

FUCHS LÍVIA

CSONTVÁZAK, DÉMONOK, KASZÁSOK

A haláltáncmotívum a világháborúk árnyékában

Berlin utcáin az első világháborút követően, 1919-ben megjelent egy plakát az alábbi felszólítással: „Berlin! Állj meg és gondolkozz! Táncpartnered a halál.” A plakáton e szöveg mellett egy csontváz karjaiba omló nőt, a fején birodalmi koronát viselő Berlin allegorikus alakját lehetett látni, amint szinte megbabonázva követi végzetes partnere kecses lépéseit.

A szöveg idézet volt, Paul Zech ismert versének refrénje. A költemény korábbi versszakaiban Berlin végzetes partnereként az „arany”, a „sátán” és a „pestis” szerepelt, utalva a háború utáni város halálélménnyel telített hangulatára, az emberi veszteségekre, az infláció, a nyomor, a politikai bizonytalanság keltette szorongásra. A táncba hívó figura pedig a középkori haláltáncok csontváz alakját idézte fel, azt a mindenkit válogatás nélkül elsöprő erőt, amelynek kíméletlenségét a „nagy” háború éveiben a maga fizikai valóságában is megtapasztalta nemcsak Berlin, hanem egész Európa. Ez a Halál-figura a világháborút követő években egyre gyakrabban jelent meg a német – majd a többi európai, köztük a magyar – táncszínpadokon is. Az életet megsemmisítő erőtől való félelem annyira aktuális téma volt, hogy alig találni előadóművészt, aki ne illesztett volna repertoárjába olyan táncot, amelyik most már nem csupán esztétikusan utalt az elmúlásra, hanem meg is jelenítette e démoni erővel felruházott hatalmat. A német új tánc, az Ausdruckstanz (kifejező tánc) vezető személyiségei ekkoriban főként szólóesteket adtak. Programjaikban, amelyekben korábban főként a természetre utaló jelenetek, kis karakterdarabok vagy keleti ihletésű egzotikus szólók szerepeltek, egyre gyakrabban kapott helyet a halál félelmetes és állandó jelenlétére figyelmeztető kompozíció is. Még azokat sem kerülte el a téma, akik korábban inkább szórakoztató miniatűröket, groteszk fricskákat adtak elő, mint Valeska Gert, akit már kortársai is inkább mimikusnak, mint táncosnőnek tartottak. Olyan előadóművészek, akik kevés mozgással, de erőteljes arcjátékkal és gesztuskészlettel képesek megjelenteni választott tárgyát. A *Halál* című 1922-es, zene nélkül előadott

néhány perces szólója olyan nagy hatással volt nézőire, hogy sokan soha többé nem akarták megtekinteni, mert ebben a főként a felsőtest mozgására és az arcjátékra korlátozódó jelenetben Gert nem metaforikusan utalt a halálra, hanem mintegy „megélte” azt: a nézők szeme láttára vált végül élettelenné.¹

Harald Kreutzberg is inkább páratlanul erős színpadi jelenléte, színészi adottságai révén vált a korszak egyik legfontosabb előadóművészévé. Pályája elején, még a Berlini Opera tagjaként, 1926-ban találkozott először az ördögi udvari bolond szerepével a *Don Morte* című előadásban. Ez az egyfelvonásos E. A. Poe *A vörös halál álarca* című novelláját dolgozta fel, azt a történetet, amelyben a rettegett pestis elől elzártságba menekültek maszkabáljába végül betör a Halál. (Az elkerülhetetlenül közelgő katasztrófa, a mindent elsöprő kataklizma témája a főként kabarékban és cirkuszban dolgozó Kaszjan Golejzovszkijt is foglalkoztatta 1919-ben, amikor visszahívták a moszkvai Bolsojba. Ám hiába támogatta a Poenovella balettszínpadra adaptálásának ötletét a színház főrendezője, Vlagyimir Nyemirovics-Dancsenko, a három képből álló balettet sosem mutatták be, olyan erős volt a táncegyüttes ellenállása az újításokkal kísérletező koreográfussal szemben. Viszont a későbbi *Forgósél* című alkotása sok párhuzamot mutat *A vörös halál...* librettójával. A mű kontextusa természetesen 1924-re alapvetően megváltozott, hiszen ebben a produkcióban a vihar a cári palotát pusztítja el, ahol a régi

¹ Kate ELSWIT, „Berlin ... Your Dance Partner is Death”, *The Drama Review* 53, 1. sz. (2009): 73–93.

rend szolgálai járkák hanyatló és züllött táncukat rettegve a [Vörös] Haláltól, amely minden akadályt legyőzve elsöpri őket.²⁾

