

Renate Klett

Beszélgetések Alain Platellal

Alain Platel, „a koreográfus, aki nem koreográf”, kerülő utakon, autodidaktaként jut el a színházhoz. Amikor flamand szülővárosában, Gentben létrejön az ironikusan francia nevet viselő „Les Ballets Contemporains de la Belgique”, egy táncközösség, amelyben kitombolhatja magát mindenki, aki erre kedvet érez, ő is lelkesen velük tombol. Különböző kisebb-nagyobb munkák után 1993-ban áll elő azzal az előadással, amely őt és a Les Ballets C de la B-t európai hírnévhez segíti. A produkciónak szép címe van: *Bonjour, Madame, comment allez-vous aujourd'hui, il fait beau, il va sans doute pleuvoir, etcetera* (Üdvözetem, asszonyom, hogy érzi magát ma, szép az idő, bizonyára esni fog stb.), és kilenc férfi meg egy nő közreműködésével szól az aszociálisokról, munkanélküliekről, tönkretett gyerekekről – a nyertesek világának veszteseiről.

Nem a téma az újszerű, hanem az ábrázolásmód. Nincs benne sem vád, sem leleplezés, hiányzik belőle mind a megdöbbenés olcsó giccse, mind a kezünk ügyébe eső egzotikum cinikus hajszolása. Valamennyi alakját áthatja a hitelesség megkopott méltósága, és senki sem mondhatja meg, „igaziak”-e ezek az alakok vagy sem. A provokáció az előadás művészi művészi-etlenségében, az emberek egymással és önmagukkal való kapcsolatainak durvaságában és mindennemű erkölcsi értékelés elutasításában rejlik. Senkinek sincs igaza, és senki sem hibás, a „jók” is „rosszak” és megfordítva – Platelt nem az érdekli, amit tesznek, hanem az, hogy miért teszik.

Csaknem valamennyi későbbi munkája ezt az alapmintát variálja. Mindig *outcastok* egy csoportját látjuk, akiknek a társadalom peremén való létezését az előadás mintegy gyűjtőlencsén át dokumentálja. Ami esetlegesnek, mintegy mellékesnek tűnik, precízen kidolgozott, ami veszélyesnek látszik, többnyire valóban veszélyes, az előadók gyakran nem hagyományos értelemben vett profik – és épp ezért hatnak ennyire profinak, ennyire jónak. Nem történik semmi, és minden megtörténik: unalom, brutalitás, árulás, kétségbeesés, kis disznóságok és nagy vágyak, a védekezésként működő agresszió, a gyengeségként működő megértés – a világ képe, egy külvárosi utcára redukálva.

Platel titkát még senki sem deríthette ki, de azért sejtjük, mihez van köze: az olyannyira különböző emberek összetereléséhez, kreativitásuk és szabadságuk felélesztéséhez. Ezt szolgálja a darabok látszólag egyszerű, valójában rendkívül bonyolult mindennapi dra-

maturgiája, az érzelmek crescendója, a magától értetődő, minden érzelgősségtől mentes empátia. Olyan jelenetek, amelyek mindenki másnál szimpla giccsbe torkollnának, Platelnél lehetségesek és nagyszabásúak: a vak gyermek, aki boldog pillanatokat fényképez, a süket, aki felfogja, mi a zene, vagy a béna, aki táncolni tanítja legjobb barátját, a kerekese szék.

A plateli dramaturgia márkajelvévé vált a szociális nyomor és a klasszikus zene vakmerő kombinálása. Szegénység és barokk zene – ez kínos vagy épp *dégoûtant* lehetne, ehelyett virtuóz módon forradalminak hat. A *La Tristeza complice*-ben (1995) egy tucat zenész áll a színpadon, és harmonikán Purcellt játszik, a *lets op Bach*-ban (1998) énekesek mellett egy teljes kamarazenekarral találkozunk. A *Wolf*-ban (2003) a bécsi Klangforum Sylvain Crambeling felbujtására Mozartzenébe csempész marimbákat és vibrafonokat, a *vspr*-ben (2006) pedig Fabrizio Cassol szaxofonos futtatott Monteverdi művébe, a *Vespro della Beata Vergine*-be dzsessz-, manouche- és aka-moon hangzásokat.

Platelnél nincs vagy-vagy, csak mind-mind. Minden állításba sok kis ellenállítás van csomagolva, a mocskok is rejthet szépséget, a banalitás is egy kis maradék kecsességet – ezért hangzik nála Bach oly szomorún és vigasztalón. Talán legnagyobb és legérettebb műve, a *lets op Bach* nem lineáris történetet ad elő, hanem az ellentétek egyidejűségén keresztül egy állapotot mutat be, például ekként: egy baritonista Jézusról énekel, egy nő haját mos. Avagy: fehér ruhás menyasszony, lába közt vérfolttal, önmaga és a többiek élő cáfolataként átszellemült táncot lejt, mialatt a macsó-típus a testhez tapadó farmernadrágját lefejtve negligzsére vetkőzik, és kislányok szoknyája alá kukucskál. Cirkuszi artisták és „Isten, irgalmazz!” hancúrozó gyerekek, *ad absurdum* fokozott politikai jelszavak és egy szép fekete transzvesztita, aki vad rockszámával valóságos természeti erőként söpör végig színészeken és nézőkön, hogy utána mintegy kilégzés gyanánt teljes csend legyen.

Platel szennyből és glóriából szőtt univerzumát elmesélni nem, csak megélni lehet. Kell hozzá a klíma, a zene, az izzadság, kellene a táncból és a kétségbeeséstől izzó szemek, vagy valaki, aki egy párkányon ülve almát eszik. Minden diadal balvégzetbe zuhanhat, minden korlátozás repülni taníthat. Platel darabjai kifordított módon vallásosak, és mindig a halálról szólnak. Humora, amely lehet gyöngéd vagy kegyetlen, de soha nem cinikus, éppúgy hozzátartozik világához, mint műveinek mohó és dühödtté élni akarása és kifür-

készhetetlen, mélyen átélt embersége. Szereti az embereket, különösen a kívülállókat, a gyerekeket és a fiatalokat; szinte természetes, hogy egy egész trilógiát hozott létre a Victoria nevű genti ifjúsági színházzal együttműködve. *Moeder en Kind* (1995), *Bernadetje* (1996) és *Allemaal Indiaan* (1999) című darabjait Arne Sierens íróval közösen dolgozta ki.

Ez a három darab a család elvesztéséről és az otthon utáni vágyról, a semmiben való bolyongásokról és a minden drognál veszélyesebb szeretetétéségről szól. A *Moeder en Kind* eltorzított családi fotóként hat: megannyi pillanatfelvétel az otthoni káoszról és frusztrációról. A *Bernadetje* a lourdes-i csoda és egy roboogóvászár összekapcsolásával jut el a megszegett ígéretek közös nevezőjéig, az *Allemaal Indiaan* pedig a szeretet és a halál változatait mutatja be két genti elővárosi házban. A két ház méretarányosan van felépítve a színpadon, és a szereplők az alagsori mosókonyhától a tetőkön kergetőző üldözéssel jelenetig minden részletüket bejátszák.

A két háztartásban a maga teljes nyersségében zajlik az élet, a lakók üvöltöznek és acsarognak, verekednek és lopnak, és mind egymás idegeire mennek. És mégis vannak pillanatok, melyek felvillantják a nagycsalád utópiáját, próbálkozások, hogy segítsenek egymáson, és elviseljék egymást. A darab a maga hiperrealizmusában és hiperaktivitásában egyfajta életszeletként hat, és pontos helyi meghatározottsága miatt mindenütt a világon érthető. Platel előadásai mindig Gentről szólnak – ebben az esetben még a dialektust is átveszi –, Platel Gent nélkül olyan, mint Bausch Wuppertal nélkül, vagyis elképzelhetetlen.

Az *Allemaal Indiaan* turnéja után Alain Platel megszegi a kulturális szakma minden szabályát, és kiszáll: a hírnév csúcspontján, akkor, amikor nincs hová menekülnie az ajánlatok elől. Éppen ezért döntött így. Aki ismeri, tudja: ez nem magakelletés, hanem ségélykiáltás. Hiába, ő nem holmi elfásult *global player*, mint mások az ő helyzetében. Amit mond, érez, gondol, azt komolyan veszi, és egyszerűen nem bírja már el saját hírneve nyomását. Számára A és B pont között a legközvetlenebb út ma is a kerülő út, most azonban közvetlenül és kerülő út nélkül saját hatalmas világsikerének áldozata lett.

