

KUTSZEGI CSABA

# A véletlen szikrái

■ PRELJOCAJ-BALETTEK ■

A média továbbította információk újra meg újra megtörik az élet csendjét, a média zaja a beszélgetések helyébe lép. A médiazajból egyfolytában annak ismételtetése hallható ki, hogy a világ rendben halad a maga útján, s egyelőre nincs okunk különösebb aggodalomra. A média és a különböző távközlési hálózatok a kommunikációt a puszta kontaktusra építik, amelyben az információ mellékes a világ vagy még inkább saját kontinuitásához képest. Az igazi katasztrófa a média elhallgatása, a számítógépek teljes leállása lenne, vagyis az, ha egyszer ki lennénk szolgáltatva egymás szavának, a kizárólagos személyes megmértetésnek. A modern ember már csak arra alkalmas, hogy a végtelen üzenetek mintegy áthaladjanak rajta. David Le Breton francia antropológus foglalkozik e gondolatokkal a *Du silence* (A csendről) című könyvében, valamint a *Libération* 1999. szeptember 14-i számában írt cikkében; és ugyanerről szól Angelin Preljocaj francia koreográfus 1989-ben koreografált táncműve, az *Un Trait d'Union*.



## Kötőjel

A Preljocaj Balett vígszínházi estjeire kiadott szórólapon a mű címét helytelenül fordították *Kapcsolatra*. A sajtóanyagban helyesen *Kötőjel* szerepel. Nagy különbség! Egy színpadi mű érték-tartalmát a helyes címadás alapvetően nem határozza meg, de jelentősen befolyásolni képes. Ha a *Kötőjel* cím nem nyújtana támpontot az értelmezésben, a néző, aki az előadás különleges hangulatában feszült érdeklődéssel figyel a színpadra, hajlamos lenne a mű tartalmát sok más, „csak” két ember kapcsolatát megjelenítő koreográfiához hasonlítani. Pedig a *Kötőjel*ben sokkal több fogalmazódik meg ennél: a Le Breton által vizsgált kommu-

nikációs krízishelyzet és ennek bemutatathatósága strukturált tánnyelven.

Preljocaj albán szülők gyermekeként Franciaországban született, huszonhét éves, amikor 1984-ben együttest alapít. Termékeny koreográfus, díjak, kitüntetések tulajdonosa, sokak szerint Nagy József mellett a kortárs francia táncművészet legmarkánsabb alakja. Stílusa, alkotói módszere izig-vérig francia: ember- és testközeli, bájos és könnyed (kedvelem a parfüm metaforáját – nyilatkozta egyszer), de mindemellét gondolatérzékeny, kérlelhetetlenül racionális, darabjainak szerkezetét szigorú műgonddal építi fel.

A *Kötőjel* két szereplője látszólag mindent elkövet azért, hogy tartalmas kommunikációs kapcsolatba kerüljön egymással, vagy legalább fenntartsa a meglévő viszonyt. A koreográfia mozgáselemeihez hasonló mozdulatok viszonylag gyakran felfedezhetők más kortárs táncművekben is. Preljocaj művének odafigyelésre kényszerítő, különleges hangulatú eredetisége abból fakad, hogy a szerző nem mozdulatokban, hanem mozdulatrendszerben gondolkodik: nála a megalkotott mozgás – felépítése és funkciója szempontjából is – kifejezetten nyelvszerűen működik. Koreográfiája nemcsak jól megkomponált, hanem mozdulatszövege nyelvi jelenségekhez hasonlóan szintagmákat és paradigmaticus vonzatokat alkotó morfológiai egységekből áll össze. A töveket todalékolja, a legkisebb értelmes egységeket nagyobb gondolati egységekké fűzi össze, és a nagyobb gondolati egységekből textust épít. Mivel a mű témája a kommunikációs viszony, kézenfekvő, hogy a koreográfus a táncosok testével megjelenített szövegek „felmondásával” szereplőit folyamatosan „beszéli”. Ennyire világosan értelmezhető beszédkísérlés ritkán épül fel táncszínpadon. A mozdulatíró szigorúan betartja a nyelvi szabályokat, tömören, érthetően fogalmaz, és még a közlők egyéni karakterére is figyel. Van egy tényező, amely megkönnyíti a dolgot. Mivel a modern ember kommunikációs krízisállapotát ábrázolja, nem szükséges, hogy a két ember egymás felé áramoltatott információzuhataga tartalmas, *in concreto* érthető és értelmes legyen. Éppen az ellenkezőjére van szükség. Preljocaj a Le Breton megfigyelte állapotot jeleníteni meg, amelyben az ember már csak arra alkalmas, hogy a végtelen üzenetek mintegy áthaladjanak rajta, és amelyben a kommunikáció tartalom nélküli sajátos zöreje. Az effajta kommunikáció jelentősége kizárólag a formában rejlik. Ezt úgy ábrázolja a koreográfus, hogy történések és események helyett a szöveg formai felépítésére helyezi a hangsúlyt.

