

tervszerűtlen ötletelés és elméleti káosz jellemzi. A balettvezetők szemében (és a repertoáron) a modernség keresése összefolyt a hagyományok őrzésével. Több évtizede készült neoklasszikus koreográfiákat egyszerre akarnak aktuális, kortárs alkotásnak és követendő hagyománynak kikiáltani, miközben a saját tradícióink helyett az angol és a dán hagyományokat ápoljuk, amelyekben az angolok és a dánok a legjobbak a világon. A klasszikus balettnak vannak immár egyetemessé vált hagyományai, ezek a híres XIX. századi romantikus balettok, bőven elég feladat ezeket igényesen műsoron tartani (miközben őrizni kellene a saját hagyományainkat, és meg kellene teremteni a korszerű arculatunkat).

Szubjektív ítéletek helyett a tények, a számok is árulkodnak. Az alábbiakban felsorolom a Magyar Nemzeti Balett XXI. századi bemutatóit és premierként elkönyvelt felújításait. Zárójelben jelzem, hogy melyik volt ősbemutató, illetve magyarországi bemutató esetén megadom az ősbemutató évszámát.

2000. 2000 mozdulat, balettest: Szarkazmus (1981); Középre, kissé megemelve (1987); Mokka (1988); Az ember tragédiája (ősbemutató). 2001. A hattýúk tava

(1895); Concerto (ősbemutató). 2002. Anyegin (1965); Hommage à Dohnányi, balettest: Változatok egy gyermekdalra (1978), Súlyos suhanások (ősbemutató), Szimfonikus percek op. 36 (ősbemutató); Hat tánc (1986). 2003. Wolfgang AMADEUS Mozart (ősbemutató); Coppélia (1953). 2004. Mayerling (1978); Hófehérke és a 7 törpe (ősbemutató). 2005. A próba (1982). 2006. A fából faragott királyfi (1917); A csodálatos mandarin (1926); Emberi himnusz (ősbemutató). 2007. Elfújta a szél (ősbemutató). 2008. Bajadér (1877); Szenvedély, balettest: Menyegző (ősbemutató); A nő hétszer (1984); A Nap szerettei (1978). 2009. Balanchine-est: Szerenád (1934); Concerto Barocco (1941); Who Cares? (1970); Karamazov testvérek (1995). 2010. Örvényben, balettest: A halál és a lányka (1980); A szerelem és a lány (ősbemutató); Meddig még? (2001); A napfény természete (2007); Örvény (2009); A rosszul őrzött lány (1960). 2011. Giselle (1841). 2012. Don Quijote (1869); Anyegin (1965). 2013. Öt tánc, balettest: A napfény természete (2007); Duett (1995); Örvény (2009); Petite Mort (1991); Hat tánc (1986); Aranyecset (ősbemutató). 2014. A víg özvegy (1975); A szilfid (1832); Trójai játékok (1974). 2015. Manon (1974).

Meglátni a zenét

BESZÉLGETÉS EMANUEL GATTAL

A marokkói-izraeli gyökerű francia koreográfus, Emanuel Gat immáron negyedszer látogatott el társulatával a Trafó – Kortárs Művészetek Házába. Gat huszonhárom éves korában került kapcsolatba a táncsal, első koreográfiáját Bach zenéjére készítette el, tíz évvel később, 2004-ben pedig megalapította saját, Emanuel Gat Dance nevű társulatát, amellyel Franciaországban telepedett le. A társulat a *Tavaszi áldozat* című előadásával elnyerte a New York-i Tánc- és Előadó-művészeti, Bessie-díjat, és nemzetközi hírnévre tett szert. A Trafó közönsége március 13-án és 14-én a *Plage Romantique* (Romantikus tengerpart) című produkcióban vehette újra szemügyre a francia csapat zenei, akarom mondani tánc tehetségét...

–Kezdetben zenét tanultál, és karmesternek készültél...

–Az már nagyon régen volt, szinte olyan, mintha meg sem történt volna.

–Mi ösztökölt arra, hogy a zenei tanulmányaidat félbehagyva, huszonhárom éves korodban elkezdj táncolni és később koreografálni?

–Nem volt előre megtervezve: egyszerűen az történt, hogy elmentem Nir Ben Gal egyik amatőröknek tartott workshopjára, és beleszerettem a táncba.