Csak 2003-ban kerül színre egy újabb nagy mű: a *Wolf*, amely Mozartot egyesíti a C & A-val, embereket kutyákkal, égő zászlókat a zene dicsfényével, és diadalmasabb, egyszersmind mozartibb is, mint három évvel később az egész jubileumi ricsaj. A *Wolf* előtt és után más terepekre kirándul, Londonban dolgozik hatszáz karénekesselel (*Because I Sing*, 2001), majd Brüsszelben háromszázzal (*Uit de Bol*, 2006), filmet forgat táncsairól (*Les Ballets de-ci de-là*, 2006), és még ugyanabban az évben kihozza következő nagy produkcióját, a *vsprs*-t, amely mintha munkásságának új szakaszát harangozná be.

Ez a talán legradikálisabb munkája, amelyet Monteverdi *Vespro della Beata Verginéjének* erősen átdolgozott változata kíséri, úgyszintén a kívülállók világát mutatja be, anélkül, hogy a művészet kedvéért megfélemezne az életről és az élet kedvéért a halálról. Ezúttal

azonban „igazi táncjátékról” van szó, amelynek meséje és kifejelete van, a mese töredékeit pedig úgy kell összeilleszteni, mint egy szilánkokra hasadt tükör darabkáit. A zene behatóbban van átdolgozva, a figurák magányosabbak, kétségbeesettebbek, üzöttebbek, mint valaha. A *vsprs*, amely egy, színpadon még soha nem látott, félig vallási, félig szexuális eksztázis-jelenettel végződik, közvetlenül és egyértelműen szól Platel legkedvesebb témáiról, a vallásról és a halálról – olyan egyértelműen, hogy most első ízben csak úgy záporoznak a ledorongoló kritikák, ami azonban az előadás sikerének szemernyit sem árt. Ellenkezőleg: a turnét kétszer is meg kell hosszabbítani.

Azóta Platel néhány kisebb munkával jelentkezett (*Nightshade*, 2006; *Nine Finger*, 2007), és elkísérte a társulatot a *vsprs* turnéján, amely másfél év alatt három világrészt érintett. A következő nagy lélegzetű produkciót csak 2008-ban vagy 2009-ben fogják bemutatni, és ez idő szerint senki, még Platel sem tudja, abban miről fognak táncolni és álmodni.

Berlin, 2007. március

RÉSZLETEK A BESZÉLGETÉSEKBŐL

Első beszélgetés

Gent, 2005. december 21.

– *Első fellépéseitek egybeestek a belga tánc és színház nagy fellendülésével, amin belül, legalábbis a nemzetközi fogadtatást illetően, a belga majdnem mindig flamandot jelent. Meg tudod-e magyarázni, hogy az, ami a színház és a tánc terén Flandriában történik, néhány, a szabályt erősítő kivételtől eltekintve miért annyival érdekesebb, innovatívabb, mozgósítóbb és nemzetközi viszonylatban sikeresebb, mint az, ami az ország francia nyelvű részében születik?*

– Igen, ebben van valami. Az elméletem az volna, hogy talán bizonyos történelmi okok vannak hatással a fejlődésünkre, még ha mindez inkább öntudatlanul, nem pedig tudatosan ment is végbe. A flamandokat több mint ezer éven át gyarmatosították, voltunk már hollandok, angolok, osztrákok, németek, franciák stb. Ebből adódott a képesség, hogy könnyen alkalmazkodunk, és ezáltal nyitottabbak is vagyunk. Nagyon sok flamand beszél több nyelven, a vallonok alig.

Én ezt már nem éltem át, de a szüleim gyakran meséltek azokról az időkről, amikor a gentiek, legalábbis a polgárság, franciául beszéltek. Aki flamandul szólalt meg, azzal mindenütt, üzletekben, hivatalokban stb. rosszabbul bántak. Ha flamandul beszéltél, szegény és műveletlen voltál. Ez főleg a negyvenes években volt így, de a nyomai a hatvanas évekig megmaradtak. 1968-ban, amikor az egész világban kis forradalmak mentek végbe, a miénk abban állt, hogy a flandriai francia intézményeket bezárták. Leuven például flamand város volt francia egyetemmel; ez '68-ban megváltozott.

Azt hiszem, e hosszú és jelmezét minduntalan változtató gyarmatosítás az oka, hogy a flamandok mind a mai napig nehezen tudják magukat meghatározni. Állandó volt a *crossover*, mindig valakinek vagy valami-



1. Bonjour, Madame
2. Bonjour, Madame
3. La Tristeza complice (1995)
4. La Tristeza complice (1995)
5. Bernadetje (1996) Kurt Van der Elst felvétele
6. Iets op Bach (1998) Chris Van der Burght felvételei

nek a hatása alatt álltak, és soha nem féltek felhasználni, amit láttak. Ezt nagyon sok, általam kedvelt belga művésznél fedezem fel, nemcsak a színháziaknál, de a képzőművészeknél is.

Az a színházművészi és koreográfusi nemzedék, amelyhez tartozom, a nyolcvanas években hihetetlenül gazdag korszakot élt át, mert Béjart-on kívül nem voltak apák, akiket meg kellett volna ölnünk, nem voltak szent teheneink. A mi ellenségünk azonban nem Béjart volt, hanem a Les Ballets de Flandre, a poros táncművelés igazi bástyája, bár azóta ők is megváltoztak. Nem volt közös iskolánk, nem voltak hagyományaink, hogy felkavarjuk őket, sokan közülünk autodidakták voltak, vagy más területről jöttek. Ezért minden lehetséges volt, és szabadnak éreztük magunkat. Mára a helyzet sokkal nehezebb. Ma már vannak apák, akiket meg kell ölni.

– Te is ilyen apa vagy? Milyen érzés?

– Azt hiszem, igen, és szomorú érzés. Normális folyamat, tudom, de akkor is... A húgom két évvel ezelőtt megkapott egy nagyon fontos díjat, én pedig azt mondtam neki: „*That's the beginning of the end, honey! Never win a prize!*” Az ember egyszer csak öregnek érzi magát, pedig a fejében még annyi felfedeznivaló hemzseg! Csupa ellentmondás az egész. Holott közben a fiatalok pártján vagyok, támogatom őket, és néhányan varázslatos hatással vannak rám. De hiába, ha egyszer nem tartozom közéjük... Az a normális, hogy el akarjanak határolódni tőlem. Mégis elszomorít.

– Nyugtalanít is? Lerombol benned valamit?

– (Habozva) Igen, lerombol. Bizonyos naivitást, nyitottságot, az érzést, hogy minden lehetséges. Hirtelen védekező állásba kényszerülsz. Ez újdonság számomra. Mindig szabadnak éreztem magam, azt hittem, azt csinálhatom, amit akarok. És akkor egyszer csak igazolnom kell magam. És ha a sajtóban megtámadnak, az olykor nagyon fájhat, különösen ha érzed, hogy ez is volt a cél: fájdalmat okozni. Volt egy ilyen esetem egy rólam, ellenem írott cikkel, amely nagyon felszínes és nagyon sértő, igazán rosszindulatú volt. És akkor olyasmit műveltem, amit még soha: felhívtam a kritikusnőt, és megmondtam, mennyire megsebzett. Nagyon meg volt ütközve a gesztusomon, és biztos, hogy többé nem is csinállok ilyet, de egyszerűen meg akartam mutatni neki, milyen hatása lehet egy ilyen írásnak. Mindenki azt mondta, a rossz kritikákat ki kell bírni, de nem ez volt a lényeg. Sok rossz kritikát kaptam már, különösen a *Bonjour Madame*-ért, de ez őv alá célzott.

– A *Bonjour Madame* hozta meg neked a nemzetközi áttörést, számos fesztiválon adtátok elő. Miért éppen ez a darab hatott így? Miben volt más, mint a megelőzők?

– Több dolog jött össze. Először is hatalmas potenciált találtam a táncosokban. Akkoriban még mindig amatőrökkel dolgoztam, de már voltak hivatásos táncosaim is. Volt, aki a balett, volt, aki a hip-hop területről jött. Amellett gyerekek is közreműködtek, akik nagyon jók voltak, noha nem úgy használtuk őket, mint a gyerekeket a színpadon szokás: bútornak, szép tárgyakként. Meg aztán a témák szociális és politikai helyzeteket is érintettek, nem szó szerint, de félreismertetlenül – ez szokatlan volt egy táncelőadástól.

Emlékszem, Montrealban egy park állt a színházzal szemben, ahol felléptünk, és abban a parkban sok hajléktalan aludt. És amikor a közönség előadás után elhagyta a színházat, a hajléktalanok a kijáratnál álltak és koldultak. Ez sok nézőt zavarba hozott, úgy tetszett, mintha odakinn folytatódna a darab. És amikor a *La Tristeza complice*-szel a párizsi Théâtre de la Ville-ben vendégszerepeltünk, a nézők azt kiabálták: „Ha ilyesmit akarunk látni, akkor leülhetünk egy metróállomáson is, odavaló ez, nem színházba.”

