

Kutszegi Csaba

Atomok, hattyúk, madárkák

TÁNC A BUDAPESTI TAVASZI FESZTIVÁLON

Nagy meglepetéssel nem szolgált az idei Tavasz Fesztivál táncprogramja: láthattunk a fesztiválra meghívott nívós kortársbalett-együttest (NDT 2 a MűPában), volt a Trafóban „amúgy is fellépő” kiemelkedő angol kortárstánc-csoport (Random Ballet), fesztiválprogramba vontak két, már korábban kitűzött magyarországi premiert (Frenák-bemutató a MűPában, új *Hattyúk tava* az Operaházban), és részesei lehettünk egy újhelyszín-avató vendégszereplésnek (a sepsiszentgyörgyi M Studio a Bálnában), valamint egy legendás néptánc-előadás felújításának. Mindezek felütése volt *A szerelem arcai* című sorozatból *A frivol*, vagyis a Budafoki Dohnányi Zenekar és a Szegedi Kortárs Balett közös, műfajfúziós „hangversenye” a Bartók Béla Nemzeti Hangversenyteremben. Ennek – táncszempontból – minden bizonnyal kiteljesedése lesz júliusban a Budapesti Nyári Fesztivál balettelőadása a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon, ahol nagy térben mutatkozhat meg Juronics Tamás új, *Catulli Carmina*-előadása.

Az új, Bálna-béli helyszín birtokbavételének örömebe annyi öröm is vegyült, hogy kiderült: a helyszín – legalábbis így berendezve – táncelőadások játszására sajnos alkalmatlan. Körülbelül a bálna széles fejében ülhettünk, vízszintes placcon tizenvalahány sorban, már a harmadikból alig lehetett látni a csupán hol fél, hol egy méter magas emelvényen játszódoó eseményeket. De azt sem tudtam elképzelni, hogy majd a kongó, „újvállalkozói ízléssel” kivitelezett, sivar-modern belső térben kialakulhat-e a Goda Gábor-rendezésekre jellemző intim hangulatos atmoszféra. A *Törékeny* című produkció alkotói és előadói – becsületükre legyen mondva – az előadás második felében engem (újra) rabul tudtak ejteni a mű színpadi világával, de ebben minden bizonnyal komoly szerepet játszott, hogy sikerült megcsípnem egy fél helyet az első sor közepén. A 2009-ben Sepsiszentgyörgyön bemutatott előadás egyébként tipikus Goda-opus: sokmozgásos akciókat, helyenként táncokat, folyamatos, bizarr eszközhasználatot, mély gondolatiságot és finom érzékiséget tartalmaz. Magam a bemutató évében a Debreceni Alternatív Színházi Szemlén láttam már, és bizony érződik, hogy azóta eltelt hat év. Ez jót és rosszat is jelent. Ma már különleges ritkaságnak számít a viszonylag könnyen értelmezhető üzenet, a lassú tempó, a kidolgozottság, az elmélyültség, mind-

emellett kétségtelen, hogy a *Törékeny* belengi egyfajta múlt század végi naiv báj, amit – némi rosszindulattal – talán így is meg lehet fogalmazni: kicsit megcsapta már az elavulás szele. Amin azért sem lehet csodálkozni, mert Goda, ha vendégrendez, általában a helyi adottságokból indul ki, és nekem már anno úgy tetszett, hogy a *Törékeny* kicsit a székelyföldi alternatívasszint mindenkori fokához igazította. Félreértés ne essék: ezt kifejezetten pozitív hozzáállásnak gondolom. Ettől függetlenül a kérdés elkerülhetetlenül felmerül: miért ezt a darabot, miért most, miért éppen ide...?

