellemző zeneiségeivel, ha nem örök érvényű klasszikusok (Sztravinszkij, Schubert, Mahler) állnak a koreográfia szolgálatában, hanem Gat saját szerzeménye szól, amelyen közel két évig dolgozott, és ami sok mindent tartalmaz, csak hagyományos értelemben vett zeneiséget és harmóniákat nem? Vagy csak nyomokban.

A válasz rögtön kiderül, előljáróban csak annyit: Gat nem csupán koreográfusként, hanem teoretikusként is kiválóan megállja a helyét. A *Brilliant Corners*-hez komoly esszét kanyarintott (olvasható a társulat honlapján<sup>1</sup>), amelyben részletekbe menően reflektál a munkafolyamatra, és meggyőző okossággal érvel koreográfusi elképzelései mellett. Amit azért tartok fontosnak kiemelni, mert teória és kritikus tapasztalat ezúttal érdekesmód tökéletesen egybeesik.

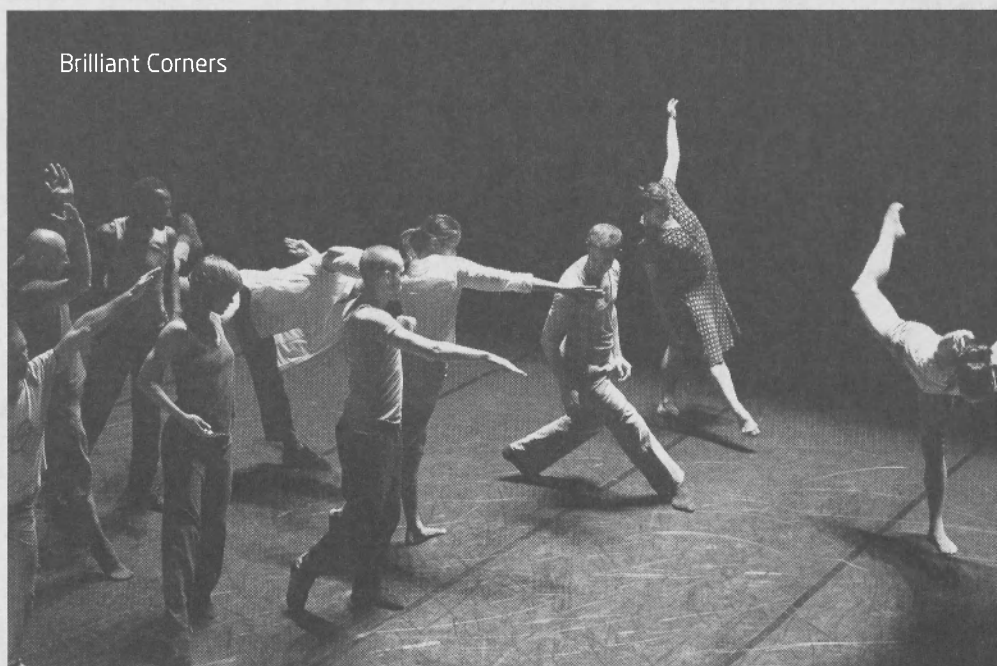
Világosan kiderül belőle például, hogy Gat – bár bizonyára nem voltak véletlenek fiatalkori zenei tanulmányai és karmesterei előképzettsége sem – világeletében zeneként fog tekinteni a táncra. Ahol tánc van, ott nem kell zene, állítja, mivel a tánc önmagában zenei minőség, mely nem szorul a zene támogatására, értelmezésére. A zene nem kezdőpont, de nem is megoldás a számára, mert – mint írja – a táncot zene nélkül is hallanunk kell. Hallanunk, nemcsak látnunk. Annál jobban birtokolja ugyanis valaki a koreográfia nyelvét, minél kevésbé érzi szükségét annak, hogy a zenéhez nyúljon segítségért.

Ebben a paradoxon nemcsak az, hogy Gat ennek ellenére természetesen a *Brilliant Cornerst* sem hagyta zenei kíséret nélkül<sup>2</sup> (bár gyakran alkalmaz hosszú, beszédes csöndeket), hanem hogy a teória testet ölt, és a tényleges zenei téma – Gat komplex, de diffúz hanguniverzuma ellenében –, a koreográfia hordozza a zeneiséget.