Kreutzberg alkotói-előadói pályáján később is gyakran megidézte a *Don Morte* hol nevetséges, hol félelmetes vagabund figuráját, bár szólókoncertjein számos más karaktert is megjelenített. Egyik leghíresebb, 1936-ban bemutatott szólójában (*Örök kör – a halál legendája*) különböző archetípusok bőrébe búj, utalva az expresszionisták által új életre keltett középkori haláltánc képzőművészeti és irodalmi hagyományára. Kreutzberg maszkokat cserélgetve alakította a Haláltól megrettenve vagy azzal szembeszállva, küzdve, vagy az elől kétségbeesetten menekülőket: az Iszákost, a Kényeskedőt, a Királyt, a Prostituáltat, a Gyermeket és a Gonosztevőt – és természetesen a fekete köpenyébe burkolózó, azzal szinte az egész színpadot betérítő titokzatos és közönyös Halált is. Kreutzberg Pabst 1943-as *Paracelsus* című játékfilmjében még egyszer visszatért az általa oly sokszor megformált középkori Komédiás figurájához, aki e történetben maga is a pestis hírnökeként babonázza meg táncával a közeledő ragály miatt rettegő kocsmai népséget.³⁾

A német kifejező táncosok, élükön a húszas évek legjelentősebb előadóművészeivel, Mary Wigmannal, hivatásuk lényegét abban látták, hogy felszínre hozzák a lélek mélyén szunynyadó „valódi” érzéseket. Hogy a mozdulat végre kimondja a rejtett igazságokat, a test kifejezze a legtitkosabb – ösztönös és misztikus – vágyakat és félelmeket, legyen szó akár ősi és egyetemes érzésekről, akár a saját koruk keltette szorongásról. Wigman is szinte minden korai szólójában a lélek démonaival viaskodott, azzal a megfoghatatlan és láthatatlan „másikkal”, akinek emberfeletti, pusztító ereje szinte leteperte őt, így koreográfiáiban a halál gondolata mint az élet végső titka és fátyuma kapott helyet. Wigman – ahogy tanítványa, Kreutzberg is – a szólók mellett kedvelte a táncciklusokat, amelyekben gyakorta több karaktert és/vagy érzelmet, hangulatot fűzött egymáshoz. Tanítványaiból kisebb társulatot is alakított, s egyik első csoportos koreográfiája a *Haláltánc* volt 1920-ban. Ugyanebben az évben vitte színre növendékeivel *Az élet hét tánca* című ciklust: a szöveget is alkalmazó kompozícióban az élet fázisai és árnyai között a Gyász, a Démon és a Halál is megjelent – mielőtt az Élet diadalmaskodott volna. Tíz évvel később, jó évtizeddel a nagy világgégés után, 1930-ban a svájci költő, Albert Talhoff Wigmant kérte fel szabad versben írt kóruskölteményének színrevitelére – bár Wigman addig soha nem dolgozott nagy létszámú csoporttal, ún. mozgáskórossal –, amely lírai opusz az első világháborúban elesett katonák emlékét idézte fel. A monumentális produkcióhoz az egész világot megrengető gazdasági összeomlás ellenére a 3. Tánckongresszusra készülő München városa felújított egy hatalmas, ezerhatszáz főt befogadni képes csarnokot, hogy a hősnek láttatott halottaknak emléket állító nyolcrészes mű bemutatására méltó körülmények között kerülhessen sor. A nagyszabású, összművészeti karakterű *Totenmalban* (*A halottak megidézése – színházi kórúsvízió szövegre, fényre és mozgásra*) hat kórus, összesen száz előadó lépett színre. Két kórus csak mozgással fejezte ki a félelem, a veszteség, a gyász és az újjászületés változó érzéseit, a többi vagy szoros tömbben, vagy a nézőtérben is szétszóródva hol uniszónóban, hol szólamokra bontva recitálta-kántálta a szöveget – benne az

Harald Kreutzberg. Fotó: archív



elesett katonák leveleiből vett részleteket –, egy csoport pedig ütőhangszerekkel és kiáltásokkal járult hozzá a tételek különböző hangulatához. A kartáncosok mindegyike – mint Wigman maga is számtalan korábbi művében – maszkot viselt: a néhai katonák szellemét megjelenítő férfiak arcát egyforma famaszk fedte el, míg az elesettek asszonyait, anyáit és lányait megformáló nők maszkjai többféle érzelmet tükröztek. Egyedül Wigman figurája, az egyaránt masszaként megjelenített élők és holtak, a testi és a szellemi között közvetítő hős nő szállt szembe fedetlen arccal a Démonként megjelenített Halállal, hogy visszaperelje a holtakat az Élet számára.⁴⁾ A *Totenmalt* a kritika jobbjára elutasította, többé nem is ját-

2 Elizabeth SOURITZ, *Soviet Choreographers in the 1920s*, oroszról angolra ford. Lynn VISSON, London: Dance Books, 1990.

3 <https://www.youtube.com/watch?v=WiuQVWcEwC4>

4 Susan MANNING, *Ecstasy and The Demon: The Dances of Mary Wigman*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.