Az előadás természetesen az emberi törékenységről szól, a kapcsolatokról, a belső tartásról, a nők erejéről (és gyengeségükről, gyengédségükről), a férfiak sebezhetőségéről, gyarlóságairól. A különböző, érdekes-izgalmas eszközhasználat mellett visszatérő motívum az üvegpoharakon járás és a meztelenség. A rusztikus zenei hangzások, táncmozdulatok és ruhák miatt is a hosszú (alsószerű) szoknyát viselő félmeztelen nők látványa felidézi bennem a múlt század hatvanas-hetvenes éveinek Jancsó-filmjeit, és a *Törékeny*ben Goda szimbolikája hasonló is a korabeli Jancsóéhoz. Markáns jelensége az előadásnak az egy szál pelenkában virtuskodós-csapásolós néptánc-szólót ellejtő férfi látványa, amiről nekem – merész asszociációval – Frenák Pál *Fiújka* jut eszembe: a Goda által felrajzolt alak az érzékeny, feminin frenáki férfi-karakterek – hasonló lelkeséggel bíró – tenyeres-talpas, „népies” ellentétpárja. (Úgy látszik, a pelus lassan bevonul a színháztörténetbe: a pelenkás férfi kétségbeesett, városi értelmiségi reinkarnációját nemrég ismerhettük meg Schilling Árpád *Lúzerében*.) A *Törékeny* tartalmi üzenete egy kicsit sem elavult, a korszerűség fokának mibenlétéről pedig egy, az előadásról kifelé menet elkapott nézői párbeszéd gondolkodtatott el. Jól öltözött, huszonéves fiatal pár hölgytagjának nagyon tetszett az előadás, csak azt nem értette, miért kellett benne meztelenkedni. „Biztosan ettől modern” – hangzott a párja válasza. Vajon mit szólnának ezek a fiatalok egy Hodworks-produkcióhoz a közeli Trafóban?

Frenák Pál nemcsak az emlékeimben jelent meg a fesztiválon: rajongói *Birdie* című ősbemutatóját a Művészetek Palotájának Fesztiválszínházában élvezhették. És élvezték is, mert a *Birdie* kiérlelt, esztétikus,



Törékeny (M Studio, Sepsiszentgyörgy)

lendületes kortárstánc-alkotás, ha lenne a műfajnak klasszikusokként tisztelt opusokból álló kánonja, e koreográfia bizton köztük lehetne. Érdekes (de bizonyos fokig természetes) ellentmondás, hogy míg a kortárs tánc jórészt fiatalok képviselte kutató-kísérletező irányzatai egyre inkább sallangmentesen egyszerű kivitelben jelennek meg (ez jelmezre, sminkre, színpadi látványra egyaránt értendő), addig a saját nyelvre és stílusra talált összegző középmező tagjai (lassacskán: nagy öregek) mintha a jó anyagminőség, mit ne mondjak, az esztétikai Szép felé kezdenének vonzódni. Persze a Frenák-koreográfiák látványvilága mindig is igényességről árulkodott, de a *Birdie* nagy, központi tárgya (egy izgalmasan szabálytalan, de kitűnő arányérzékkel megkomponált, „zegzugos”, csillogóan szép, jó nagy kalitkamászóka-rendszer) önmagában is a világ bármely kortárs képzőművészeti múzeumának állandó attrakciója lehetne. Hátha még különböző színű fényekben forog, és közben kitűnő madár-táncosok repkednek-ugrálnak rajta, csúsznak, tekeregnek, szálldosnak alatta-fölötte-körülötte. És persze mindeközben nem történik semmi, miközben minden megtörténik, ami emberrel megtörténhet. Frenák

táncszínházában már jó ideje egy (gyakran tárgyi) szimbólum köré reprezentáns világegész-részlet épül fel, amelyben – mint cseppben a tenger – a mi teljes, furcsa világunk mutatkozik meg. Ráadásul úgy, hogy közben létünknek olyan titkai is feltárnak, amelyek a hétköznapokban, sőt, másfajta művészi ábrázolásokban is jórészt rejtve maradnak. Ez lenne a kortárs tánc (egyik) lényege: olyasmit felmutatni, amelyre más művészet nem képes.

