

Králl Csaba

Páratlan

Emanuel Gat és Hofesh Shechter társulatának vendégszereplés

- Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest
- 2009. március 6–7. és 2009. április 3–4

Két koreográfus, akinek nevét feltétlenül érdemes emlékeztünkbe vésni a tavaszi tánckínálatból: EMANUEL GAT és HOFESH SHECHTER. Mindketten az évtizedek óta magas árfolyamon jegyzett kortárs izraeli táncművészet új generációjának prominensei. Jóllehet nem szülőhazájukból, hanem már Nyugat-Európából robbantak be a nemzetközi táncéletbe, ahová tapasztalatszerzés és a biztosabb szakmai előrejutás reményében települtek át az évtized első felében.

Shechter 2002-től az Egyesült Királyságban, közelebbről Londonban, Gat 2004-től Franciaországban él, itt alapította meg ki-ki a saját társulatát is. Közös vonásuk a zene iránti elkötelezettség is. Gat karmesternek tanult, és csak 23 évesen kezdett el egyáltalán táncal foglalkozni, majd két évre rá, 1994-ben készítette el első koreográfiáját. Zeneválasztásai talán ezért is esnek jóval nagyobb százalékban klasszikusokra (Bach, Schubert, Mozart, Sztravinszkij), mint a kortárs koreográfusoké általában. Legújabb munkáját, melynek bemutatója – Nacho Duato és Angelin Preljocaj koreográfiájával közös estén – áprilisban volt, a párizsi Opera felkérésére készítette *Hark!* címmel.

Shechter a jeruzsálemi Táncakadémia elvégzése után a világhírű Batsheva táncosaként olyan alkotókkal dolgozhatott együtt, mint Wim Vandekeybus, Tero Saarinen és Inbal Pinto, majd megfordult Jasmin Vardimon társulatában is. Táncos elfoglaltságai mellett előbb Tel Avivban, később pedig Párizsban folytatott zenei

EMANUEL GAT
Téli utazás; © fotó: Gadi Dagon



tanulmányokat ütőhangszereken, így nem meglepetés, hogy koreográfiáinak zenei alapjait is többségében ő maga jegyzi.

Gat és Shechter teltházassal trafós estjei ugyan nem szerepeltek a Tavaszi Fesztivál hivatalos programkínálatában (miért is szerepeltek volna: hiszen ez nem professzionális bulvár, mint az amerikai Trey McIntyre Táncegyüttes estje, nem pátoszba merített provincializmus, mint a Prágai Nemzeti Színház Balettegyüttes fellépése és nem is olyan a modernkedéssel pántlikázott (ál) egzotikum, mint, amit az ausztrál Bangarra Táncszínház mutatott be; merthogy nekünk – legalábbis a fesztiválszervezők szerint – ez kell!), az igazi inyencek számára mégis ők jelentették a *tavaszi fesztivált*.

Míg idehaza a kortárstánc szcénája majd' megfeszül, hogy valami említésre méltót kiizzadjon magából, idejön két fiatal külföldi koreográfus szinte az ismeretlenségből, és szó szerint folyik, ömlik, hömpölyög belőlük a tiszta tánc. Semmi komplikáltság, semmi allűr, semmi delej. Csak valami hallatlan érzékenység a szabad kifejezés iránt.

EMANUEL GAT izraeli és francia táncosokból álló társulata két előadással érkezett. A *Téli utazás* egy férfikettős, amit a koreográfus Schubert azonos című romantikus dalciklusának három dalára és zene nélküli részekre komponált, s amely rövidege, alig tizenöt percnyi futamideje ellenére is valami felfoghatatlanul időtlen, kozmikus lebegésbe és termékeny szemlélődésbe röpíti a nézőt. Ami bizonyára a dalciklus érzelmektől túlsorduló, fájdalmasan melankolikus hangvételéből is fakad (Schubert e művet 1827-ben, halála előtt egy évvel írta, betegen, súlyos depressziótól gyötörve). Ám Gat nem enged a csábításnak, nem hagyja, hogy patetizmus, szenvelgés itassa át a koreográfiát, s annak ellenére, hogy eltartja a mozgástól a zene érzemességét, különösmód mégis összhangra jut vele. A mű két férfi összetartozásának, barátságának, kölcsönhatásának belső világát tárja fel, amely az első pillanattól az utolsóig át meg át van szöve a mozdulatok férfiasan határozott, ugyanakkor finom és érzékeny hangsúlyával, miközben tökéletesen mentes a homoerotikus utalásoktól.