A két férfi mozdulatsorai a színpadi szituációban egymás felé irányított mondatokká válnak. Vannak hosszú és rövidebb mondataik, előfordul, hogy „egymás szavába vágunk”. Kommunikációjuk leginkább „beszéd” jellemzője a gyakori ismételtetés. Ez ugyanúgy történik, mint ahogyan a beszélt nyelvben ismétlünk a nyomaték kedvéért vagy megszokásból, vagy azért, mert a másik fél nem figyelt oda. A mondandó ismételtetése előbb-utóbb gépiessé, ezzel párhuzamosan a beszéd tartalom helyzettől függő sztereotípiává válik. Ezek a jelenségek jól ismertek a mindennapi életből, de a színpadi megjelenítésben a kommunikáció tartalmának hiánya miatt nem ismerhetők fel egykönnyen. Preljocaj koreográfiájában ugyanis nincsenek pantomimelemek, sem süketnéma jelbeszéd (mindkettőre akad példa a kortárs táncszínházban). A szereplők nem úgy „beszélnek”, hogy elmutogatják a saját közlendőjüket és a mű mondanivalóját, hanem absztrakt mozdulatokból nyelvként viselkedő, de jórészt konkrét jelentés nélküli testbeszédszöveget képeznek, amellyel teljes értékűen meg tudnak jeleníteni egy, az ember érzelmi skálájának különböző fokozatait bejáró kommunikációs viszonyt. Ez az, amire – a színpadon – igazán csak a zene és a tánc képes. A modern (és posztmodern) irodalom gyakran kísérletezik azzal, hogy értelem és tartalom nélküli formális szöveget alkosson (például olyat, aminek csak hangulata és érzelmvilága van), de verbális kódrendszerben (akár írott, akár beszélt nyelven) ez szinte lehetetlen. Le Clézio 1967-ben megjelent *Terra Amata* című kisregényének egyes részeit próza formában tördelte, de érthetetlen halandzsanyelven írta meg. Megemlíthető lenne itt néhány játékos, formailag és nyelvileg egyaránt zseniális lírai Weöres Sándor-remeklés is. Le Clézio ezzel a módszerrel nem tudott hagyományt teremteni, a Weöres-versekben meg nem tud igazán elrejtőzni a tartalom. A színpadi tánc elvonatkoztatott formanyelve azonban, bármelyik táncnyelvviskolóban született, alkalmas rá, hogy kognitív tartalom nélküli művészi szöveg készüljön belőle.