Aki eljutott oda, hogy ezt tánccal meg tudja csinálni, az már nem érez készletét a kísérletezésre. Az mindig felépít egy-egy újabb, szimbolikus színpadi világot, és felmutatja benne aktuális állapotunkat. Nem véletlen, hogy a Frenák-alkotásokról Robert Wilson „állapotszínháza” jut eszembe. Ugyanis Frenák és Wilson színházfelfogásának a fentiekben említett – mindkettőjükre jellemző – esztétikai látásmód a kulcsa: az igen releváns látványközegben kialakuló (és persze olykor dinamikusan változó) állapotsorozatok felülírják, vagy éppen teljesen feleslegessé teszik a hagyományos értelemben vett cselekményt. Ezért érezzük úgy, hogy a Frenák-koreográfiákban nem történik semmi, vagy nem az a fontos, hogy mi történik.

Annyi mindenesetre történik a *Birdie*-ben, hogy csillog a sajátos Frenák-tánctechnika, melyet nagyon felkészült táncosok – maguk mögött sok-sok befektetett munkával – csillogtatnak. A madárka-emberek az olykor-olykor forgó (új helyzetekbe, új megvilágításba kerülő) otthonokban és körülötte megélik az összetartozásukat, a széthúzásokat, az egyéb kapcsolataikat, valamint a vágyaikat, bajaikat, küzdelmeiket, örömeiket. Az otthonuk (a kalitkájuk) a börtönük is, ahonnan szabadulnának, de mégsem hagyják el azt



Magyar menyegző (Novák Ferenc koreográfiája)

Dusa Gábor felvétele

sosem. Egyéni szabadságra, saját életre is vágnak, de nem hagyják el a közösséget.

A nyugat-európai kortárstánc- és/vagy kortársbalett-kultúrában (ahova „félíg” Frenák Pál is tartozik) a jó minőségű anyagokból színvonalas gyártási technikákkal megkomponált és működtetett látványvilág mellett domináns szerepe van a magas szinten, sokoldalúan képzett, tánctechnikát magabiztosan uraló táncművésznek is. Sőt: a legtöbb esetben ez utóbbié a főszerep. A Holland Táncszínház ifjúsági csapatában



A hattyúk tava (Magyar Állami Operaház)

(NDT2) szárnypróbálgató fiatal táncosokhoz hasonló technikás táncművészek nálunk csak az Operaházban található (kár, hogy az ottani repertoárban egy ideje a tudásuk csak egyoldalúan mutatkozhat meg). A fesztiválon vendégeskedő NDT2 a három eljátszott egyfelvonásosával nem lépte át önmaga megszokott stílushatárait, de azon belül maradván is igen sokoldalúnak mutatkozott: az esten a táncosok elmerültek a mélységekben, feljutottak a csúcokra, bejárták a kortárs balett horizontját, vertikumát. Őket nézve két dologban újra megbizonyosodhattam: ott, ahol ilyen káprázatosan tehetséges és sokoldalúan képzett, kész táncosok ifi csapatban várják a továbblépés lehetőségét, nos, abban az országban igazán fejlett a balettkultúra; a másik a műfajról szól: a szigorú klasszikusbalett-technikán alapuló kortárs balett nemhogy haldokolna (ahogy egyesek itthon gondolják), hanem él és virul, sőt, kifejezetten ígéretes a jövője – persze csak ha nem sajnálják bele az előképzettséget, a felkészülést, a kitartó, elmélyült munkát.