–A zene azonban nem tűnt el nyomtalanul az életed-

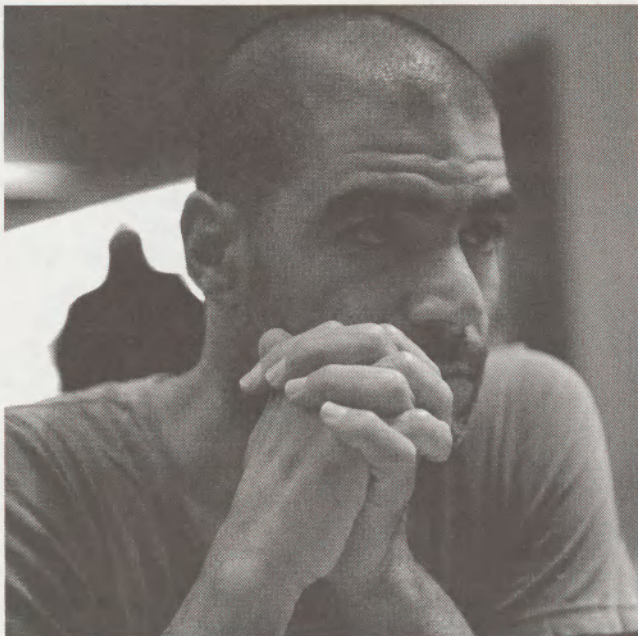
ből, hiszen központi szerepet játszik ma is a munkáidban. Például a *Silent Ballet* vagy a *Brilliant Corners* című előadásokban úgy tűnik, mintha arra használnád fel a táncot, hogy zenét komponálj.

–A tánc valójában nem más, mint zene: anélkül, hogy a koreográfus különösebb figyelmet fordítana rá, a táncosok mozdulatai önkéntelenül is zenei struktúráként kezdenek el működni, és a táncból végül zenei esemény születik. Ez a tánc természetéből és nem a koreográfus törekvéséből adódik.

–A *Plage Romantique*-ban is a táncosok teste mint egymást követő hangjegyek hullámozik, és áll össze egyetlen zeneművé. Ez korántsem tűnik csupán szerencsés véletlennek.

–Természetesen sok időt töltünk el a mozdulatok mechanizmusának, dinamikájának és ütemezésének a kidolgozásával, melyek a zeneszerzésnek is fontos alapjegyekt képezik. Azt mondhatjuk, hogy a zene egyike azon eszközöknek, vagy helyesebben szólva: nyelveknek, melyeken keresztül a tánc kommunikál. Így természetes, ha megnézel egy táncelőadást, nemcsak hallani, látni is fogod a zenét.

–A Téli utazásban *Schubert*, a *Tavaszi áldozat*-ban *Sztravinszkij zenéje*, míg a *Plage Romantique*-ban *Pascal Danel* popslágere hangzik fel. Milyen szempontok



Schiller Kata felvételei

alapján választasz zenét az előadásaidhoz?

–Jó ideje már úgy dolgozom, hogy az előadás zenei világa a koreográfiával párhuzamosan születik meg, tehát nem választok ki előre, majd viszek be egy konkrét dalt a táncosoknak a próbára. A *Plage Romantique* akusztikus elemeinek is egyik részét élőben, a színpadon hozzák létre a táncosok, míg a másik részét, melyet a próbafolyamat során rögzítünk, felvételtől hallhatja a közönség. Különbözőféleképpen használjuk fel a táncosok mozgásából fakadó hangokat, de a legfontosabb szempont mind közül az, hogy visszatükrözze, ami a színpadon történik. Ezáltal a zenére mint a koreográfia melléktermékére, nem pedig mint egy, az előadásba beemelt idegen elemre tekinthetünk.

–*Minék köszönhető, hogy az elmúlt években, úgymond, a free jazz felé vetted az irányt? Ezzel fellazítod az előadásaid struktúráját, és utat engedsz a táncosok improvizációinak...*

–Az évek során arra kellett rádöbbenem, hogy egyre kevésbé lelem örömet egy olyan alkotófolyamatban, amelyben mint egy parancsnok, én határozom meg, hogy mi történik a táncosokkal. Ezért inkább arra törekszem, hogy megteremtsem „a lehetőségek terét” a táncosok számára, azaz utat engedjek az önálló gondolkozásnak és munkának, illetve a kreativitásuk kibontakoztatásának. Ezáltal az alkotófolyamat nagyon szabad és nyitott lesz, ugyanakkor sokkal megszerkesztettebb előadások jönnek végül létre, mint mikor mindent egyedül én irányítottam és határoztam meg: mivel nem egy, hanem tíz ember közösen hozza létre a produkciót, még nagyobb szükség van logikus és koherens felépítésre.