Két tuskés hajú, borostás férfi áll a közönséggel szemben – ROY ASSAF és maga a koreográfus –, álló nyakú, ujjatlan, hosszú, szürke klepetusban. Olyanok, mint az egyiptei ikrek; fizimiskájuk és öltözetük alapján akár buddhista szerzetesek is lehetnének. Schubert még sehol, csak a ruhák selymes surrogása hallatszik, ahogy a táncosok indításként átfutnak az egyik sarokból a másikba. Aztán kezdetét veszi egy szelíd, kimért, de barátságos és mérhetetlenül izgalmas mozgásjáték a kölcsönösség, az elfogadás jegyében. Időközben persze beúsznak a Schubert dalok is – a táncosok pedig meg-megeredő



EMANUEL GAT
Tavaszi áldozat; © fotók: Jókuti György



lendülettel kergetik egymást; nem versengés ez, hanem játékos együttlét, testvéri hajsza, közös imamalom. Mozcásuk mintha egy önfeledten játszadozó csikópár futkározásának dinamikai váltásait követné le: az egyik férfi nekiiramodik, a másik a nyomában, mozdulataikat szinkronba hozzák, kétszólamba rendezik vagy tükröztetik egymással, míg végül a szólamfelelős egyszercsak lefékez, kocogásba vált, szinte kilép a táncos szerepből, tesz egy civil kört – társa ugyanígy –, majd amilyen hirtelen előbb megakasztotta a folyamatot, ugyanolyan hirtelen nekilódul egy újabb sebes mozgásfutamnak, mágnesként „húzza” magával a másikat. Ezek a „kizökkenések” azért is érdekesek, mert a két táncos olyan intim közelségbe kerül egymással, hogy az a külső szemlélő számára már-már feszélyező, miközben valójában nincs éle, sugallata a jelenségnek. Formai megoldás „csupán”. Végpontokkal való játék. Annak demonstrálása, hogyan lehet eljutni a párhuzamos robogásból – a stand by-állapotnak megfelelő – költői testközelségig.

A társulat másik darabja, a *Tavaszi áldozat* rövid időn belül a második olyan interpretáció (az elsőt tavaly a kínai származású, de az Egyesült Államokban élő és alkotó Shen Wei szorgáltatta a Táncfórumon), amely lebontja a mű heroikus tartalmát és merész formai megoldással él. Gat a latin világ ezernyi változatban honos, tüzes, erotikus fűszerezésű páros táncát, a salsát illeszti rá Sztravinszkij muzsikájára, mintegy „talált tárgyként”, ami első hallásra meglehetősen bizarrnak tűnik, miközben a végeredményt tekintve viszont igencsak zseniális működik. A döntően ritmusképletük hasonlósága-azonossága alapján összeegyeztethető és egymásra írható zenei és táncforma találkozása Gat boncasztalán mindazonáltal nem a szürrealizmus, hanem az absztrakció pimasz diadalát hozza. Sztravinszkij zenéjéről lehántódik a mítosz, a salsából – a táncosok szándékoltnan hideg, távolságtartó előadasmódja miatt – kihuny a libidó, ennek ellenére mégsem mondhatjuk azt, hogy az előadás a zene és salsa valamiképpen „lebutítása” okán teljességgel mítosztalanított és aszexualizált lenne. Gatnak ugyanis megvannak a maga kis finom dramaturgiai fogásai, amivel „titokban” mégiscsak megvalósít egy – súlyos kifejezéssel élve – sorstragédiaként is fölfogható színpadi helyzetet, illetve a produktív, az élettel teltség, a drámaiság illúzióját is fenn tudja tartani. Hiszen már az öt táncos – két férfi és három nő – felosztás is jelzi, hogy ebben a társastáncos körforgalomban egy lány mindig pár nélkül marad, kvázi mindig van vesztes, áldozat a csapatban, aki a levegőt markolja a partner irányító keze helyett, s akinek így csak az élmény, a siker illúziója jut, mégha ez a szerep forgandó is.

