



→ Nagy Szilvia

Keserédes mambó

„A fehér függönyökön túl, ott terül az éjszaka, s az éjszakában, még most is, mert van elég ideje, egy magányos férfi néz hol a tengerre, hol a parkra. Aztán megint a tengerre, a parkra, a kezeire. Nem eszik. Ő sem táplálhatná más éhségtől gyötört testét. A magnóliák tömjénje egyre árad fölője, a szél szeszélyei szerint, s úgy meglepi és kínozza, akárcsak egyetlen virágé. [...] Ez a férfi otthagya a Tengeri Körutat, körüljárta a ház parkját, megnézte a homokmezők felől, amelyek északról határolják, aztán megint visszajött, lesiklott a homokos lejtőn, lesiklott a tengerpartig. S megint elnyúlt ott hosszában, a helyén. Nyújtózkodik, mozdulatlan marad egy percre, a tengerrel szemben, hátrafordul, s megint nézi a kivilágított ablakokat, s mögöttük a fehér függönyt. Majd fölkel, fog egy kavicsot, megcélozza az egyik ablakot, visszatér a helyére, eldobja a kavicsot, lefekszik, kinyújtózkodik, s hangosan kimond egy nevet.”¹

Regina, Julie, Nazareth, Julie Anne, Helena, Aida, Anne Desbaresdes. Mindannyian ott állnak a kivilágított ablakokban, a fehér függönyök mögött. A függönyön túl, az éjszakában pedig Andrey, Daphnis, Michael, Chauvin.

A fehér függönyök által határolt éjszakában Marguerite Duras *Moderato cantabile* című kisregényének szereplői összeolvadnak Pina Bausch koreográfus *Sweet Mambo*² című előadásának karaktereivel. Az újra és újra elhangzó felkérés ellenére – „emlékezz a nevemre” – végül mégiscsak egyetlen szó, egyetlen kép marad. Mindannyian a függöny egyik vagy másik oldalán találjuk magunkat, névtelenül azonosulva az ott lévőkkel.

Regina a kétfelvonásos darab első szereplője a színen, egy tibeti hangtállal teremti meg a Pina Bausch koreográfiáira jellemző sajátos atmoszférát, elindítva a rezgést és körköröséget, ami mindvégig a darab sajátossága marad.

Újabb és újabb nők jelennek meg a színpadon, az előírás szerinti nőiesség teljes eszköztárát felsorakoztatva: magas sarkú cipőkben, ami Bausch *Kontakthof* című előadásában központi szerepet játszik, amint kényszerpályára szorítja viselőit, és szatén estélyi ruhákban, melyek hűvös, könnyű érintését szinte érezzük a bőrünkön és ó, jaj, de könnyen lehullanak. Önmaguk díszleteiként tündökölnék.

Bausch darabjaiban a férfiak gyakran különös szerepekben tűnnek fel, mint az *Eine Kleine Nachtmusik*-ban, ahol furcsa játékbabákká, fétisekké alakítják a nőket, formálva, idomítva a saját ideális nőképhez.³ A *Sweet Mambó*-ban a nők a női sztereotípiák paródiájaként jelennek meg, de az írónia mellett van ebben valami szívszorítóan szomorú is: a beletörődés, ahogy felöltik és

elfogadják ezt a mások által kialakított képet, szerepet. Így hát kézenfekvő, ha elmosódnak, feloldódnak a határok. A viselet válik a testté, önálló életet él, simogat, lehull. Egy fekete ruha emelkedik ki az éjszakából: lélegzik, levegőtől telve viselője is feléled, elénekel egy dalt, ami szinte a bőrünk alá férkőzik, majd újra elhalványul.

A mozdulat a lélek rezdülése, sikolya, ami kényszeresen lerúgva a cipőt szabadulni próbál, vagy megtörten forog a báli tömegben. A kényszerpályán a férfiak tolnak, húznak előre, hajunknál és ruhánknl megragadva, mint Julie Anne-t. A körök azonosak, csak a férfiak váltják egymást. Körülöttünk tombol a vihar.

A *Sweet Mambo* központi kérdése – mint a legtöbb Tanztheater Wuppertal-darabnál – a destruktív párkapcsolat. A magány archívuma tárul elénk színes *tableauk*-ban, a kapcsolatok, harmonikus helyzetek hiányából építkezve.

Mintha egy színes képeskönyv lapjai elevenednének meg szemünk előtt. Valahogy így képzelném Sophie Calle *Exquisite pain* című művészkönyvét színpadon.⁴ Calle egy nagy szerelmi csalódás konceptuális feldolgozásaként arra kérte ismerőseit, meséljék el életük legfájdalmasabb élményét. Ezzel párhuzamosan a művésznő is újramesélte csalódását, míg a szavak elfogytak, az emlék kifakult, egy tompa, távoli képbe sűrűsödött.