Hogyan zajlik Preljocaj színpadán a kérdés-felelet és a sztereotíp szóismételgetés? Például az egyik férfi szabálytalan fekvőtámaszba helyezkedik el a másik előtt, majd felfelé lendített lábával elindítja a mozgást, amellyel vízszintes, levegőben hasaló pózba jut, de mielőtt deszkaként tehetetlenül leesne onnan, társa elkapja, felemeli, fordít rajta egyet-kettőt, és visszaállítja saját lábára. Ezt egy rövid kommunikációs szakaszban háromszor is megismétlik. A földről elrugaszkodó férfi talán közölni akar valamit, de partnerében az üzenetvételre nincs fogadókészség, el sem jut hozzá a közlés, nem értheti meg a lényegét – ha egyáltalán van annak olyanja. Ez a megismételgetett akció egy rövid mozdulatszintagma, ami sajátos paradigmákat is tartalmaz. Ilyen és ehhez hasonló szintagmákból épül fel Preljocaj táncnyelvszövege. Persze elkerülhetetlen, hogy az absztrakt mozdulatnyelvre helyenként ne kerüljenek emberi metakommunikációs gesztusok, de ezek nem véletlenül csúsznak be, hanem tudatos koreográfusi döntés eredményei. Ezek az elemek ugyanis megkonstruáltan illeszkednek a táncba, és köznapi használatuktól eltérő, stilizált megjelenítést kapnak. Ilyenek a tanácstalanul szétárt karok vagy a közeledést érzékeltető arc- és egyéb testrészerintések, amelyek leginkább átkötő elemként (kötőszóként?) funkcionálnak a különböző mozgásakciók között. Preljocaj alkotói tudatosságát jól érzékelteti egyik korábbi nyilatkozata: „Számomra a szöveg maga a test. A test és a tánc többet számít nekem, mint a téma.”

Nem esett még szó arról, miért olyan fontos a cím helyes fordítása. Ha semmi másra nem gondolunk, csak a szerző szövegszerűen építkező alkotói módszerére, akkor is valószínűsíthető, hogy a *kötőjel* eredeti grammatikai jelentése szándékoltan kölcsönöz izgalmas többértelműséget a címnek. (Már csak azért is, mert a *kötőjel* szó, ugyanúgy, mint a francia *trait d'union* egyben elválasztójelet is jelent.) Még ennél is izgalmasabb a szerző szóbeli közlése: a *Kötőjel* két ember viszonyáról szól, akiket ebben a darabban egy fotel köt össze, vagyis a *kötőjel* maga a fotel. Preljocaj (átgondolt) címmagyarázata kiemelt jelentőséget ruház a fotelra, és ez – bizonyos megfelelések miatt – a Le Breton jellemezte kommunikációs válsággal sújtott világra utal. A fotel a két szereplő életében gyakorlatilag ugyanazt a funkciót tölti be, mint a média a ma emberének életében. Vagyis: jelenlétével megmenti az embert attól a helyzettől, amelyben ki lenne szolgáltatva a másik ember és saját maga pusztá szavának, a kizárólagos személyes megmértetésnek. Ennek a szerepnek meg tud felelni akár egy fotel is, hiszen teljesen mindegy, mi az a tárgy, amellyel fenntartható az élet önigazoló kontinuitáslátszata, mint ahogy teljesen mindegy az is, hogy az adott tárgy vagy eszköz révén létrejövő kommunikáció tartalmas-e vagy sem, hiszen az információ mellesleges, a viszony formális folyamatossága a lényeges. A két férfi mintha néha veszekedne azon, hogy kié legyen a kényelmes ülőalkalmatosság. De érezhető, hogy kettejük viszonyában nem a tárgy birtoklása a döntő kérdés, hanem viszonyuk fenntartása, ami fotel nélkül már nem menne. A végén az éppen bölcsőbb férfi átengedi társának a bútort, maga pedig egy jellegtelen, kényelmetlen kisszékre ül a vele kommunikációs viszonyt fenntartó lény mellé. Nincs köztük harag, győző–legyőzött viszony, nem történik semmi. Az egésze csak azért volt szükség, hogy a kommunikáció meg ne szakadjon. Igaz, közben kopott a szó ereje, zuhant a hír értéke, szürkült az emberi kapcsolat. Le Breton írja említett cikkében: „Az ember kifordítja bensőjét, mint holmi ruhadarabot: ott áll teljes valójában önmaga előtt saját felszínén. A szót a korlátlan szaporítás meghallhatatlanná, szabadon felcserélhetővé teszi, érvényteleníti üzenetét, vagy ha mégsem, úgy nem mindennapi figyelemre kényszeríti azt, aki meg akarja különböztetni a mindent elborító hangszemétől.”