A tudás alapú táncolás erejének, hatásának, jövőjének – paradox módon – ékes bizonyítéka, hogy például az est első egyfelvonásosának (Johan Inger: *B.R.I.S.A.*) a szimbolikája, üzenete semmivel sem különb vagy több, mint bármelyik átlagos kortárs baletté, az előadás mégis sodró, hatásos és jelentésszerű. Mert implicite (ahogy minden hasonló koreográfiában) a magas színvonalon alkotó-interpretáló ember dicsérete

tét zengik (táncolják) el benne. A koreográfiában a táncosok testének minden apró porcikája feladatot teljesít, minden apró mozdulatuk meg van komponálva, bele van helyezve az egészbe, mint ahogy a táncosok és az általuk alkotott csoportok együttműködése, érintkezései is tökéletesség látszatát keltő gépezet működését modellálják – benne a törvényszerű véletlennel, érzelmek és indulatok generálta, csak a közvetlen kontextusában váratlannak és kiszámíthatatlannak tetsző emberi kitérőkkel, kitörésekkel. Az ilyen koreográfiákban a világunk működése általában köszön vissza, függetlenül attól, hogy ezt a világot irányítatlan anyagműködés vagy intelligens teremtés eredményének tekintjük-e. Az biztos, hogy a kortárs balett nyelvét behatóan ismerő, magabiztosan birtokló koreográfus általában intelligensen teremt. Játékos kellékként pedig könnyen értelmezhető szimbólumokat alkalmaz, melyek használata művészi, anyagerős tánc nélkül csak nevetséges ügyködés, álművészeti buzgólkodás volna (amire sokfelé akad is bőven példa).

A *B.R.I.S.A.*-ban (2014) Inger táncos hősei jókora gyepszönyegen élnek meg „földhözragadt” küzdelmeiket, konfliktusait és örömeiket. Egyszer csak erős széláram fújja meg az egyik nő haját, és innentől felborul az addigi élet. A szél, a fuvallat valami újat hoz, senki nem vonhatja ki magát a hatása alól, ki játékosan, ki agresszíven „új áramlatra” vágyik, feltűnnek legyezők, hajszárítók, avarfújójával még a nők szoknyája alá is be-befújnak, majd betolnak hátra egy hatalmas, ventilátoros szélgépet, s a legvégén bekapcsolják. A darab utáni sötétségben a nézőtéren soronként megy végig a szélöket – és vele párhuzamosan a jóleső derűltetés: mi is kaptunk az új idők új szeleiből. De nem ez a fontos. Hanem *ahogy* és *amit* a hollandok táncolnak... Az maga az üzenet, a jelentés.

Az est másik két egyfelvonásosa a Sol León & Paul Lightfoot alkotópáros munkái: a *Some Other Time* (2014) és a *Subject to Change* (2003). Az alapképlet és a táncminőség ezekben is hasonló. Bár több mint tíz év telt el a két bemutató között, a díszlet-jelmezt is jegyző koreográfuspáros mindkét munkájában a fekete–fehér ellentéte, illetve a szürke „ezer” árnyalata képez szimbólumrendszert – következetesen és átfogóan: a színpadképben, a mozgatható díszletelemekben, a jelmezekben, a világításban egyaránt. Az egyszerű, letisztult, absztrakt formákból kreált „színtelen” látványvilág képzőművészeti minőségű, a *Some Other Time*-ben mozgatható paravánokkal variálnak ügyesen, a *Subject to Change*-ben egy, a színpad jó részét betérítő műanyag (balett)szönyeggel képeznek flexibilis tereket vagy éppen körberohanó táncosokkal működtetett „forgószínpadot”. A *Subject to Change* zenéjében egy-két rövid Mahler-tétel mellett Schubert *A halál és lánykájára* épül, így a zenemű „cselekményének” utalásrendszere is beépül a koreográfiába. Pláne, hogy a két „főszereplő”: egy fehér ruhás lány és egy fekete lábtrikós fiú. A 2003 óta topon levő *Subject to Change* kitűnő, remekműgyanús alkotás.