A *Sweet Mambo* jelenetei is ilyen szerelmi történetekből indulnak ki, talán részben pont azokból a gyermekkorban ellesett jelenetekből, melyeket Bausch a családi kávézóban töltött napok alatt figyelt meg.

A testek a magány jegyeit hordozzák magukon: befejezetlenség és zavart kitarukozás, támaszkeresés, vágyakozás, bezárkózás, egyensúlyvesztés és repetitív ismétlésekbe, rutinba való menekülés vezeti a mozdulatokat. Ciklikusan visszatérnek a csábítás, boldogság, boldogtalanság, fizikai és mentális sérülékenység motívumai. Kapcsolatok emlékképei villannak fel: három pár tűnik

¹ Marguerite Duras: *Moderato cantabile* = *Naphosszat a fák*on, Kritérion, Bukarest, 1973.

² Tanztheater Wuppertal *Sweet Mambo* című előadása 2011. június 13–14-én volt megtekinthető a Nemzeti Színházban. Rendező, koreográfus: Pina Bausch; díszlet: Peter Pabst; jelmez: Marion Cito. Szereplők: Regina Advento, Andrey Berezin, Daphnis Kokkinos, Nazareth Panadero, Helena Pikon, Julie Shanahan, Julie Anne Stanzak, Michael Strecker, Aida Vainieri

³ *The physiognomy of solitude* = Vitor Moura: *Two Texts on Dance*, 2006; <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/8972/1/Two%20Texts%20on%20Dance.pdf>

⁴ Sophie Calle: *Exquisite pain*, Thames & Hudson, 2005.

fel a színen, a nők csábítóan lehúzzák ruháikat a vállukról, de ez minden, amit felajánlanak, ami elérhető. Lemeztelenített háta. Elfogadják a férfiak simogatásait, majd felöltöznek, elsétálnak. Rituálisan felkínálták magukat a bőrükhöz tapadó szeretőknek.

A repetitív, mechanikus mozdulatsorok eltávolítanak a cselekvések igazi mozgatórugóitól – ellentétes érzélemmel töltik fel azokat. Mint Julie menekülési kísérleteiben, ahol pont a menekülés módszere tartja fogva a szabadulni vágyót. Szinte már Sylvia Plath üvegburájához hasonló zártágban, átlós mozgásban a színpadon, nekirugaszkodva próbál kitörni a szituációból, mindig egy adott módon, egy adott irányba. Már-már szabadul, de fogvatartói bevárják (előtte járnak, számítanak érkezésére), és karjainál felemelve visszaviszik kiindulópontjához. A jelenet még dramatikusabban visszatér egy későbbi színben: a két férfi egy asztallal szinte felőrlí. Már nem is próbál elfutni, csak újra és újra felállni, talpon maradni. Egyre közelebbi fordulókkal, egyre gyorsuló ritmusban gyűri az asztal maga alá a kényszeresen ismétlődő mozgást végző nőt. Feláll, újakezdi, leterítik. Feláll, újakezdi, leterítik. Hányszor lehet ugyanonnan kezdeni?

A magány jellege tisztán kirajzolódik az előadásokból: nem azért kényszerülünk ezekbe a körökbe, mert magányosak vagyunk. Ezekből az ismétlődő szituációktól válunk magányossá. És a kettő folyamatosan továbbmélyíti a szakadékot, egyre nehezebbé téve a kitörést. A cselekvés rutinválasszá válik, a kilépés lehetősége egyre távolabb kerül.

Az előadás tere leginkább a találkozások helyszínékként jelenik meg, ahol az interakciók, vagy azok hiánya a fő rendezőelv. Nők és férfiak váltakozó és együttes jelenléte vegyül szófoszlányokkal és zenével.

A kétfelvonásos darabban a szólótáncokat és csoportos jeleneteket látunk váltakozva, de a csoportoknál is hiányzik a közösségi együttlét szociális jellege: magányos személyeket követünk egy magányos személyekből álló zsúfolt térben. Ilyen a visszatérő báljelenet is, ahol a kölcsönhatások teljes hiányával, üveges tekintettel bálozó magányos bábok vándorolnak a színpadon.

Shu-Lan Miranda Ni disszertációjában a Bausch-darabok brechti értelmezésével foglalkozik, tézise szerint Bausch táncszínháza feminista nézőpontból közelíti meg a társadalmi nemek kérdését, melyhez a tradicionális balett és táncgyományok eszközkészlete már nem bizonyult elegendőnek. Ehelyett a mindennapok mozgáskészletének repertoárjához nyúl, s egyfajta brechti társadalmi gesztussal (aktualizálással) reflektál a kérdésre.⁵

Így jön létre tehát az a teljesen sajátos, önálló színházi nyelvezet, ahol gesztus, fény, díszlet, mozgás elegyedik költészettel, zenével és társművészetekkel, megalkotva a személyes kifejezésrendszert. Egy-egy darab mint teljes művészeti élmény, *Gesamtkunstwerk* jelenik meg a színen.