A vígszínházi Preljocaj-est második darabját nagyobb előzetes érdeklődés övezte. A *Le Sacre du Printemps* a XX. század balett-

művészetének kultuszdarabja. Sztravinszkij zenéjének a táncra gyakorolt hatása, ereje, értéke csak Bartók színpadra komponált műveiéhez hasonlítható. A század jelentős koreográfusainak majdnem mind egyikét megihlette a zenemű és a téma; a teljesség igénye nélkül említve őket, megkoreografálta Nizsinszkij (az első, 1913-as párizsi bemutató az ő nevéhez fűződik), Massine, Milloss, Graham, Wigman, Béjart, MacMillan, Tetley, Manen és még sokan mások. Az első magyarországi bemutatóját Eck Imre készítette 1963-ban. Napjainkban a világon körülbelül hetven koreográfiai változatát tartják számon, és nem kérdéses, hogy e szám a jövőben folyamatosan emelkedni fog.

A cím jelentésével a *Sacre* esetében is érdemes foglalkozni, mert szorosan összefügghet a koreográfia koncepciójával. Magyarországon két fordítás honos: a *Tavaszi áldozat* és a *Tavasziünnepek*. A francia *le sacre* főnév köznyelvi jelentése: *felkenés* (királlyá), *koronázási szertartás*, *felszentelés*, valamint *vadászsólyom*, *kerecsen* – ez utóbbi kettő nyilván szemantikai törvényszerűségek alapján létező jelentéstani rokon (felmenő vagy leszármazott). *Áldozat* jelentése tehát az eredeti címnek nincs, pedig ahány jelentése és jelentéstartalmi árnyalata van a magyarban, majdnem ugyanannyi francia kifejezés is létezik rá. Sztravinszkij (meg feltehetően Gyagilev, Nizsinszkij és a szövegkönyvíró Nyikolaj Roerich) a párizsi ősbemutató előtt ezt a címet találta a legjobbnak, és ennek nyilván nemcsak az az oka, hogy a cím érdekes, izgalmas és jó, hanem az is, hogy megfelel a szövegkönyv tartalmának. Az eredeti orosz cím (*Veszna szvjascennaja*) szó szerint Szent (vagy megszentelt) tavaszt jelent. A szövegkönyvben (amelynek alcíme: *Néhány kép a pogány Oroszországból*) ősi emberáldozat leírása szerepel, aminek a szentség és felszentelés fogalmához való kötődése nem szorul magyarázatra. A mű utóéletét tekintve a különböző nyelvű címfordításokban is érvényesül az eredeti szövegkönyv tartalmi hatása: a német például egyértelműen az áldozati jellegre utal (*Das Frühlingsopfer*). Az angol (*The Rite of Spring*) ezzel szemben az eredeti orosz és a francia címet követi, és hasonlít a magyar *Tavasziünnepek*-hez, amennyiben ünnepi szertartásra utal. A természet tavaszi ébredése, a rituális kiválasztás, a felszentelés – ezek a fogalmak az ősi vallásokban szorosan kapcsolódnak az áldozatbemutatóhoz. Emiatt és a szövegkönyvet követő zene hatására a legtöbb koreográfus az áldozatmotívumot beépíti koncepciójába. Ezt tette Preljocaj is a saját változatában, de egészen kitűnő baletjének ez a tar-



Le Sacre du Printemps

talmi szála nem illeszkedik szervesen a koncepcióba.

Preljocaj *Sacre*-jában hat mai fiatal pár szexuális viselkedésének – ősidők óta hasonlóan működő – ösztön vezérelte akciói követhetők nyomán a csöndes ébredéstől a vad eksztázisig. A zene a pogány korba visz vissza, ezzel szemben a koreográfus már a darab elején határozottan jelzi, hogy napjaink szereplőit ábrázolja, mában játszódó közösségi folyamatokat jelenít meg. A hat lány már a nyitány előtt benépesíti a színpadot (a férfiak a háttérből figyelik őket), és csábosan moz-