– Én annak idején Avignonban, az egyik szép régi kolostor udvarán láttam a *Bonjour Madame*-ot, és a publikum tényleg dühöngött. „Ezek nem táncosok, hanem clochard-ok, mit keresnek itt?” – kiabálták. Soha nem fogtam fel, mitől lettek ilyen ingerültek. Az előadás témája és stílusa szokatlan volt, de egyáltalán nem agresszív – és mégis annyi agressziót váltott ki.

– A *Bonjour Madame*-mal sok különös élményt szerezteünk. Londonban a Queen Elizabeth Hall tetején játszottunk, fantasztikus volt. És emlékszem, Vilniusban eszelős volt a csődület, óriási sikert arattunk, és a szervezők megkérdézték, nem tarthatnánk-e még egy előadást, fiataloknak és diákoknak. Azt mondtuk, szívesen, de csak ha ingyenes az előadás. Nos, ez futótűzként terjedt el, és a fiatalok tömegével jöttek, és ajándékokat hoztak. És előadás után felmászta a színpadra, és szétszórták a táncosoknak: virágot, pólót, gyűrűt – olyan lenyűgöző volt, hogy néhány táncos sírni kezdett.

– Ez azért érdekes. A vilniusi Life Fesztivál nézőinek nem okoztak problémát a színpadon látható szegények és kitalált emberek, mert ők is szegénynek és kitaláltnak érezték magukat. A gazdag és sznob Avignonban azonban nem akarták látni a nyomort.

– Azt hiszem, ez összefügg az akkori időkkel. A kilencvenes évek elején, amikor ezek a témák a hivatalos színpadokon megjelentek, fenyegetően hatottak. Ma más a helyzet: a szóban forgó témák divatba jöttek, és a Ruhr Triennálén az embereknek egy csomó pénzt kellett fizetniük, hogy a *Wolfban* „szegényeket” láthassanak.

(...)

– Gyermeked vannak?

– Nincsenek. Isnelle-nek, a feleségemnek van egy huszonnégy éves fia, de saját gyereket soha nem akartam.

– Meglepő. Gyerekekkel dolgozol, szereted őket, a darabjaidban csaknem mindig szerepelnek gyerekek. Miért nem akartál sajátot?

– Á, hosszú mese. Nagyon pesszimista alkat vagyok. Szeretem az életet, szeretem, ahogy élek, és néhány év óta gyakran jut eszembe: ha most meghalok, elégedett lehetek – azt csináltam, amit csinálni akartam. És mégis az a véleményem, hogy az élet mint olyan nagyon szomorú dolog. Talán ezért akarom, hogy a darabjaim mindig halállal végződjenek, mivelhogy valamiképpen ez az élet célja.

– De van, ami a halálnál is szomorúbb. Tovább élni néha szomorúbb, mint meghalni.

– Szerintem ez nem igaz. Nem arról van szó, mint ha nem akarnék meghalni – az örök életet elképzelni még nyomasztóbb –, csak éppen annyira abszurd minden. Éppen ezen a hétvégén halt meg egy nőismerősöm, huszonhat évesen. De hiszen ez rettenetes! Ez a nő úgy élt, hogy pillantását a jövőre szegezte,

minden, amit tett, valaminek a kezdete volt. Fiatal volt, egyetemre járt, azután megbetegedett, és másfél éven át a közeli halál bizonyossága és a csodában való reménykedés között élt. Huszonhat évesen tudni, hogy ez az utolsó évéd...! Ez nagyon éles, kivételesen borzalmas példa arra, amit az élet lényegének tartok. És még ha jól megy is sorom, és megvan mindenem, amit csak kívánhatok, a halál valósága mégis olyan brutális és fenyegető, hogy mindenre árnyékot borít.

– *De a halál még messze van...*

– Vagy itt leselkedik a sarkon. Sokan élnek abban a hitben, hogy még messze a halál – én is. A szüleinkre gondolunk, akik már hetvenöt vagy nyolcvanévesek, és lám, még élnek, tehát nekünk még van időnk, van perspektívánk, amellyel álmithatjuk magunkat. Félek a haláltól, a haláltól mindenki fél, de ez nem gátol meg abban, hogy lássam a szépet is, egy fát, a tengert, és örülni tudjak neki. Ennek ellenére legbelül nagyon sötét, nagyon pesszimista gondolataim vannak; egyszerűen ilyen az élethez való viszonyom.

Második beszélgetés

Gent, 2006. február 1.

– *Ha az ember felidézi magának a munkáidat, a Bonjour Madame-tól a vspris-ig, akkor egységes, szüntelen folytatódó életművet lát. Az egyes darabok természetesen nagyon különbözőek, mások a témák, mások a szereposztások, de mégis, valamiképpen mind összefüggnek. Olyan a benyomásunk, mint Pina Bauschnál: visszatekintve nála sem tudni pontosan, hol ér véget az egyik darab, és hol kezdődik a következő. Ezért is lehet mindig azonnal ráismerni a munkáira. Nálad ugyanígy van: három perc bármelyik művedből, és rögtön tudjuk: ez csak Platel lehet. Mi ez a vörös fonal, amely mind stílári, mind tartalmi szempontból végighúzódik a munkásságodon?*

– Bizonyára van ilyen vörös fonal, de nem tudnám meghatározni. Azt hiszem, a darabjaim mindig egy olyan embercsoportról szólnak, amely valahol van, vagy valahová megérkezik, és mert a kellenél kicsit tovább időz el, megtörténnek bizonyos dolgok. *Voilà* – itt van neked összes darabom sűrített lényege. Az egyes darabok témái persze különbözőek. A *Bonjour Madame*-ban csak férfiak vannak a színpadon, egyetlen jelenetben lép fel egy nő, akinek jöttét mindvégig érezni lehetett, és most be is következik. A darab azonban férfivilágot mutat be. Ezek a férfiak nagyon különbözőek, nem általában a férfiakról, hanem a színpadon látható férfiakról van szó.

– *Szerintem éppen ez darabjaid egyik sajátossága: hogy tudniillik soha nem általánosítanak. Figurákat látunk, akik meghatározott dolgokat visznek végbe, de erkölcsi értékelésük elmarad. És éppen ettől lesznek a darabjaid olyan zavarba ejtők és felkavarók: mert nem rágják a szánkba, mi helyes és mi helytelen, mi a jó és mi a rossz.*

– Ez bizonyára igaz minden darabomra, én azonban minden alkalommal újólag fedezem fel – soha nem határozom el előre, hogy így lesz. Szilárd meggyőződés, hogy mindenkinek, aki a színpadon áll, van valami mondanivalója, talán csak szerény, mégis fontos közlendője, aminek nyomán bebizonyosodik, hogy az illető a maga nemében egyedülálló. És én minden egyes ember páratlan, egyszerű voltát szeretném érvény-

re juttatni. Mindenkinek módot kell adnunk rá, hogy megnyilatkozzék, a maga kétségeivel és képességeivel egyetemben. És mindenkinek joga van rá, hogy meghallgassák – ez minden egyes darabban meghatározó.

És természetesen nagy szerephez jut a zeneválasztás. A *Bonjour Madame*-ban, Händel *Xerxes*-ének egyik áriáján kívül, egy genti zeneszerző, Craig Weston zenéjét használtuk fel. A *La Tristeza* zenéje Purcelltől származott, és egy tucat harmonikán adták elő – számomra a harmonika a szegények zongorája, az utca hangszere –, a *lets op Bachot* pedig egy háztetőn játszottuk, hogy kapcsolatot teremtsünk ég és föld között; részben ezért sem változtattuk meg Bach muzsikáját.

– *Bachnál, akit nagyon tisztelsz, nem mertél változtatni a zenén, Händelnél, Purcellnél, Mozartnál vagy Monteverdinél viszont igen.*

– A zenészeknek Bachon is alakítaniuk kellett, annyira kicsi volt a zenekar. Emlékszem, az abszolút kedvencemet – „A halált senki sem győzheti le” – a maguk hangszereire transzponálták. De az igaz, hogy olyan beavatkozásokra, mint Purcell, Mozart vagy leginkább Monteverdi esetében, nem került sor. Nagyon szorongtam a Bach-zene felhasználása közben, éppen mert annyira szeretem. Ezért – talán védekezésképpen – eleve elhatároztam, hogy a zene maradjon meg olyannak, amilyen.