Mary Wigman. Fotó: archív

szották. Bár a kompozíció nyilvánvalóan megelőlegezte a későbbi náci tömegünnepek kollektivistá atmoszféráját, a nemzetiszocialisták mégis túllontúl pacifistának ítélték. Az inkább a másodvonalhoz sorolható hamburgi Lola Rogge – akinek amatőr táncgyűjtése részt vett a Müncheneri Tánckongresszuson – egy évvel később hagyományos színházi térben, maszkok nélkül, de ugyancsak mozgáskórossal színre vitt belőle részleteket. Ebben a változatban Rogge táncolta Wigman szerepét, az Élet képviselőjét, de ellentétben Wigmannal ő nem a Halállal szembeszegülő női figurának az önfeláldozásig hősies küzdelmét hangsúlyozta, hanem az alak anyaságának jelentőségét.⁵

Wigman még egyszer visszatért a hősi halottak elsíratásának patetikus megfogalmazásához, amikor az 1936-os ber-

lini olimpia látványos nyitóünnepségén *A halottak elsíratása* című jelenetben nyolcvan táncosnő élén lépett színre a Harmadik Birodalom erejét és hatalmát demonstráló – és hősei előtt tisztelettel és fájdalommal adózó – nagyszabású tömegünnepen.

Az eredetileg színésznek készülő Kurt Jooss eleinte szintén koncerttáncos volt, duóban lépett fel Sigurd Leederrel. E „Két férfitáncos” korszakában – a színész-festő Hans Holtorf kis társulatától látott megrázó *Haláltánc*-előadás élménye nyomán – foglalkozott először a haláltánc témájával. Jooss és Leeder is maszkokat készítettek, hogy megjeleníthessék a lübecki Mária-templom híres festményének figuráit, s egyben lehetőséget teremtsenek a gyors karakterváltásra. Az 1927-es turnéjukhoz tervezett művet végül sosem mutatták be, a téma azonban nem hagyta nyugodni Joost, különösen, mivel az általa oly kedvelt *Die Weltbühne* hasábjain Kurt Tucholsky írásai egyre arra figyelmeztették, hogy ne higgyen a békéről szóló üres szövegeknek. Így amikor a Tánc Nemzetközi Archívuma 1932-ben meghirdette Párizsban a világ első koreográfusversenyét, kézenfekvő volt, hogy Jooss is az első világháború még eleven emlékét fogalmazza meg *A zöld asztal* jeleneteiben. A „Haláltánc nyolc képben” alcímmel bemutatott egyfelvonásos a lübecki festmény archetípusainak (mint a Katona, az Idős Asszony, a Fiala Lány) felidézésén és aktualizálásán (mint az Ellenálló és a Haszonleső) túl a Jooss által megtestesített Halál figurájának ikonográfiája és a lánc-táncot vezető alakja, valamint a stációdramák dramaturgiája révén kapcsolódott a középkorhoz. A mű kertes szerkezete – a Feketébe öltözött urak hol kellemkedő-udvariaskodó, hol egymással kakaskodó-fenyegető „tárgyalása” – ugyanúgy a lezáratlanságot, a végeláthatatlan ismétlődés érzetét erősítette, mint a középső tételsor, ahol nem történet, hanem rendre ugyanaz játszódott le folyamatosan cserélődő szereplőkkel: a rendíthetetlenül és győzedelmesen masírozó Halál egyenként invitálta táncba kiszemelt áldozatait.⁶ Nincs menekvés – sugallta kortársainak Jooss –, ha a tárgyalások, a megegyezések hiányában elszabadulnak a romboló erők, a félelmetes kaszás letarol mindent és mindenkit. S hogy mennyire aktuálisnak tartották a nézők Európa-szerte *A zöld asztal* művészi és politikai üzenetét, azt jól jelzi a mű korabeli recepciója, ugyanis a befogadók egyértelműen az eredménytelen leszerelési konferenciák és a Népszövetség tehetetlenségének kritikájaként értelmezték a művet.

A második világháború után a haláltánc toposza – hasonlóan az e hagyomány metaforikus jelentését oly termékenyen kiaknázó kifejező táncoshoz – szinte évtizedekre eltűnt a táncszínpadokról. A háborúból éppen csak éledező Párizsban egyetlen mű azonban mégiscsak akadt, amely felidézte, de rögvést át is értelmezte a közismert haláltáncmotívumot. Mert Jean Cocteau mimodramája, az 1946-ban bemutatott *A fiatal ember és a halál* megfogalmazta ugyan a világháborút átélte nemzedék egzisztenciális szorongását, de fel is forgatta a haláltáncok tradicionális „szereposztását”. A halál ugyanis, akár csontvázként, akár kaszásként ábrázolták korábban, félreérthetetlenül *férfi* volt, az erő, a hatalom képviselője. Roland Petit koreográfiájában ellenben a halált egy gyönyörű és vonzó, titokzatos, vad és kegyetlen *nő* hozta el a férfi számára, s ezzel a motívum a metafizika helyett az erotika tartományába lépett át, hogy a balettszínpadokon is egybefogja Érosz és Thanatosz birodalmát.

5 Karl TOEPFER, *Empire of Ecstasy - Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, Los Angeles: University of California Press, 1997.

6 <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4>