dul meg az első hangokra. Mai ruhában vannak: testhez simuló rövid szoknyában és a vonalakat hasonlóan kiemelő feszes felsőben. Hogy szemernyi kétség se maradjon a nézőben afelől, hogy mit várhat, és a darab későbbi történései megfelelő hangulati alapot kapjanak, a lányok egyenként szoknyájuk alá nyúlnak, és az említett franciás (de igazából „nemzetek felletti”) bájjal letolják a bugyijukat. Rövid ideig, még mindig a nyitány lassú, bevezető tételére a nézők egy mutatvány izgalmas demonstrálását élvezhetik: hogyan lehet táncolni ha nem is gúzsba kötve, de



bokára tolt bugyiban. Aztán a lányok cseszen kilépnek a piciny, de emblematikus ruhadarabból, és erre a jeladásszerű tetre a fiúk is felhagynak a passzív szemlélődésel; elkezdődik a majdnem teljes órán át tartó ősi ceremónia: a két nem közeledése és egymásra találása.

Preljocaj *Sacre*-jának premiere 2001 májusában volt Berlinben, tizenkét évvel a *Kötőjel* bemutatója után. Észrevehető, hogy – bár a két bemutató közötti időszakban a szerző évente két-három darabot alkotott vagy felújított – Preljocaj változatlanul a *Kötőjel*-ben megfigyelhető mó-

don használja egyéni táncnyelvét. A *Sacre*-nak – szerkezete, témája, többszereplős volta és megkerülhetetlen narratív elemei miatt – azonban jóval bonyolultabb a képlete, mint a kétszereplős, rövidebb *Kötőjel*. A koreográfus a *Sacre*-ban is testnyelven íródott szövegeket szerkeszt, de ott a fő kérdés már nem egy ábrázolandó alaphelyzet adekvát formájának a megtalálása, hanem a teljes mű szövegegységekből létrehozott nagykompozíciójának sikeres megalkotása. Ha a *Kötőjel* tömör versforma, akkor a *Sacre* nagyregény. A *Sacre* esetében a tartalom is meghatározó: a szexualitásról megszólaló alkotók általában tudják, hogy ehhez a témához minden (hivatásos vagy műkedvelő) műértelmező rendelkezik referenciaanyaggal, tehát számítani kell arra, hogy a befogadók a látottakat saját valóságélményekkel állítják párhuzamba. Preljocaj – talán emiatt is, azért tehát, hogy a műve nehogy halványabb legyen, mint az életben szerzhető tapasztalat – a *Sacre*-ban igyekszik a közönségigényeknek megfelelni: látvány, mozgásanyag, drámai szerkezet, zene élvezetes, lebilincselő előadásra rendeződik a keze alatt.

Idekívánkozik még egy szemelvény a Libérationból. Az 1999. december 16-i számban Marc Ragon *Az etika Atlanti-óceánja* című írásában recenzeálja Henri Atlan akkor megjelent könyvét, a *Les étincelles de hasard*-t, *A véletlen szikráit*. A biológus-filozófus harminc éven át csiszolt főtudományában – egyebek mellett – az ember tudományos ismeretének és az önmagáról szerzett másik, időtlen, „testi” tudásnak az egyensúlyi viszonyát vizsgálja. Ragon szerint „az, amit a szerző általánosítva »a szex általi megismerésnek« nevez, igazi tudásként jelenik meg, a szó teljes értelmében. Tudásként, amely azonban más, mint a tudományos tudás, viszonylagos ahistorikussága révén, illetve mert alighanem folyamatosan megújul, ahogy a bibliai, mitológiai, talmudista, kabalisztikus szövegek is a kommentárok egyetlen, hosszú szövevébe szövődnek bele...”

Preljocaj *Sacre*-ja tulajdonképpen erről szól. Egyfelől a szex általi megismerésről (a műben jól követhető a szereplők ceremónia közbeni, szocializációval párhuzamos önmegismerése), másfelől a test általi tudás ősiségéről, ami lényegi változatlansága ellenére koronként – éppen a műalkotások változó témafelfogásában és ábrázolási módjában megragadhatóan – képes megújulni.