–*Tehát igyekszel olyan teret és környezetet teremteni, amely inspirálja a táncosokat. Milyen befolyással van – a gazdasági, társadalmi vagy épp kulturális – környezet rád mint koreográfusra?*

–Minden hatással van mindenre, így a körülöttünk lévő világ is befolyással bír – nem feltétlenül rám, hanem ránk mint csoportra. A próbafolyamat minden egyes aspektusa, például hogy hol és mennyi ideig dol-

gozunk együtt, illetve hogy milyen technikai és gazdasági feltételek állnak a rendelkezésünkre, utat talál és felszínre tör a koreográfiában. Az alkotófolyamat tehát nem egy buborékban, az élettől és a valóságtól elszigetelten megy végbe, hanem folyamatos hatások érik.

–*A Plage Romantique című produkciótokban az egyik táncos már az elején figyelmezteti a nézőket, hogy az előadás nem a romantikáról és a szerelemről fog szólni, és nem is arról, amiről a műsorfüzet ajánlójában olvashattak. Ezzel az előadás egyfajta görbe tükröt állít azon kritikusok elé, akik folyamatosan arra törekednek, hogy egy központi témát vagy valamilyen összefüggő történetet fedezzenek fel a koreográfiáidban.*

–Igen, ez is benne van, bár nem volt célom kifigurázni senkit. Az előadás egyik fontos eleme az, hogy folyamatosan ellentmondásba kerül önmagával; például biztos, hogy egy mozdulat vagy egy mozdulatsor teljesen máshogy fog befejeződni, mint ahogy azt az elején gondoltuk. Igazából ugyanaz történik a színpadon, mint az életben: eltervezel valamit, például hogy bemész a munkahelyre, majd történik valami váratlan, mondjuk, egy közlekedési baleset, és teljesen máshogy végződik a napod, mint ahogy azt reggel még elképzelted. Az előadás is elindul egy úton, de közben bármikor bármilyen új irányba elmehet. Igyekszem meghagyni a koreográfiák nyitottságát: a táncosokkal arra törekszünk, hogy olyan helyzeteket teremtsünk, melyekről nem lehet előre megjósolni, hogy miről fognak szólni, vagy épp mi fog történni bennük. Az előadásokban csupán javaslatokat teszünk, és a nézőre bízunk, hogyan értelmezi őket, milyen jelentéseket tulajdonít nekik. Nincsen hivatalos értelmezési kerete az előadásnak, nincs olyan, hogy ezt vagy azt jelenti a produkció.

–*Történet és központi téma híján hogyan éred el mégis, hogy például a Plage Romantique képes legyen alapvető kérdéseket feltenni a minket körülvevő világról?*

–Kilenc ember lép színpadra, ennyi. Igazából semmit nem kellene csinálniuk, elég lenne, ha csak állnának szemben a nézőkkel, már az is egy sor kérdést vetne fel. Csupán annyit teszek, hogy a táncosokat különböző szituációkba helyezem, melyek majd gondolkodásra késztetik a közönséget. Azonban nem szabad megmagyaráznom, hogy az előadás miről is szól, mert ezzel azt sugallnám: nem bízom abban, hogy a nézők megértik azt, amit látnak. Ráadásul – ahogy az előbb is említettem – nincs jó vagy rossz válasz vagy értelmezés. A kilenc táncos azért lép színpadra, hogy különféle dolgokat mutasson, hogy estéről estére valamit közösen létrehozson, hogy együtt legyen a nézőkkel, akik így megvizsgálhatják, elemezhetik őket és a cselekedeteiket. Ebben a folyamatban nincs szükség rám és a kérdéseimre: az előadás nyitott az értelmezések tág sprektumára.

–*A koreográfiáid a zenén és a táncon kívül nem operálnak más médiumokkal. Miért?*

–Talán azért, mert engem elsősorban az érdekel, hogy mit csinálnak az emberek. Adott kilenc ember, egy órán keresztül közösen léteznek, mozognak, alkotnak – nem érzem a szükségét, hogy ehhez bármit is hozzá kellene tennem. Számomra ez így teljes.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: ANTAL KLAUDIA