– *És ez volt a darab nagy erőssége: hogy a két világ, a régi, ünnepélyes barokk zene és a banális mai hétköznapi világ ilyen közvetlenül ütközött egymásnak. De ha már itt tartunk: honnan származott az ötlet, hogy egy darabot lets op Bachnak (Valamit Bachról) kereszteljetez?*

– Sokáig nem volt címünk, és csak az utolsó pillanatban döntöttem e változat mellett. A kifejezést akkoriban sűrűn használták szakmai körökben. Ha megkérdezted: „Min dolgozol most?”, a válasz gyakran így hangzott: „Bachról csinálom valamit”. Szerintem nagyon szép cím, éppen mert olyan köznapi.

– *És mert flamand! Eleinte ki sem tudták mondani.*

– Igen, Franciaországban mindig úgy írták: „*lets op Bach*”, vagy éppen „*Lets go Bach!*”

– *Az angliai turnén volt egy kis közjáték a rendőrséggel – mi történt tulajdonképpen?*

– A gyerekekkel függött össze. A darabjaimban mindig szerepeltek gyerekek, és a *Bachnál* a négy nő mellé egy kislányt is akartam, hogy két nemzedéket mutathassak be. Amellett az egyik táncosnak volt egy még nem egészen egyéves kisbabája, akit mindenáron magával akart hozni, mert nem akarta odahaza, Amszterdamban hagyni. Így hát a próbaszínpadon berendeztünk egy sarkot a kislánynak, aki ott volt minden próbán, és amikor később járnai kezdett, és ide-oda totyogott, azon vettük észre magunkat, hogy már hozzátartozik a darabhoz. A végén a táncos az egész szerepét abból bontotta ki, hogy vigyázni kell a gyerekre.

A kicsike meg a másik kislány, aki valamivel idősebb volt, nagy izgalmat keltett a nézők körében. Ekkoriban tört ki a gyerekpornográfiával is kapcsolatos Dutroux-botrány, és a mi darabunkban volt egy gyanús, meghasonlott figura – Sam Louwyck játszotta –, és ehhez jött az a két kisgyerek a színpadon. A reakciók igen hevesek voltak. Egyesek azt mondták, ilyesmit nem szabad csinálni, és megvádoltak, hogy olcsó hatásra pályázunk. Angliában még fel is jelentettek, és amikor

visszatértünk Belgiumba, a rendőrség kihallgatott a gyerekek miatt. Szerintem ezek a feljelentések többet árulnak el az angol társadalomról, mint a mi előadásunkról. Engem az egész nem izgatott különösebben. Sokkal inkább bántott, hogy az embereknek nem volt merszük közvetlenül a szemünkbe mondani a véleményüket, nem kerestek meg előadás után, hogy kérdőre vonjanak, utánamenjenek a dolognak. Ehelyett rohannak a rendőrséghez – ez nézetem szerint nagyon furcsa és nagyon gyáva viselkedés.

– *Azt a darabbeli figurát, aki mindig a kislányok szoknyája alá néz, én is nagyon fenyegetőnek találtam. Amikor táncol a nővel, és közben a gyermeket bámulja mereven – komolyan mondom, felizgattam magam. De az előadás őt sem „értékelt ki” – ezt a nézőkre bíztad.*

– A figura minden bizonnyal meghasonlott – annak is kell lennie. A Dutroux-féle botrány következtében azonban olyan szemlélet alakult ki a szexualitásról, különösen a gyermeki szexualitásról, amely szerintem szélsőségesen konzervatív. Gyógypedagógus koromban gyakran szembesültem olyan, részben erotikus érzelmekkel, amelyet gyerekek válthatnak ki az emberekből. És valóban kicsi, öt és kilenc év közötti gyerekekről volt szó. Amikor például fűrésztörték őket, időnként valóban megdöbentő, zavaros helyzetek alakultak ki. És ilyenkor visszaemlékeztem a saját gyerekkoromra, és rájöttem, hogy ott is lappangott valamiféle sötét szexuális érzés. Némely gyerek határozottan, sőt tudatosan csábítani vagy éppen provokálni akar.

Felnőttként, aki ki van téve ilyesminek, nagy felelősségünk van. Ha erre az ingerre a magunk felnőtt szexualitásával reagálunk, az veszélyes és alapvetően helytelen; olyan megoldást kell találnunk, amely nem árt a gyerekeknek. Erről a bonyolult helyzetről akartam beszélni, ábrázolni a komplexitást, anélkül hogy értékelném. Csakhogy Dutroux után ez lehetetlenné vált: a felnőttek és gyerekek közti viszony egyszer csak gyanús lett, valóságos hisztéria tört ki. Ez az egész Dutroux-história nagyon felkavart – éppoly erősen foglalkoztató, mint annak idején az ökumenéről folytatott vita.

– *Szerintem nagy bátorságra vall, hogy ezt a helyzetet úgyszólván „semlegesén” ábrázoltad, és hosszasan el is gondolkodtam a módszeren, ahogy egy tabut tematizálsz, anélkül, hogy egy erkölcsi mutatóujj mögé bújnál. Ezzel támadhatóvá tetted magad – mint ahogy meg is támadtak.*

– Mindig bajba kerültem az olyanokkal, akik arról faggatnak: élvezetet talál-e abban, ha a közönséget provokálom? Minél több színházat láttam, annál inkább megértettem: gyakran csak azon akadnak ki, hogy valaki mást, szokatlanabbat csinál, mint a többiek, és mindenáron, a közönségre való tekintet nélkül eredetiségre törekszik. Szerintem ez a megközelítés helytelen. Színházba menni – ehhez bátorság kell. Az elhatározás, hogy ma este elmegyünk otthonról, és felkerekedünk a színházba, mindazzal, amit ez jelent: odautazni, fizetni stb. – véleményem szerint ez határozottan bátor döntés.

És ezért komolyan is veszem a közönséget, valamit meg akarok osztani vele, és egyáltalán nem áll érdekemben, hogy provokáljam. Én sem szeretném, ha mint közönséget provokálnának vagy megbántanának; nyugtassanak meg vagy nyugtalanítsanak, de ne támadjanak. A nézőket sohasem kezelheted idiótáknak

– rendes körülmények között nagyon is nyitottak. Én szeretek extrém, meglepő képeket mutogatni, de nem azért, hogy provokáljak, hanem azért, mert magam is ezt szeretném látni a színházban. Száz százalékgig szolidáris vagyok a közönséggel, nem érzem úgy, mintha fölöttük állnék, és azt mondanám: „Na most majd megmutatom nektek!” És ha látom a *lets op Bach*-ban azt a figurát, akiről beszéltünk, pont úgy fel vagyok zaklatva, mint te.

És ha a *vsprs*-ben látom, mit csinálnak a táncosok a vallásilag és erotikusan annyira feltöltött eksztázis-jelenetben, és hogyan csigázzák közben magukat a végsőig, akkor én is fel vagyok kavarva. Nem azt mondom, hogy „hű, de dögös jelenet ez, hű, de nagyon erős!”, hanem én is fel vagyok korbácsolva, és mélyen megrendülök. A táncosoknak hónapok kellettek, hogy eljussanak ebbe az állapotba, megértsék és közösen megéljék, és most vállalják, kiállnak mellette, és ez mélyesen meghat. Ezt az érzést szeretném megosztani a közönséggel. Ha van, aki úgy érzi, ez a jelenet őt agresszíven sérti, nagyon sajnálom, mert nem ez volt a szándékom.

Egyetlenegyszer kockáztattam meg tudatosan egy provokációt: a zászlókkal. (A *Wolf*-ban stilizált amerikai és izraeli zászlókat égetnek – R. K.) De mindig igyekeztem megmagyarázni, miért választottuk ezt a megoldást. Nagyon erős jelet mutatunk fel – olyat, amely messze meghaladja a provokációt. Nem politikáról van szó, hanem érzelmekről. Miért sokkol, miért okoz fájdalmat, ha a szemünk előtt néhány ember eléget egy vászondarabot? Miért vált ki ilyen heves reakciókat egy darab vászon, amelyen egy szimbólum látható?

Azt, hogy az Irakban robbanó bombák miatt naponta ötvenen-hatvanan halnak meg, elfogadjuk. Vajon miért? Mindazok, akik szidalmaztak és megfenyegettek, akik telefonon üldöztek, és arra kényszerítettek, hogy a nyilvánosság előtt védekezzem – vajon miért fárasztják magukat az üldözéssel, amikor egy kiváltságos helyzetben (mert színházba menni kiváltság, és színházba mindenki önként megy) olyasmit látnak, ami felizgatja őket? Miért nem vonulnak nap nap után ugyanilyen buzgón az amerikai követség elé, hogy megkérdezzék: „Tudjátok egyáltalán, mit műveltek?” És követeljék: „Hagyjátok már abba! Igazoljátok magatokat! Csupa képmutatás az egész!”