Gat nagyon is tudatosan egy alig pár négyzetméteres, vörös alaptónusú perzsaszőnyegre sűríti, koncentrálja az eseményeket. Egy izzó magma, egy lázasan pörgő-forgó testkavalkád gomolyog szakadatlan a nagy fekete puszta-ság közepén, mely élő, lüktető organizmus csak ritkán veszi a bátorságot ahhoz, hogy átlépje a szőnyeg által kijelölt demarkációs vonalat. Amikor aztán megteszi, kifehérednek a fények, sejtelmes derengés vonja be az egész színpadot, miközben megnyúlnak, kiteljesednek a mozdulatok, attraktív emelések keverednek a koreográfiába, s lesz hely a latinus nyüzsgés energizáltabb változatára is, egészen odáig, hogy a partner-kidobós aktus néha már fizikai attakká fajul. S bármily hihetetlen, mindez stabil, meginghatatlan alapon, Sztravinszkij elementáris erejű muzsikáján nyugszik. Ráadásul a végén fellélegezhetnek a szűzsé-hívek is, mert ha implicit utalással is, de megtörténik az áldozat: amikor az egyik nő kiválik az ötfős csoportból, kibontva hordott haját kontyba fonja (ezzel is érzékeltetve kívülállását), besétál a szőnyeg közepére, s mintegy önkéntes „áldozatként” iszonyú lassan és puhán hanyatt fekszik a földön. Nincs túl-ideologizálva, túljátszva a sztori. A mártíromság bemutatására elvont, nemesen egyszerű művészi megoldás születik.

HOFESH SHECHTER két koreográfiája, az *Uprising* (2006) és az *In Your Rooms* (2007) akár egy előadás különböző tétele is lehetne, olyan sok rokonságot mutat egymással. Noha az *Uprising* eredetileg nem az *In Your Rooms*-szal van párban, hanem – Shechter első koreográfiájával – a *Fragments*-cel (2002) és a *Cult*-tal (2004) alkot trilógiát *deGENERATION* címmel.

Az *Uprising*-nek már a felütése is brutális. Nem finomkodva veszik le a nézőtéri fényt a teremben, hanem se szó, se beszéd lekapcsolják a villanyt, majd ugyanezzel a krafttal szembereflektorozzák a közönséget. Az ellenfényben gomolygó masszív füstből azután hét utcai szerkós, nagyvárosi „dzsungelharcos” tör elő vonalban az első széksorig. Balettpózba vágják magukat, hosszan kitartják a figurát, végül egyesével visszazállingóznak a vadregényesre világított térbe. Az első, homályból kihámozódó kettősben egy hiperérzékeny vonalú, a baráti gesztusból gyorsan erőfitogtatásba, agresszív incselkedésbe váltó mozgásakció zajlik.

Az egyik férfi eleinte csak ringatja a másikat, majd felfüggeszkedik rá, később dulakodni kezdenek, szabadfogású birkózóként kapaszkodnak össze, végül – mintegy jelezve, hogy a dolog nem vérre ment – megölelik egymást. Ez a mozgás érzékeny ambivalenciájára játszó, kimondott, de rögtön vissza is vont, jelentésképző gesztusnyelv azután végigkíséri a koreográfiát. Valaki fejen kólintja a társát, majd megvergeti a hátát, és barátságosan megbúbolja. Durván leteperi a földre, azután fölsegíti. Haverian megöleli, majd ellöki magától, s kezéből pisztolyt formálva eljátssza, hogy fejbe lövi. Az egyik emlékezetes jelenetben például a hét táncos szabályos kört alkotva eleinte csak szolid vállvergetést ad tovább egymásnak, aztán egyre emberesebb ütések, míg végül az ártatlannak induló körjáték hatalmas verekedésbe torkollik.

Mondanám, hogy mindez a pozícióharc, a „ki az úr a mi bandánkban” című belháború része, amelyben valaki biztosan uralkodni fog, míg a többiek szolgamód követik, de Shechternél fel sem merül a koreográfiának ez irányba való didaktikus kikerekítése. Az *Uprising* nem mesél történetet, mégha szociográfiai igazolások-

HOFESH SHECHTER
In Your Rooms; © fotó: Jókuti György





HOFESH SHECHTER
In Your Rooms; © fotók: Jókuti György



kal is bír. Ezek a mozgásimpulzusok úgy olvadnak fel a koreográfia szédületesen dinamikus, dzsungelsűrűségű organikus világában, mely helyenként puha, animális mozgásokat is magába szív, mint forró kávéban a csokoládé.

A tér különböző pontjaira zuhanó fényfüggöny (LEE CURRAN munkája) bravúrosan emeli ki és csoportosítja a ködfelhőből innen-onnan támadó – egymásban folytató vagy egymás mellett elsuhanó – egy, két vagy többszereplős rohamokat.