A szex általi megismerés gondolatának lényeges darabbeli szerepe azért is fogalmazódik meg, és erősödik végig előadás közben a nézőben, mert ez a tizenkét fős

koedukált csoport társadalmi környezetéből teljesen kiszakadva működik, steril körülmények között csak a „dolgára” koncentrálna gyakorolja-tanulja az élet folyamatosságát biztosító legfőbb funkciókat. Tagjai e tekintetben olyanok, mint a Malinowski és Lévi-Strauss által vizsgált még létező ősi társadalmak fiataljai, akik felnőtté válásuk előtt teljes szabadságban és a közösség által biztosított kényelemben készülhetnek későbbi fő feladatukra: a fajfenntartásra, amibe – tágan értelmezve – a társadalomba való beilleszkedés, a szabályok megtanulása, elfogadása is beletartozik. A primitív népek praktikus bölcsessége nyilvánul meg ebben a szokásban: a bonyolultabb, de természetes jelenségeket is az egyszerű tárgyakhoz hasonlóan, a funkciójuknak megfelelően mőködtetik. A „legénykunyhók” intézményével megadják a lehetőséget az ifjúságnak arra, hogy abban az időszakban, amikor világeszélelésüket leginkább a szexualitás köti le, csak a szexualitással foglalkozzanak. Közben több tényező is a fiatalok társadalmi rendbe illeszkedését segíti: elfogadják a közösség szokásjogát, megszerzik a fajfenntartáshoz szükséges test általi tudást, és erkölcsöt is tanulnak, mert bár szabadon választhatnak partnert, a kapcsolatot ideje alatt kötelező a monogámia. Ez a világ még apró részleteiben is hasonlít Preljocaj szereplőinek világához. Annak ellenére, hogy tagjainak szexuális vágya az ekstázisig emelkedik, a színpadon megismert közösség nem laza erkölcsű. Társadalmi szokásjogrendszerükben a promiszkuítás törvénye uralkodik, de csoportorgiákra nincs bennük belső igény. A primitív népeknél az édes évek elmúltával a fiatalokból csöndben felnőttek lesznek, átveszik új szerepüket, joguk lesz családot alapítani, a közösségért dolgozni. A gyerekáldás zárja le a gondtalan éveket, és indítja el a kötelességekkel teli jövőt. Mivel zárja le a vajon Preljocaj fiataljainak izgalmas történetét?

Itt jön elő *deus ex machina*ként az áldozatmotívum, amivel az a legnagyobb baj, hogy senkinek semmilyen szüksége nincsen rá. Amikor az egyik lány a hat közül kiválasztódik (ez is indokolatlanul és jelentéktelenül történik), a többiek már sok mindent tudnak az életről, és egyetlen természetes vágyuk az, hogy megtalált párjukkal szerelmeik beteljesedjen. A kiválasztódás csak hátráltatja a várva várt pillanatot. Minden idők leghatásosabb (és legjobb) *Sacre*-jában, Béjart koreográfiájában eleve minden a kiválasztottság és áldozatiság ketőssége körül forog. Ott a kiválasztott lánynak és ifjúnak lényeges feladata van: szent kötelességük, hogy a közösség számára a helyes cselekvés útját megtalálják. Iszonyú



### A szexuális ekstázis felé

Koncz Zsuzsa felvételei

felelősségük az ismeretlenben magabiztosan utat mutatni, és ha tévednek, ők is és a közösség tagjai is megbűnhődnek: teljesítetlen marad a fajfenntartás parancsa, elvész a jövő, kihál a faj. Ez az eredeti szövegek korszeri értelmezése: a pogány emberáldozattal a természet újjászületéséért könyörögtek, ami szintén a túlélésnek, az élet folytathatóságának lehetőségét teremti meg.

Preljocaj áldozatbemutatójának egyetlen logikus magyarázata, hogy több mint félórás izgalomfokozó előjáték után nem lehet valamilyen újdonság szerepeltetése nélkül a színpadon akkora csoportos vagy páronkénti coitus-látványt megrendezni, hogy a néző műélete is a csúcra érjen, maradéktalanul kielégüljön. Preljocaj kiválasztott lánya egyedül ennek a végjátékbeli (nem kultikus, sokkal inkább praktikus) tanácsstalanságnak az áldozata.