– *Valóban megfenyegettek a Wolf miatt?*

– Igen. Amikor Gentben játszottuk, gyilkossággal fenyegetőző névtelen telefonokat kaptam, és a hét végén a rendőrség vigyázott ránk. Az előadásokat is rendőrileg biztosították, igaz, nagyon diszkrétén. Én mindig azt mondtam: reagáljunk a helyzetre! Ha úgy érezzük, hogy veszélyben vagyunk, vagy hogy a közönség számára elviselhetetlen ez vagy az a jelenet, akkor nem adjuk elő. Az amerikai zászlót minden előadáson elégettük, de az izraelit csak kevés helyen – ahelyett egy fehér vászondarabot gyújtottunk meg.

Harmadik beszélgetés

Berlin, 2006. március 2.

– Amikor a süketek nyelvét elsajátítottam, új, lenyűgöző világba merültem alá.

– A Wolfban fel is léptettél két süketet, és velük dolgoztad ki az egész darab talán legszebb jelenetét. Arra a hosszú jelenetre gondolok, amelyben a táncosok megpróbálják elmagyarázni nekik, mi a zene.

– Amikor Kurt (Vanmaeckelberghe) és Serge (Vlerick) megtudták, hogy tanulom a nyelvüket, megkerestek. Azt szerették volna, ha csinálók velük egy darabot a költészetéről. A költészet nem különösebben érdekel, de annál jobban érdekelték ők ketten. Sokat beszélgettünk, és mindinkább szükségét éreztem, hogy dolgozzam velük. Két olyan emberről van szó, akiknek a mozgás egészen mást jelent, mint a táncosoknak, és nagyon izgalmasnak találtam, hogy ezt egy táncjátékban megmutassam. Aztán valahogy összejött a kettő. Először is Gérard Mortier rávett a Wolf elkészítésére, másodsor nagyon vágytam rá, hogy Kurttal és Sergezel együtt dolgozhassam.

– Mivel vett rá Mortier? Azzal, hogy ő is genti?

– (Nevet) Igen, azt hiszem, erről volt szó. De amellet nagyon érdekes ember, hihetetlen tudással és tapasztalattal. No és persze flamand, ugyanabban a városban született, mint én, harmadszor pedig olyan megszállottan rajong Mozartért, én meg egyáltalán nem. Szívesen hallgatom a zenéjét, de számomra nem ő a legnagyobbat. Egy szakértőtől akartam megtudni, mi olyan rendkívüli benne. Az, hogy Mortier éppen engem hívott, meghökkentett – az olyasmi, mint a *lets op Bach*, nem feltétlenül való egy operaházba. Csakhogy ő éppen ezért akarta, hogy Mozarttal is valami hasonlót műveljek. Szóval mindez együtt felkeltette az érdeklődésem.

Amikor már közel voltam ahhoz, hogy igent mondjak, meghívtuk magunkhoz. Magával hozta a CD-it, hogy lejátszson néhány zenedarabot. Nekem csak egy kis CD-lejátszó van, amely a padlón áll, és emlékszem, ahogy Mortier letérdelt mellé, feltette a szemüvegét, és keresgélte a megfelelő gombokat. És akkor arra kellett gondolnom: úristen, ez itt Gérard Mortier, az operaszakma egyik nagyágyúja, és akkor itt csúszkál a padlón a szemüvegében, és a gombokat keresi...

– ...és ez volt a pillanat, amikor végleg elszántad magad?

– (Nevet) Igen, lehetséges. De azért is, mert olyan jól érezte magát nálunk, és sok mindenről beszélt, amiről máskor valószínűleg nem szokott – nem intim titkokra gondolok, hanem olyasmikre, amikről a nyilvánosság előtt feltehetően hallgatna. Mindenki úgy ismeri mint kőkemény operaigazgatót, de nálunk egyszer csak érzékeny lett és sebezhető – ez nagyon meghatótt.

– Ha Gérard Mortier nagyágyú, akkor te mi vagy? Guru?

– (Rémülten) Soha!!!

– Ez áll a mai újságban.

– Az újságban? Fekete-fehéren?

– Igen. Nem vallási guru, hanem színházi – mint Peter Brook vagy Pina Bausch.

– Hiszen láttál a próbákon. Úgy viselkedem, mint egy guru?

– Nem, dehogya.

– Az ilyesmi nehezíti meg az életet: kapsz egy címkét, és attól kezdve együtt kell élned vele. Néha megkérdezik az újságírók: „Milyen érzés jelenségnek lenni?” Erre csak azt felelhetem: „Ti tesztek azzá”; vagy:

„Ezt csak ti meséletek be az embereknek!” Én nagyon kicsi vagyok. (Nevet) Jó, tudom, hosszúra nőttem, de akkor is nagyon kicsi vagyok, és akik privát ismernek, tudják, milyen törekeny vagyok. Ezt nem is titkolom, és a legkevésbé a személyes kapcsolataimban. De mit kezdjek az ilyen összevissza firkantott fogalmakkal? Ha azt mondom, „nem, nem vagyok se guru, se jelenés”, akkor nagyképpen hangzik, ha azt, hogy „úgy van, az vagyok”, az éppolyan nagyképszerűség. Nem tudok mit kezdeni az ilyesmivel.

– Tekintsd egyszerűen úgy a gurut – tudom, utálad a kifejezést...

– Nem utálok, csak nyugtalanít...

– Fordítsd le magadnak úgy mint kutatót, aki a varázsvesszejével vizet talál, és mindenki lelkesen figyeli. És utána persze tudni akarják, hogyan vitte véghez a csodát, és miféle víz ez: patak, tó, tenger, édes vagy sós... Ebben az értelemben mégiscsak guru vagy, ember varázsvesszővel, nem gondolod?

– Hát az biztos, hogy nem törekedtem ilyesmire, és nyomatomatékosan cáfolom, hogy ez egyéni teljesítmény volna – ilyesmit csak közös munkával lehet elérni. Ha vannak emberek, akik összeállnak és kommunikálnak veled, akik továbblendítenek, akkor te is készen állsz rá, hogy elindulj vizet keresni, de nem arról van szó, hogy odaállnál, és kijelentenéd: „Most valami nagy dolgot fogok felfedezni.” Ha megnézem, mi történt velem az elmúlt húsz évben – nos, az ember itt is, ott is talál valamit, közben talál valakit, aki meghatározott irányba tereli, aztán csinál ezt-azt, és valamikor meglesz az eredmény.

Már régóta beletörődtem – és lehet, hogy ez vereség volt –, hogy a világnak szüksége van egy névre, valakire, aki jótáll azért, amit csinálunk – és én vállaltam ezt a szerepet. De emögött hosszú vonatszerelvény áll, egy egész társulat, amely nélkül semmi sem jönne létre. Megértem az igényt, hogy kell egy személy, akivel a vonatot azonosítani lehet, de én egyáltalán nem érzem magam mozdonynak. Tudom, hogy azok, akikkel dolgozom, valami sajátos lényt látnak bennem, de ők az én szememben ugyanilyen sajátos lények, és ez nagyon fontos nekem.

– De az együttműködések mégsem véletlen. Kölcsönösen megkerestétek egymást, mindkét fél egyaránt érintett. Ugyanezek a fantasztikus táncosok talán nélkülöd is fantasztikusnak produkálnának, de egyszersmind valami mérőben mást...