Gat mint zeneszerző inspirációs forrásként Thelonious Monkra hivatkozik, de az 1957-es azonos című nevezetes dzsesszfelvételről egyetlen taktus sem hangzik el a darabban. Helyette digitálisan manipu-

lált, fémesen elidegenítő, hangminták tömkelegéből összeállított zenei montázs terül szét a térben, ami elsődlegesen ritmikailag és dinamikailag támogatja meg a koreográfiát. Ha a táncot közel valónak, megérinthetőnek érezzük is, ha személyes kapcsolatot tudunk is kialakítani vele, a zenével mindenképpen ambivalens viszonyba kerülünk, és ez az ambivalencia olykor tol, taszít a tánc és a köztünk levő távolságon – attól függően, hogy Gat éppen ellenpontoz vagy erősít a zenei részletekkel.

Hasonlították már a *Brilliant Cornerst* halraj mozgásához, gazellacsapat vándorlásához, madárraj röptéhez – és igaz, ami igaz: így együtt –, és mégis, külön mozgatni tíz táncost, így megadni az egyéniségeknek, ami jár, majd alázatosan elbújtatni őket a nagy közös egészben – ritka koreográfiai bravúr. Merthogy a tízek tánca tíz önálló szólam, miközben a szólamok úgy futnak egymás mellett párhuzamosan, vagy kapcsolódnak össze szervesen, mintha egyetlen élő organiz-



must alkotnának. Csak ritkán és rövid pillanatokra kerül szinkronba két-három táncos, a mozgáskánon sem túl gyakori, helyváltoztatásuk, térfoglalásuk iránya általában mégis egyfelé húz, de azt mindenki más tempóban, más dinamikával, más mozdulatokkal valósítja meg. Káprázatos polifónia, csipetnyi diszharmonia nélkül: néha enyhe szellő fúj át rajtuk, hullámváz söpör végig a testeken, ingereket, energiákat áramoltatnának egymás között, ahol a „nagy testből” kiszakadó szólók, duettek, tercettek könnyedén simulnak vissza a szervesen indázó, organikus struktúrába.

Gat úgy határozza meg a fény játékát a színpadon, ahogy a kamera keretbe foglalja a valóság egy szeletét. A koreográfia ugyanakkor nem vesz tudomást a színpad méreténél méterekkel szűkebb, elmosódott körvonalú fény téglalapról, nyitottan és szabadon használja a teret, a táncosok ki-be lépegetnek a sötétségből

<sup>1</sup> <http://www.emanuelgatdance.com/texts/>

<sup>2</sup> Egyetlen zenei kíséret nélkül játszott műve a társulat számára koreografált *Silent Ballet* (2008).

a világhoz. A fény mintha a természetből merítene ihletet: egyszer balról, másszor jobbról süt vakító fehérséggel, intenzitása, dőlésszöge folyamatosan változik, de olyan kimért és lassú, mint a nap járása az égen. Ahogy a világításban, úgy a mozgásban sincsenek csúcspontok, a folyamatos és folyamatosan újrastrukturálódó változás tartja éber feszültségben a koreográfiát.

## MINIMÁLBÓL A MAXIMUMOT

Akár jelképesnek vehetjük, hogy a Trafó régi vezetése által életre hívott 200% tánc-sorozat a Rosas vendégszereplésével zárult. Hiszen az európai posztmodern tánc egyik legnagyobb hatású koreográfusának, társulatvezetőjének és táncpedagógusának, Anna Teresa De Keersmaekernek a pályafutása ugyanúgy a nyolcvanas évek elején indult, mint az a munka, amit Szabó György (némi közgazos „előtanulmány” után)

látható. Majd hosszabb szünet következett, míg 2005 őszén a Joan Baez 1963-as koncertlemezére készített *Once* (2003) című szóló, tavaly pedig Bartók *Mikrokosmos*-ának (1987) híres pajkos-bakancsos táncváltozata szerepelt a Trafóban.

A Rosas mostani fellépésére a trafós korszakzárás melankóliája telepedett, ám ünnepi fényben is játszott. Hiszen De Keersmaeker nemcsak elkísérte társulatát a budapesti vendégjátékra, hanem maga is táncolta a műveket, partnerével, Tate Dolvennel. Ami 2002 óta – amikor *Once* című szólójával visszatért a színpadra – már nem akkora meglepetés, de még mindig eseményszámba megy.