A mindennapi rutincselekvések beemelése az előadásba – sétálás, alvás, beszéd, szeretkezés – egyben visszatérés is a tánc kiin-

⁵ Shu-Lan Miranda Ni: *The development of a genre: Pina Bausch and late twentieth-century dance theatre*, 2002; <http://etd.lib.ttu.edu/theses/available/etd-06272008-31295017085449/unrestricted/31295017085449.pdf>

dulópontjához. Nemcsak a korábbi táncos hagyományokat veszi alapul, hanem a kortárs, mindennapi élet mozgáskultúráját is.

A zene is a táncos hagyományoktól eltérő módon jelenik meg, nem a darabra komponált dallamok hallhatóak, hanem a kortárs populáris zenekultúra felismerhető dallamai: Barry Adamson, Mina Agossi, Rene Aubry, Mari Boine, Lisa Ekdahl, Brian Eno, Mecca Bodega, Jun Miyake, Hazmat Modine, Lucky Pierre, Portishead, Ryuichi Sakamoto, Hope Sandoval, Gustavo Santaolalla, Trygve Seim, Nina Simone, Ian Simmonds, Tom Waits.

A darabban elhangzó szöveg gyakran csak mondatok töredéke, egy-egy szó vagy kiáltás, ismétlődő kérések váltakoznak családi történetekkel, monológokkal. Mégis, a fragmentált szövegrészek is értelmezhetőek a brechti gesztusként, miszerint a társadalmi interakció részeként a kapcsolatok egyes elemeit emeli ki.

Bár ez talán egy véletlen egybeesés is lehet, de az aktualizálás mindenképp nagyon fontos Pina Bausch darabjaiban. A *Sweet Mambó*-ban a szereplők gyakran magyarul szólalnak meg, mutatkoznak be, személyes és egyben humoros formában a közönséget is bevonva.

A háttérben bizonyos jeleneteket egy karakteres filmrészlet kíséri: Zarah Leandert láthatjuk a *Der Blaufuchs* (1938) című filmben. A film hősnője, Ilona förtőlő, frivol asszony, aki elhagyni készül unalmassá vált házasságát. A vetített képek kötődése a helyszínhez kivételessé és aktuálissá is teszik egyben a darabot: a német film magyar szereplők életéről mesél, Ilona és Tibor találkozásáról egy dunai hajón. A film ugyan kevésbé ismert (részben betudható ez a színész nő náci vezetőkhöz fűződő kapcsolatainak), de a dalbetétek klasszikusakká váltak. Az egyik jelenetben Zarah az általa alakított díva szerepében a következő kérdést teszi fel egy dalban újra és újra: „Bűn vajon szeretni?”

Fotó: Ursula Kaufmann

Philippine „Pina” Bausch 1940-ben született Solingenben. 14 évesen kezdett táncolni, az esseni Folkwangschulében, Kurt Jooss tanítványaként. Később New Yorkban a Julliard Schoolon folytatta tanulmányait, ahol olyan mesterektől tanulhatott, mint Anthony Tudor, José Limón és Paul Taylor. 1962-ben tért vissza Essenbe, ahol Jooss újraelapított Folkwang Ballet Companyjénél dolgozott szólótáncosként. Első saját darabja a *Fragmente* koreográfiája volt Bartók Béla zenéjére. 1969-től a Folkwang Dance Studio, majd 1972-től a Wuppertal Opera Ballet művészeti vezetője, amit később átneveztek Tanztheater Wuppertal Pina Bauschra. 1978-tól jelentősen megváltozott a munkamódszere. Koreográfiáira (Café Müller, 1978, Kontakthof, 1978, Nelken, 1982) kezdetektől fogva jellemző a női-férfi kapcsolat középpontba állítása, szorongás, magány, elidegenedés, mint központi témák, humorral és reménnyel fűszerezve. Viszont 1978-ban meghívott koreográfusként Shakespeare *Macbeth*-jén dolgozva a klasszikus munkamódszerekhez szokott táncosok ellenállásába ütközött, így a táncosokat színészekkel és énekesekkel egészítette ki. Itt az előadás alapját már nem a koreografikus elemek adták, sokkal inkább egyfajta asszociációs játék a témáról. Ebből nőtt ki az a sajátos, álomszerű, költői stílus, ami az alapvető emberi vágyakból, félelmekből, reményekből táplálkozik. Az előadások a valóságot használják alapul, mégis álomszerű képekben fogalmazzák újra mindennapjainkat. 2007-ben megkapta a Kyoto-díjat, 2008-ban pedig a Goethe-díjat. 2009-ben, 68 évesen hunyt el.