Ahogy Wayne McGregornak, a Random Ballet alapítójának *Atomos* című darabja is, amelynek ideje világgremierje után nem sokkal már a budapesti Trafó közönsége tapsolhatott. Azért remekműgyanús ez a

koreográfia is, mert ennyi tudással, energiával és csúcsszinten kivitelezett kis és nagy mozdulatle-ménnyel nem lehet rossz darabot csinálni. Az *Atomos*ban is a világunk működése általában köszön vissza, sőt, ha ezt lehet fokozni, még inkább, mint az NDT2-esten. McGregorról köztudott, hogy természet-tudományos ihletettséggel koreografál, ezúttal a cím-adással az atomok mozgására, kapcsolódásaira utal. Ehhez a témához igazán passzol a kibernetikai hát-terkutató és a kiber ízlésű színpadi látványvilág, no meg a jó öreg klasszikus balett is. Hisz ez a tánc-technika működik a természettudományos törvényekhez hasonló, szigorú szabályok alapján, ez nyújt teret lát-ványos technikai attraktivitásra, fokozásra, felpörge-tésre – a végtelenségig. (McGregor – Ingerhez és a León & Lightfoot alkotópárhoz hasonlóan – kore-ográfusként nemcsak a kortárstánc-helyeken, hanem a nagy nemzeti balettegyüttesekben is szívesen látott vendég. E táncalkotók persze a balettet elsősorban ki-induló alapnak tekintik, a kifejezés, a továbblépés ér-dekében bátran és alaposan deformálják, átértelme-zik.) Atomokról, tudományokról, kibernetikáról lévén szó, McGregor koreográfiáinak *sui generis* lényege az állandó gyorsulás, fejlődés, robbanásszerű változás, minőségi szintátlépés stb. Ez a védjegye, de szerin-tem egyben (majdani) korlátja is, mert nincs olyan technika, és nincsenek olyan testek, amelyekkel a színpadi intenzitás és extenzitás, az állandóan gyor-suló mennyiségi és minőségi kumulálódás – érdeke-sen és értelmesen – a végtelenségig fokozható volna. Ám egyelőre győzi a koreográfus, csodálják a nézők, bírják a táncosok... (Az *Atomos*ról még olvashat e lap-számunkban, Kovács Natália *A gondolat szépsége* című írásában.)

A mennyiségi fokozás mintha Rudi van Dantzignek, a nemrég elhunyt neves holland koreog-ráfusnak is alapelve lett volna – *A hattyúk tava* kore-ografálása közben. Operaházunk idén az ő, 1988-ban Toer van Schaykkal együtt a Holland Nemzeti Balett (Het) számára készített *Hattyú*-verzióját vette reperto-árra, Nemzeti Balettünk ezzel az előadással szerepelt a Tavasz Fesztivál programjában. Könyvtárakat lehet-ne pró és kontra teleelmélkedni azon, miért kellett *Hattyút* váltanunk (az idén éppen százhusz éves ba-lett legutóbb 2001-ben élt meg nálunk sikeres, óvato-san korszerűsítő felújítást), és miért éppen erre a vál-tozatra van vajon szükségünk. Az biztos, hogy van Dantzig koreográfiája a XX. és XXI. századi *Hattyúk* egyik leghosszabb mutánsa, de azt gondolom, ma-napság ez kétes dicsőség. Annál is inkább, mert *A hattyúk tava* elnyújtása (főleg a báli kép telezsúfolása újabb és újabb divertissement jellegű, technikailag igényes, ám semmitmondó, jellegtelen táncokkal) nem árul el többet a korunkról, de még a színpadon követhető meséről, a szereplők karakteréről sem. Márpedig csak célnak kellene lennie, hogy ezek a régi, népszerű klasszikus balettek a közönség újabb generációinak tagjaihoz is közelebb kerülhessenek. Ehhez pedig tágitani kellene a befogadhatóság és ér-telmezhetőség lehetőségeit, avagy olyanná kellene formálni a felújításokat, hogy azok ne csak múzeumi élményt nyújtsanak, hanem meg tudják érinteni a művészetet korszerű igényekkel fogasztó nézőket is.