A koreográfus – mint nyilatkozatában elmondta – azt kívánta ábrázolni, hogyan tud egy nő átlépni a társadalmi konvenciók építette korlátokon. Ennek megfelel, hogy a főszereplővé előlépett lány csendes elhatározással maga dönt úgy, hogy kiválasztott lesz, de az ezután következő események nem azt sugallják, mintha a korlátokon át akarna lépdelni. Kis idő múlva ugyanis az ekstatikussá fokozott előjáték hangulatának megfelelően a közösség kezdi el irányítani a sorsát: egy darabnyi füves domboldalra emlékeztető lejtős kerevetre fektetik, és letépik a ruháját. A néhány ütemig mozdulatlanul fekvő meztelen önkiválasztott egyszerre elesett, védtelen és csábos. Ebben a helyzetben áldozat. Valaminek (vagy valakiknek) az áldozata. Leginkább a maga önkéntes szerepvállalásának és a közösség felajzott hangulatának. De a rövid elesett áldozatiság után a lány magára talál, és – a bójart-i felfogáshoz hasonlóan, mintha valahova el akarná vezetni a közösséget – ekstatikusan táncba kezd. Ebből egyszer kiragadja a tömeg: fejük fölé emelve körbeviszik a színpadon, majd újra a pulpitusra helyezik. Rövid ideig tartó el-esett után a lány újra magára talál, és folytatja táncát, a zene vége után lecsendesedve, egészen a függöny leereszkedéséig.

Ez a fajta meztelenség még az alternatív táncszínpadon is extremitásnak számít. A kiszolgáltatottan fekvő lány nem szokatlan látvány. De a lépéskombinációkat magabiztos technikai fölénytel megalósító, szerepformálásra és precíz kivitelezésre egyformán koncentráló, kitűnően iskolázott anyaszült meztelen táncosnő látványa mégis nehezen értelmezhető, szinte zavaró. Nem védtelen, hanem kihívó, nem erotikus, hanem bizonyos pózokban inkább szemérmetlen; nehéz eldönteni: e meztelenségnek a látványosságán és az ösztönökre gyakorolt hatásán túl van-e egyéb, koncepcióból származó funkciója. Francia szemnek ez talán nem szokatlan, lehet, hogy mi, magyarok egyszerűen

prúdek és provinciálisak vagyunk. Annyi bizonyos: a női ruhátlanság – különösen felöltözött férfiak között – mindenhol a felajánkozást és/vagy a kiszolgáltatottságot, valamint a társadalmi korlátok hiányát jelentheti.

Roland Barthes a női meztelenséget egészen más környezetben vizsgálta: „A sztriptíz – legalábbis a párizsi – egy ellentmondáson alapszik: ahogy lemezteleníti a táncosnőt, megfosztja szexuális vonzóerejétől is. A sztriptíz tehát bizonyos értelemben nem egyéb, mint a félelem vagy még inkább az »ijessz rám!« látványossága, mintha itt az erotika valamiféle kellemes borzongás volna, amelynek elég rituális jeleit felmutatni, hogy felébredszük és rögtön el is izzuk a nemiség gondolatát.” (*Mitológiák*, 1957.) Megdöbbenő, de Barthes megfigyelésének igazságai a Preljocaj-ballett meztelen-jelenetére vonatkoztatva is tökéletesen megállják a helyüket. Újabb ékes bizonyítékaul a szexualitás ahistorikusságának...

A szex általi megismerés első foglalkozásán a bibliai ósapa és ósánya vett részt. Ádám teste, amikor Éváéval egyesült, véletlen szikrákat vetett. Atlan szerint ezek a szikrák Ádám akaratlanul kibocsátott spermiumcseppjeit jelölik, és ez allegóriája mindennek, ami véletlenszerűen születik meg a létezésben. Ettől sokféle, színes a világ. Ezért lehet a *Le Sacre du Printemps*-nak több mint hetven koreográfiai változata.