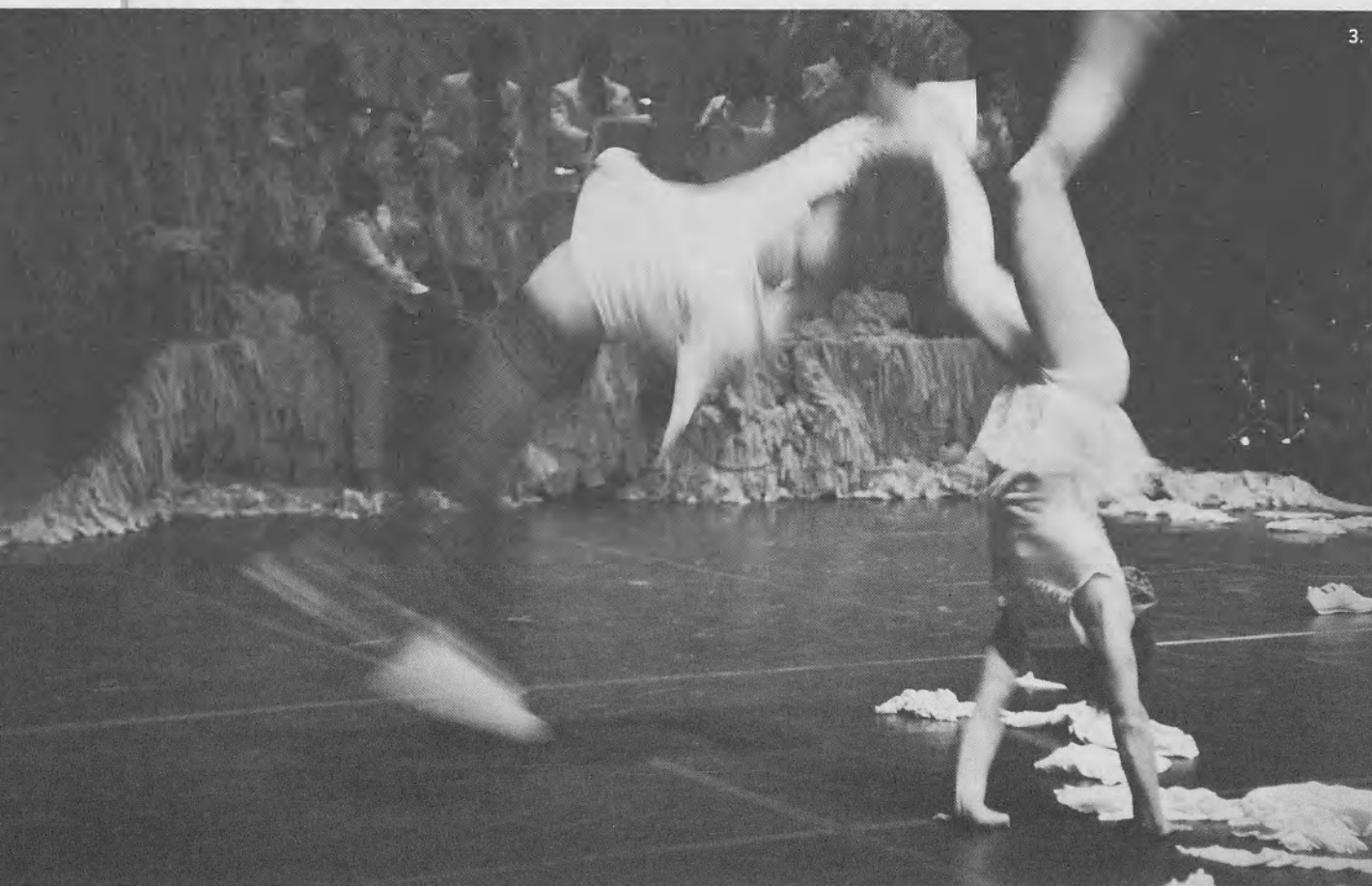
– (Nevet) ...és talán jobbat.

– Nagyon is érdekelne, hogyan találtok egymásra, ezért hát megkérdem: milyen kritériumok szerint választod ki a táncosaidat?

– Az első időben mindig a szokatlant kerestem: külső megjelenésben, előtörténetben, természetesen minőségben is. A *vsprs* társulata viszont külsejét tekintve teljesen normális, átlagos emberekből áll. De utána arra ösztönözöd őket, hogy megmutassák a bennük rejlő rendkívülit. Ez lehet mozgásnyelv, beszéd, valamilyen általuk kitalált kis jelenet, vagy valamilyen külső vonás, ami felfokozható – és ezáltal „abnormálissá” válnak. A szokatlanság keresése minden darabomon végigvonul. Azt akarom, hogy a közönség „hazavigye” a táncosokat, befogadja az életükbe és megszeresse őket. A legtöbb előadásban ez meg is történik. Termé-



1. Allemaal Indiaan (1999)
2. Wolf (2003)
3. vsprs (2006)



szetesen mindenki válogat, egyesek közelebb állnak a szívedhez, mint mások. És ha az előadás után egy néző megjegyzi: „Sokkal nagyobbnak hittem ezt a nőt, közben inkább alacsony” – nos, ez éppen a fentiekkel függ össze. Lisit például a nézők gyakran óriásnak képzelik, mert akkora teret hoz létre maga körül.

– De ha a nézők azonosulnak a táncosaiddal, ez abból is ered, hogy az előadások a zsigereikig hatnak. Ez a felkavaró, szívet dobogtató, velőkig hatoló emocionalitás, az, hogy az ember libabőrös lesz tőle, különös sajátossága a munkádnak, és a mai színházban tabunak számít, hiszen manapság az érzelmeket többnyire iróniával vagy szarkazmussal szokták megszakítani. Csupa töretlen, de

mégsem giccses vagy szentimentális érzélem – ezt sokan el sem bírják viselni. Honnan ered munkáidban ez az érzelmi erő?

– Ha tudnám, akkor nem volna szükségem öt hónap próbaidőre, hogy meglegyeljem. A színház az én számomra emberek fizikai jelenlétével azonos, olyan emberekével, akik a tőlük telhető maximumot adják, és megosztják velem. Ha színházba megyek, azt szeretem, ha megérint, ha szíven talál. Nem kérek abból, hogy oktassanak, nem vagyok kíváncsi magyarázatokra vagy vitákra. Ha erre vágyom, elolvasok egy könyvet, vagy elmegyek egy vitaestre. És ha vizuális benyomásokra áhítozom, akkor elmehetek a moziba. Egysze-



Chris Van der Burght felvétel

rűen önmagamból indulok ki, abból, amit a színházban meg szeretnék élni, vagyis hogy szíven találjanak. Lehet, hogy ha próbát nézek, tudat alatt ez a vágy mozgat. A próbánál van egy szabályom: ha olyan jelenetet látok, amely megindít, akkor háromszor kell megnéznem, és ha harmadszorra is megérint, az azt jelenti, hogy az előadásban is fel kell használnunk. És ha nem tudjuk megokolni, mit keres a jelenet a darabban, akkor ki kell találnunk valamilyen okot.

– Talán éppen ezektől az intuitív döntésektől lesznek a darabjaid oly meglepőek és emocionálisak. Nagyon érdekes, amit a filmes és a színházi érzelmekről mondasz. Sokan ezt

épp ellenkezőleg látnák: a filmet mint nagyszabású érzelméget, a színházat pedig mint szellemi kihívást.

– De akkor az utóbbiakat miféle impulzus viszi a színházba?

– Több minden lehet: felvilágosítás, szórakozás, reflexió, látványosság, elemzés, bizonyára az érzelem is. De most a prózái, azon belül is a német színházról beszélek. Ezért volt olyan fontos számunkra Pina Bausch, és ezért is gyűlöltek eleinte olyan hevesen, mert minden konvenciót áthágott: táncosok, akik nem táncoltak, nézők, akik bepörögtek, totális emocionalitás. Kettőtök között sok a párhuzam. Ezért érdekelne, mit jelent számodra, mennyiben hatott rád.

– A nyolcvanas évek elején láttunk először valamit Pina Bauschtól: a *Café Müllert*, videón – teljesen letaglózott. 1982-ben aztán láttam a brüsszeli Operában, a vendégszínházi *Kontakthofot*. Rávettem az összes barátomat és rokonomat, hogy nézzék meg, és ezzel igencsak népszerűtlenné tettem magam, mert a legtöbbjüknek egyáltalán nem tetszett az előadás. Táncot vártak, de a táncosok alig táncoltak, csak beszéltek, és ezt sokan provokációként élték meg; engem azonban megőrzített az egész.

Akkoriban csak kevés kísérleti színházat ismertünk: Eric de Volder Radeisét Brüsszelben és a genti Nieuwpoorttheatert, amely kísérleti előadásokat hívott meg Hollandiából. A tánc terén a legprogresszívebb irányzat, amelyet ismertünk, a Maurice Béjart-é volt. És akkor valaki megmutatta nekünk ezeket a Pina Bausch munkáiról készült videókat. A körülményekre már nem emlékszem, csak arra, hogy sokkolva voltam. Nem mertem hinni a szememnek: egy táncgyűttes, amely általam még soha nem látott módon működik. Meg voltunk babonázva, számunkra ez volt a világ legfantasztikusabb táncgyűttese. A legjobban az hatott rám, hogy Bausch kérdéseket tett fel a táncosainak, és komolyan vette a válaszaikat, előadásokat épített rájuk. Merőben új volt az a jelenség is, hogy a táncosaiban először az embert látta, és csak aztán a táncost. Mindez hihetetlenül ösztönző hatással volt ránk.

Amikor aztán Pina Bauscht személyesen is megismertem, teljesen lázba hozott, mert pontosan olyan volt, amilyennek a munkái alapján elképzeltem. Termé-

zetesen neki is, mint mindenkinek, megvannak a gyenge pontjai, de gyönyörű élmény volt, hogy valaki ennyire azonos legyen a munkájával. Egy wuppertali előadás után találkoztunk először, és leginkább az nyugtázott le, hogy amikor a nagy társasággal vacsorázni mentünk, úgy irányította a beszélgetést, hogy mindenki bekapcsolódhasson. Ilyen helyzetekben az ember többnyire csak a közvetlen szomszédjával szokott beszélgetni, ő azonban mindvégig gondoskodott róla, hogy mind, az egész asztaltársaság részt vegyen a beszélgetésben. Bámulatossá találtam, ahogy ezt véghezvitte. Az emberi melegség jele volt, és látszott, hogy valóban törődik a társulatával.