Ebből a szempontból szerintem a van Dantzig-válto-zat visszalépés, és ennek oka egy alapvető, felfogásbe-li és/vagy dramaturgiai hiba.

A XIX. századi (vagy még régebbi) mesék ma is halhatatlannak tetszenek, de napjainkban már a gye-rekek sem hisznek bennük, vagyis nem megtörtén-hető realitásként szemlélik őket. Lírai, szimbolikus történetként elfogadható, hogy az igazi Őt kereső, de nem találó herceg egyedül, magányosan elkóborol az erdőben (az anyja folyton ösztökéli, hogy nőssüljön már meg), és ott (lírai, álomittas vagy pszichedelikus szerek által előidézett) látomásai lesznek – hattyúlá-nyokról, szerelemről, gonosz varázslóról. A *Hattyú*-mese korszerű tálalásban felfogható vágyak motivál-ta belső víziók és a kiábrándító valóság kettősségéről szóló poétikus pszichodramaként is, számos verzió ezen a felfogáson alapul. Ez az alaphelyzet meseked-velő felnőtteknek is (nemcsak gyerekeknek) elfogad-ható, még romantikus, kosztümös környezetben is. Ám a „holland” verzióban a herceget közeli barátja négy felvonáson keresztül követi, irreális látomá-sai közben is ki-be járkal a színpadon, kommunikál vele. Lírai vízió tehát nem jöhet létre, mert egy reális személy állandóan széttördeli, a poézis így együgyű, „konkrét” mesévé degradálódik, olyanná, amelyen-ben már az óvodások sem hisznek. Rudi van Dantzig szerint a herceg azért nem választ menyasszonyt, mert kétesélyes a nemi identitása, nem tudja, mit érez fiú barátja iránt. Ez reális probléma, ilyen van az életben, sőt, a felhívás a másság elfogadására, meg-értésére korszerű európai gondolat (és 1988-ban még Hollandiában is bátor, újszerű tett volt színház-ban előhozakodni vele). Nem az a baj tehát, hogy ez megjelenik a színpadon, hanem az, hogy a fiú barát figurájának megkreálása és főszereplővé avanzsál-tása – a fent említett okok miatt – lehetetlenné teszi a történet poétikus értelmezését. Enélkül pedig *A hattyúk tava* nem mese, nem színház, hanem tánc-egyveleg. E fő kérdés mellett az új *Hattyúk tavának* még számos szempontból elemezhető, hibái mellett igen sok erénye és értéke is van.

De a baletthagyományaink mellett vannak gondo-zásra méltó egyéb tánchagyományaink is. A páratlan néptáncünk kezelésének, számon tartásának példamutató módja a *Magyar menyegző* felújítása. Novák Ferenc legendás koreográfiáját huszonöt éve, a rendszerváltás mámoros pillanatában mutatták be, ezt az előadást újíttották fel, dolgozták át és vitték szín-re a fesztiválon – egyszeri alkalommal, a néptánc-szakma összefogásával – hatalmas sikerrel, ünneplő tömeg előtt a Papp László Budapest Sportarénában. A hagyománygondozásnak ez az egyik normális módja: múltba fordulás évfordulókon, ünnepi alkalmakkor. A másik a nehezebb: a tradíciók újraértelmezése és korszerű művészi nyelvére átdolgozása.

A Budapesti Tavasz Fesztivál nagy meglepetéssel, szenzációval idén sem szolgáló, teljes spektrumot nem bemutató táncprogramja felvillantott aktuális és korszerű, valamint korszerűnek már nem nevezhető világtrendeket, és rámutatott néhány, évtizedek óta ci-pelt hazai gondunkra. A közönség igényes szórakoz-tatása mellett ezt a minimumként elvárható kulturá-lis küldetését teljesítette.