A Steve Reich kompozícióira készült négyteteles *Fase* (1981) De Keersmaeker második legkorábbi munkája. Programadó mű. Amelyből már pontosan látszik, hogy mi (és mi nem!) a koreográfus hitvallása a táncról. A béjart-i táncszínházi örökség biztosan nem – mert bár kézenfekvőnek bizonyult a fiatal flamand

Fase



még huszonévesen, a Petőfi Csarnok rendezvény-szervezőjeként kezdett el a kortárs tánc új áramlatainak megismertetésével, az addig csak hírből ismert külföldi táncársulatok és szólisták meghívásával – 1985-től a Petőfi Csarnok, majd 1998-tól a Trafó falai között. E hihetetlenül változatos és mindvégig minőségre törekvő tánckínálatban, ami annak idején a hazai kortárs tánc fejlődésére is intenzív hatást gyakorolt, természetesen a Rosas is rendre felbukkant. De Keersmaeker és társulata 1992-ben, a Flamand Kortárs Művészeti Napok keretében mutatkozott be nálunk az emblematikus *Rosas danst Rosas* (1983), illetve a Ligeti György és Eugene Ysaie kompozícióira született *Achterland* (1990) című darabokkal – előbbi a Petőfi Csarnokban, utóbbi az Erkel Színházban volt

táncosnő számára, hogy a Mudrában, a „nagy mágus” brüsszeli iskolájában képezze magát, az ott tapasztaltak csak azt erősítették meg benne, hogy melyik úton nem szeretne járni. Viszont egyetlen, az Egyesült Államokban eltöltött röpké esztendő eldöntött mindent: találkozása Merce Cunningham eszméivel és az amerikai minimalisták, Lucinda Childs és Laura Dean munkáival segítette megtalálni a saját stílusát, ami a mozgás minden tartalomtól megfosztott köznapi egyszerűségét hirdette a tánc esztétizáló, ortodox szépségével szemben. „A darab megalkotásának folyamatában nem valamilyen megfogalmazott cél vezérel: sokkal jobban érdekel a struktúra, a ritmus, a tér, a dolgok architektúrája, a feszültség, a kapcsolat a zenével és a színekkel. Erről szól ugyanis az egész. [...] Milyen

szép lehet akár egyetlen mozdulat is. Hogy érdemes megnézni az olyan egyszerű és ismerős dolgokat, mint például a lépés, a menés. Én nagyon szeretem nézni, hogy valaki hogyan kap fel egy széket, hogyan veszi le a cipőjét, hogyan szárítja a haját.”<sup>3</sup>

De Keersmaeker New Yorkban fedezte fel Steve Reich zenéjét is – egy, az utazócsomagjába keveredett lemez volt a ludas –, aminek hatására a *Fase* első két tétele, a *Violin Phase* és a *Come Out* még Amerikában elkészült, a másik kettőt, a *Piano Phase*-t és a *Clapping Music*-ot viszont Belgiumba hazatérve koreografálta meg. Reich nem tekintette összefüggőnek e négy, 1966 és 1972 között komponált művet, De Keersmaeker azonban – rövid, átöltözésnyi szünetekkel – „közös fedél” alá hozta őket, sőt, az utolsó tételben a második rész világításának bevonásával még finom átkötést is alkalmazott.

A *Piano Phase* duett: a két táncosnő végig síkban mozog, párhuzamosan a hátsó fallal, de a sík térbeli helyzete vándorol a darab során. Feleket és egészeket forognak a kétfogórás repetitív dallamkörökre, fel-foghatalan ritmusérzékkel és tökéletes szinkronban, kinyújtott karjuk a fordulatok lendületétől felcsapódik, majd visszaesik, szoknyáik lebegve, vidáman viháncolva követik a testek repetitív mozgását. Később tudatosan elcsúsznak a mozdulatok: De Keersmaeker ritmusban marad, Dolven lassít, hogy a zenei szekvencia végére óraműpontossággal beérje társát. Szikár precíziós szerkezet, amit itt-ott izgalmasan megszínez a patikamérlegesen adagolt játékoság. A táncot kijelölő fénypást először szorosan a falhoz tapad, később a színpad közepén tűnik fel, majd előreugrik, közvetlenül a nézők lába elé – végül fordított sorrendben vissza. Amíg hátul táncolnak, árnyékuk velük táncol a falon, mintegy megsokszorozva a repetíció zsongító erejét. A középső fénysávon különös expresszivitást adnak a táncnak, ahogy férfias keménységgel, lendületből megrántják kaszáló karmozdulataikat. De feminin gesztusra is akad példa: amikor kislányos huncutsággal – mintegy véletlenszerűen – magasabbra rántják lebbenő szoknyájuk szegélyét, mint az ildomos volna. De Keersmaeker nem csupán ráül, ráfekszik Reich hipnotikusan fegyelmezett modulációira, hanem halványan ellenük is dolgozik, kiszól belőlük, fricskát ad nekik – s igen, ő valahogy mindig többet enged meg magának, mint Dolven. A koreográfia amilyen egyszerű, olyan bővöletes: nemcsak a nézőt is megbizsergető transz okán, hanem hogy két lábon járó robotok, felhúzható keljfeljancsik helyett hús-vér táncosokat látunk, akik széduletes intelligenciával, de érző lélekkel ropják.