Negyedik beszélgetés

Avignon, 2006. június

– Szeretnék még egyszer visszatérni a *vsprs-re*, illetve a *giccs vádjára*, amelyet néhány, főleg németországi kritikus megfogalmazott. Szerintem az előadásaidban némelykor valóban kacérkodsz a *giccsel*, de igazi *giccsel* egyikben sem találkoztam. Mindig vannak nagyon érzelmes, sőt néha érzélgős pillanatok, de *giccsesek* soha. Ami pedig a *vsprs-t* illeti, túl radikális ahhoz, hogy *giccses* lehessen.

Szerintem a *vsprs* radikalizmusát az is mutatja, hogy a nézők nem tarthatnak vele szemben távolságot. Ahogy ott ülnek, és nézik az előadást, vagy leblokkolnak, vagy belemennek a játékba, és az aztán vagy lenyűgözi őket, vagy sem. De senki sem öltheti fel a tipikus kritikus magatartást, vagyis nem nézheti kiülről az előadást. Véleményem szerint ez volt az oka a viharos kritikus ledorongolásoknak; az ilyen darab ugyanis elsősorban nem a közönséget, hanem a kritikust fenyegeti. A „*giccs*” gyilkos vádjával a veszély elegánsan elhárítható, de emögött a tekintélyvesztéstől való félelem lappang. Ez az én értelmezésem – te hogyan látod a dolgot?

– Való igaz: a *vsprs* afféle „vagy megszokik, vagy megszökik” előadás. A kritikusokat érintő elemzésedhez nem tudok hozzászólni, lehet, hogy igazad van, de ezen a terepen én nem ismerem ki magam. Engem a támadások hevessége foglalkoztat és nyugtalanít – a támadásoké, amelyek nemcsak az előadás ellen, hanem személy szerint ellenem is irányulnak. Most Londonban például ezt írta valaki: „Ez a legszégeyentelebb és legszemérmertlenebb előadás, amelyet egész életemben láttam, és csak remélhetem, hogy ül a nézőtéren egy orvos is, aki a végén elhelyezi Platel urat oda, ahová való: a pszichiátriára.”

Fura sorsa van a *vsprs*-nek. Belgiumban, ami ott még soha nem fordult elő velem, több pozitív kritikát is kaptam; korábban a belga kritikák többnyire negatívak vagy legfőljebb vegyesek voltak. De ezt az előadást sokan – no nem mindenki! – szerették, hogy miért, ki tudja. Londonban és Franciaországban egyaránt voltak rendkívül jó és rendkívül rossz kritikák; a rosszak mélységes megvetéssel szóltak az előadásról, és a Platel nevet szitokszóként használták.

– Bánt ez téged?

– Igen, bánt, sőt fájdalmat is okoz, még akkor is, ha az ilyesmi meggyőződés szerint nem befolyásolja a közönség véleményét. De a rossz kritika olyan hatalmas szó, amely ellen nem védekezhetsz, amellyel szemben tehetetlen vagy. Én teljes szívemből csodálom az olyan

kritikusokat, akik valóban képesek leírni és elemezni egy munkát, bánom is én, akár negatívan is, az ilyenekre mindig hallgatok. De ez a kritika élesen különbözik attól a felületes locsogástól, amelynek csak az a célja, hogy nagy harsogás közepette felfedezzen, majd elejtsen egy művészt.

– *Hiába, a rendszer már csak ilyen. Így üzemel a kultúratermelés.*

– Tudom, hogy így üzemel, de jogom van hozzá, hogy magamat és a munkámat megvédjem tőle. Én a kritikusokat nem ismerem, soha nem beszélek velük, és akkor hirtelen úgy tesznek, mintha személyükben sértettem volna meg őket. Megbírálni egy munkát, ez fontos dolog, de valakit szándékosan kikészíteni méltánytalan, erőszakos gesztus, amely nagyon fájhat, és a társulatot is elbizonytalaníthatja. A *vsprs*-nél nem így történt, mivel a táncosok nagyon erősen hisznek a műben, és csak nevetnek az efféle cikkek olvastán.

– *Németországban a kritikusok, persze nem mind, de nagyon sokan, a lábadnál heverték, és a nézők ugyanígy. De a vsprs-nél és egy kicsit már korábban, a Wolfnál is egyszer csak átváltott a hangulat. Ez a hullám törvénye: nő, növekszik, egyre magasabb lesz, és utána muszáj lelapadnia. Szemedre vetették például a fogyatékosok politikailag nem korrekt ábrázolását.*

– Ez a darab nem betegeket akar utánozni, hanem rólunk szól, és megmutatja, milyen hallatlanul vékony a határvonal az úgynevezett normalitás és a szellemi zuhanás között. És így érzékelték ezt azok a nézők is, akikkel Angliában beszélgettem; egyáltalán nem gondolták, hogy egy fogyatékosokról szóló darabot láttak. A kritikák azonban megállapították, hogy a betegek illetén színpadi ábrázolása erkölcstelen. Angliában feltűnt nekem, hogy a fogyatékosokat előszeretettel kezelik egzotikumként, akiket nem illik megbámulni, mert az kínos lehet. Szerintem viszont közvetlenül a szemükbe kell nézni, hogy önmagunkra ismerjünk.

Brüsszelben volt a *vsprs*-szel egy mélységesen emocionális élményem. Amikor ott játszottunk, előadás után odajött hozzám egy ismert színházi ember, és azt mondta: „Néhány kortenbergi kollégával láttuk a darabot, és nagyon mélyen megérintett bennünket.” Kortenberg egy pszichiátriai klinika, és először azt hittem, az illető valami projekten dolgozik ott, de aztán felfogtam, hogy betegként tartózkodik a klinikán. És azt mondtam neki, hogy szívesen beszélgetnék a betegekkel az előadásról. Megállapodtunk egy időpontban, és néhány táncossal együtt elmentünk a klinikára, hogy találkozzunk azokkal, akik látták a produkciót. Hihetetlen élmény volt, igazán hihetetlen! Elmondták, hogy az előadásban magukra ismertek, és úgy gondolják, nagyon bátor tett, hogy nem betegeket mutatunk meg a színpadon, hanem embereket, mert így az úgynevezett normális közönség a saját szemével láthatja, milyen vékony a határ a normalitás és a zuhanás között, amely akármelyik pillanatban bekövetkezhet.

– *Voltak jelenetek, amelyeken nevettek?*

– Nem, nevetni egyáltalán nem nevettek. Azt is megkérdeztem, vigaszt jelent-e számukra, hogy láthatták ezt az előadást, és hogy az élményt a táncosokkal is megoszthatták – de erre nemmel válaszoltak. Azt

mondták, nekik a zene nyújtott vigaszt. Sokkolt, ahogy a darabról beszéltek, mert pontosan a szándékaimnak megfelelően értelmezték, és sokkal jobban tudták jellemezni, mint én. Különösen attól képedtem el, hogy milyen élénken él még az emlékezetükben az egész – a beszélgetésre ugyanis csak hat héttel később került sor. Főleg az eksztázist követő jelenetről beszéltek, amikor teljes csend van, és semmi sem történik. Ez volt számukra az a totális üresség, amelyet oly jól ismernek. Azt mondták, ez a rész az életük lényege, ilyen légkörben élnek nap nap után, és ez nagyon fájdalmas számukra.

Azt hiszem, az a munkamódszer és az a szókészlet, amelyet a *vsprs*-ben megtaláltam, olyan, mint amikor egy ajtó kinyílik. A munkafolyamat elején egyáltalán nem az volt a szándékom, hogy most valami egészen mást fogok csinálni. Az ilyesmi munka közben adódik. És a következő darabomhoz sem úgy fogok majd hozzá, hogy most majd a *vsprs* modorában dolgozom, avagy, épp ellenkezőleg, valami egészen másba kezdek. Átgondolom, milyen téma érdekel, és hogy kikkel kezdek dolgozni rajta. Nem töröm a fejem azon, hogy a kortárs táncművészet kontextusán belül most milyen irányba illenék továbblépni.

Az imént a kritikusokról beszélünk – ehhez még hozzátennék valamit. Gyakran egészen mást érzékel a kritika, és megint mást a közönség. Nem akarom általánosítani a tapasztalatom, de annyi bizonyos, hogy itt, Avignonban a kritika és a közönség merőben másként reagált. A közönségtalálkozón felszólalt néhány néző, és egyszer csak az egész társaság előtt könnyekben tört ki. Amikor a filmhez készítettük az interjúkat, ugyanez történt néhány táncossal: bizonyos jelenetek kapcsán elsírták magukat.