A koreográfia fontos eleme a szinkronitás és sok a párhuzamos akció is, de nem lesz törvény egyikből sem. Magányos harcosok, öntörvényű monológok éppúgy helyet kapnak benne, mint ellenpontoszerű, a mozgást fejlődésben szemléltető táncreakciók. A zene is egészen kiváló: a zakatoló afroritmus fölé úsztatott lágy dallamokból kevert hangzást maga Shechter jegyzi.

És hogy a címhez is legyen leágazás: az utolsó, kimerevülő képben a táncosokból összeálló gúla csúcsán az egyik szereplő kis girbegurba faágon vörös zászlócskát lenget. Pál utcai *férfiak* a barikád tetején.

Ha az *Uprising* dupla fordulatszámra pörgő posztmodern „törzsi” (tánc)vágta, melyben szerényen bennfoglaltatik a férfinem apológiája is (noha hiányzik belőle az egyik legfontosabb tematizáló erő: a Nő), akkor az *In Your Rooms* még össze-

tettebb gondolati körben forog. S nem csak azért, mert táncosnők képében megjelenik a másik nem is, hanem mert a darab kicsit olyan, mint egy csoportlélektani esettanulmány némi konyhafilozófiával megspékelve. Az előadást szöveges rész vezeti fel, és töri meg többször a későbbiekben is. A felvételtől bejárt kissé blőd, más tekintetben viszont vicces és hangulatos, szakaszolt monológot fel-felvillanó mozgásképek, rövid ritmusos beállítások poentírozzák, illusztrálják, karikírozzák. A férfihang a káoszról megteremtett rendről, mint civilizációs kényszeréről, valamint annak ellentmondásosságáról, a renden belül kialakult káoszról filozofál: „Amit mi rendnek hiszünk, az nem más, mint a körülöttünk lévő véletlenszerű rend kaotikus elrendezése.” Bizonytalan mondandója tele van önköltő megállapításokkal, paradoxonokkal, miközben magára az előadás folyamatára is folyamatosan reflektál; megállítja, „visszatekeri”, újraindítja a darabot, majd zavarát nem leplezve saját szómenésébe bonyolódik bele. Bár kibök még egy fontos igazságot: csak beszélünk, beszélünk az érzésekről, ahelyett, hogy átéljük őket. Ami Shechter koreográfiájára kiváltképp igaz. Paradoxon a koreográfia (szöveges) vége is: az egyik férfi táblát tart maga elé, rajta kézírásos felirat, „Ne kövessetek vezetőket!”, majd megfordítja, melyen ez áll, „Kövessetek engem!”

És tényleg: sokszor tűnik úgy, mintha Shechter a tömegpszichózis, a nyájszellem lélektanának analízatorna volna. Vannak emblemikus mozdulatok, melyek különféle apróbb módosulásokkal, lassítással-gyorsítással végigkísérik a darabot, s mivel a tizenegy táncos általában tömeget alkot, e mozgások nézőre gyakorolt hatása iszonyatosan felerősödik. Ilyen az ökölbe szorított, magasba lendülő karok erdeje, a görnyedt háttal, előre nyújtott karral, felfeszített tenyérrel történő csoportos menetelés vagy a fél lábón rugózva végzett közös körbeforgás. Természetesen több mindenre asszociálhatunk ezekről a mozgásokról, a partykultúrától kezdve a sportrendezvényeken át a politikai gyűlésekig, hogy csak az elsőként említett mozgásjelenséget vegyük. De persze fontosabb ennél, hogy egészében is felfedezzük magunknak azt a szikrázóan gazdag, nyers és békés erőteljes feszítet, az elmosott finom gesztusoktól a dinamikus kitörésekig a skála szinte minden regiszterén virtuózan végigzongorázó mozgásvilágot, ami ettől a találkozástól fogva már óhatatlanul Shechter nevével fonódik majd egybe.

A darabban el van bűjtatva egy magányos szál is, mely szembemegy a tömeggel. Egy férfi hektikus monológja, akit zavarodott pillanataiban egy nő csillapít le folyton. A Shechter-i összkép nem túl derűs, de korunkra tekintve meglepően őszintének és igaznak látszik. Tömeghisztéria az egyik oldalon, hisztérikus magány a másikon. Vagy van esetleg más megoldás is?