A *Come Out*-ban a mozgás helyhez kötött: a két táncosnő egy-egy bárszéken ül, narancsszín burájú, meleg fényű hangulatvilágítás alatt – míg az „igazi” fény (hol balról, hol jobbról, hol felülről érkeve) a darabban körbepásztazza őket. A fehér zoknis, tornacipős, kartonruhás öltözetet (a *Piano Phase* jelmeze) katonai gyakorlóruházatra emlékeztető zubbonyoszerű ing és keki színű nadrág váltja. A táncosok mozdulatai nemkülönben katonások: merev tartással ülnek, időnként harmadokat, negyedeket, feleket fordulnak a széken,

de a test lényegében csak deréktól felfelé játszik – drámainak ható (!) gesztusokat produkálva. Félrefordítják a fejüket, és a hajukhoz kapnak, a karjukkal deklamálnak, nyakukat tekerve hátrahajolnak, félfordulatból hátramutatnak, ruganyosan előredőlnek és visszapattannak, megemelkednek a széken, majd visszahuppannak – s mindez egyre kiszámíthatatlannabb sorrendben és rémisztő gyorsasággal. Olyan a koreográfia, mint egy heves gesztikulációval kísért beszélgetés, vagy mint egy párhuzamos monológ. Csak hogy a mozdulatok jelentés nélküliek, a táncosnők némák.

A *Violin Phase* az egyetlen szóló az esten, amit maga De Keersmaeker táncol. Témája a kör. A táncosnő alakja lassan bontakozik ki a sötétből: még nem látjuk, de a mozdulatok szeléből, a ruha suhogásából már érzékeljük, hogy táncol. Laza, könnyed fordulatok közepette pillantjuk meg, amint egy képzeletbeli kör ívét rajzolja meg a térben fürge, táncos léptekkel, amit finoman a világítás is kijelöl. Szökkenéses irányváltásokkal halad, karja a tehetetlenségi erőtől rátekeredik a törzsére, megindul a kör sugara mentén, és körkickekkel hasít ki belőle, majd az átlókat fedezi fel, és minden oldalról „beköszön”. A koreográfia szerkezete és a repetitív hegedűszólammal való összjáték pontos és fegyelmezett, de mint korábban is, az előadásmód egyre eksztatikusabbá válik, a kötelességtudóan teljesítő testből előbújik az érzéki nő, aki huncutul elkezd kijátszani a struktúrából. Megpaskolja a földet, nyalogatja a szája szélét, rezegteti a fejét, kivillantja fehér bugyiját. Mozdulatai egyre energikusabbak, vagányabbak lesznek, egyre merészebb kihágásokat követ el, mint aki nem akar mást, csak bizonygatni személyes hatalmát a létező szabályok felett. Pedig tudja jól: nem ő, hanem a mókuskerék diktál, bármennyire szeretné is, hogy másképp legyen.

A végére aztán helyére kerül az átló is mint mértani elem: hiszen a tapsritmusra komponált bohókás *Clapping Music* srévizavi, hátulról előre, a rendezői jobb oldalról a rendezői balra – a *Come Out* lámpaburái alá – tart bő hatperces játékidéje alatt. A két táncosnő ruhája az előzőek kereszttezése: katonás szerelés tornacipővel. Utóbbi feltétlenül elkél, látva a mű ruganyos, pattogós szerkezetét, ami a többi duetthez hasonlóan a szinkronitás és fáziseltolás halálpontos játékán alapul. Ritmusos előre- és hátralépegetések, dzsoggingszerű mozgás, repdeső karok, rézsút haladó táncospár – no meg harmónia, tempó, lendület és még ezernyi finom apróság.

A nő, aki sosem mosolyog, csak ha táncol – jegyezhetnénk fel De Keersmaekerről, miközben rezzenéstelen ábrázattal fogadja az ünneplést előadás után. A fapofa – aki csak akkor derül fel, amikor vastapsban tör ki a közönség. No igen, a vastaps, ezen ősi magyar szokás még őt is megmosolyogtatja.

<sup>3</sup> *Táncpoétikák – A reneszánsztól a posztmodernig*. Szerk.: Fuchs Lívia. L'Harmattan, 2008, 222. és 226.