A kritikusok viszont azt írták, hogy a táncosok teljesítménye merőben technikai, nem élik, nem érzik át, amit csinálnak, és ez igazán nem fair! Ebben az esetben csakis szupertáncosokkal akartam dolgozni, a válogatás radikális döntést kívánt részemről, mert mindig azt mondták, hogy amatőrökkel dolgozom a legeredményesebben. A *vsprs* jó néhány táncosa mögött hosszú, nehéz út áll, csak így érhetek el ilyen magas technikai színvonalat – és akkor ezt vetik a szemükre! Legszívesebben meghívnám a közönséget, értékeljék ők ezt a tudást, lássanak benne valami szépet, valami erőset és jót, olyasmit, ami nemcsak technikai színvonalat közvetít, hanem érzelmi minőséget is.

Igazán boldog vagyok, amiért megtaláltam ezt a fantasztikus társulatot, amelynek volt bátorsága végigmenni velem ezen az úton; részben ezért is tartom a *vsprs*-t a legfontosabb darabomnak. És ha a táncosokkal meg a zenészekkel elbeszélgetek, észreveszem, hogy a közös munka során valami történt velük, nemcsak a művészetükben, hanem az életükben is. Ez jócskán meghaladja a színház határait, jócskán túllép a felszínes kívánságon, hogy valami jót alkossunk, ami majd bevonul a tánc történetbe. Ez a munka a saját privát történelmünkbe vonult be, ami sokkal fontosabb, sőt azt hiszem, számos néző történetében is helyet követelt magának. Valamilyen nagyszabású osztozkodásnak lettünk részesei és tanúi, sokkal erősebben, mint más előadásokon.

Ötödik beszélgetés

Gent, 2006. december 16.

– Azt mondtad, idegen városban először mindig egy templomot és egy bevásárlóközpontot keresel fel. Miért?

– Hát mert voyeur vagyok. Seholy másutt nem figyelhetők meg ilyen jól egy város lakói. Az egyik hely spirituális, a másik materiális. Minden bevásárlóközpont egy merő színház. Az ember leül egy padra, és egyszerűen csak néz. Az is mindig érdekelt, mit vesznek és mit adnak el az emberek.

Azt hiszem, azért lettem voyeur, hogy minél többet értek meg: megértsem önmagam, megértsem a világot. Már elmondtam neked, hogy szerintem milyen abszurd ez az egész: élünk, hogy aztán meg kelljen halnunk. Van ebben valami szurreális. Ezért nézegetem el olyan szívesen, hogyan van megszervezve ez a földi élet; lenyűgöz a látvány. És mindig meglep, hogy nincs még több örület a világon, hogy az emberek nem gyilkolnak még többet, hogy nem tébolyodnak meg. Ez végső soron azt jelenti, hogy a világ bizonyára nagyon jól meg van szervezve.

Foglalkoztam pszichológiával, hogy jobban megértsem az emberi magatartásokat, és persze azért is, hogy megérthessem saját magamat, saját gyengeségeimet és problémáimat. Hiszek benne, hogy amit voyeurizmusnak hívok, az tulajdonképpen isteni adomány. Nagy ajándéknak tartom, hogy képes vagyok önmagam és az emberek megfigyelésére és a megfigyelésem szakmai értékesítésére. Komoly kiváltság, hogy mindebből valami kreatívát hozhatok létre.

– A *Nightshade*-ben ezt a voyeurizmust nyíltan mint formát alkalmaztad. Az előadás hét koreográfus rövid darabjaiból állt össze, és mind a heten egy-egy sztriptíz-táncosnővel dolgoztak. A sztriptízt úgy mutattad be mint voyeurizmus és erotika keverékét. Már az nagyszerű volt, ahogy a függönyökkel állandóan változtattad a perspektívákat, és az erotikus csiklandást lassítással fokoztad. Ahogy ültem a nézőtéren, arra gondoltam: ez a fickó tényleg voyeur!

– (Nevet) Stimmel – ez a darab az én voyeur hitvallásom. Talán ezért is akartam feltétlenül részt venni Dirk projektjében (Dirk Pauwels a genti Victoria vezetője). Izgatott, hogy olyan nővel dolgozhatom, aki foglalkozásszerűen úzi a vetkőzést és a meztelenkedést, és ezt meg is mondtam Caroline Lemaire-nek. Mindazonáltal három napba telt, amíg rá tudtam bólintani, hogy levetközzék. Nagyon félnék voltam, a szó szoros értelmében szorongtam ettől a pillanattól, mert olyan egy az egyben volt a helyzet, csak mi ketten a stúdióban, senki más. Azt is megmondtam neki, hogy azért veszek részt a projektben, mert utálok a sztriptízt. Nagyon kevés ilyen mutatványt láttam, de mindig nagyon szomorúnak találtam az egészet, szabályosan rosszul lettem tőle, erotikát pedig szemernyi sem fedeztem fel benne. Ezért voltam rá kíváncsi, milyen érzés, ha nézőként nem görcsölök be, hanem tudom, hogy szívesen látnak. Emellett arra is törekedtem, hogy Caroline is jól érezze magát az előadásban.

– Az ilyesmi átragad a másikra. A sztript afféle hommage-zsá válik, nincs benne semmi degradáló. Caroline

úgy hat, mint a szerelem istennője, nagyon erős, nagyon csábító és abszolút érinthetetlen.

– A próbák vége felé az egészet filmre vettük, hogy láthassa magát; tudniillik nagyon bizonytalan volt, és nem tudta megítélni a saját teljesítményét. A film megtekintése után azt mondta: „Amit itt csinállok, azt tulajdonképpen csak a barátom előtt szabadna megcsinálnom.” Ez nagy bók volt, és én rettentően örültem neki. Jól érzi magát, és büszke a produkciójára. Különböztet megmutatta, mit csinál rendes körülmények közt; azt szörnyűnek találtam. Egy brüsszeli szex-magazinban vetkőzik mint élő műsorszám két pornófilm között, és amikor elmesélte, hogyan reagál a közönség, valósággal belebetegedtem. Őt azonban, úgy látszik, nem izgatja a dolog.

Azért vetkőzik, hogy pénzt keressen, és emellett barakcsol is, valamiféle művészi pornográfiát űz. Meglehetősen nyakatekert az egész, amolyan szadomazo, sok bőrrrel, maszkokkal, de a mi munkánk is tetszik neki. A *Nightshade* jelenetei nagyon különbözőek. Vannak köztük, amiket el sem bírok viselni, mert moralizálnak, és meg akarnak győzni, hogy én egy perverz kukkoló vagyok. Erre csak azt mondhatom: köszönöm, ezt magamtól is tudom – most gyere, és vigyél kísértésbe!

Ez a munka volt életemben a legfárasztóbb, mert olyan szigorúak voltak a formai megkötések. Ha húsz emberrel dolgozom, akik mindent hajlandók kiadni magukból, semmi probléma. Itt azonban minden elképzelhető döntést, mozgásról, ritmusról, világításról, zenéről, nekem kellett meghoznom, és ez tényleg kimerítő volt. Sokan el se akarták hinni, hogy a darab tőlem van, nem találták igazán platelinek.

– Az esztétika valóban más, mint egyébkor, de azért ez is plateli, éppen mert olyan voyeurisztikus. A művészeted új oldalát fedezhettem fel, a szigort, az erős geometriai látásmódot, a már-már formalista formakultuszt, az aprólékosan pontos időzítést – nagyon érdekes volt. És ahogy a zenét használod: Serge Gainsbourg *Je t'aime... moi non plus-ét*, amint újra és újra megszakad, és kezdődik előlről, az nagyszerű volt – mint egy orgazmus, amely csak nem akar beteljesedni.

– Volt még egy újdonság: munka közben igazi konfliktus robbant ki, nem Caroline-nal, hanem a zeneszerzővel. Az istennek se akart a Gainsbourg-sanzonnal dolgozni, hanem ő maga szeretett volna komponálni valamit, és nekem foggal-körömmel harcolnom kellett. Még soha nem mertem ilyen erősen élni a hatalmammal. Azt mondtam neki: értsd már meg, olyan boldog vagyok ezzel a kis jelenettel, de ha nem vagy hajlandó ezt a zenét használni, odavágom az egészet. A végén mégis elfogadta a dalt, és olyasmit hozott ki belőle, ami neki magának is tetszett – sőt oda is jött hozzám, hogy ezt megmondja.

VÁLOGATTA ÉS FORDÍTOTTA:
SZÁNTÓ JUDIT

A cikkben publikált fotók Alain Platel rendezéseiről a Les Ballets C de la B előadásain készültek.