

Péter Márta

Illanó arckép

PINA BAUSCHRÓL

Wuppertal világhíres társulata idén júniusban járt nálunk először úgy, hogy karizmatikus vezetője, Pina Bausch már nem lehetett jelen (Tanztheater Wuppertal – Pina Bausch: *Sweet Mambo*. Nemzeti Színház, 2011. június 13–14.). Az együtt érzően kíváncsi s persze kritikus tekintetek nyilván az azonosság és a változás jeleit kutatták a színpadon, a megfigyelés eredménye azonban csak az lehetett, hogy Bausch szelleme, szellemisége szinte kísértetiesen eleven, egészen úgy, mintha művészeivel ma is élő, inspiratív kapcsolatban lenne. Ugyanakkor a történet bizonyos kronológia szerint mégiscsak lezárult, s e kettősségben különös fény esik a korszakos művészre, színpadi életművére, darabjaiban is tükröződő személyiségére meg a Bausch-irodalomra, illetve annak sajátos rétegeire.

Ha most e hatalmas *egészre* tekintünk, nem feledhetjük, hogy minden közelbe hozott tárgy sok másikat zár ki, minden említett/láttatott jelenség más jelenségeket hagy árnyékban. Ezt is számításba véve talán legjobb, ha az elmúlt évtizedek írásos anyagaira támaszkodom, amelyek már önmagukban is sajátos szellemi viszonyrendszert vázolnak elénk, a látásmódok egyéni természetrendjét mutatják, és persze az előadások élményeire hagyatkozom, az olvasmányokban is megjelenő vagy az interneten elérhető darabokon (részleteken) túl – az oeuvre nagyságrendjéhez képest – arra a kevés műre, amellyel eredetiben találkozhattunk. S közben mindig ott lebeg egy változatlanságában is változó kép, Bausch arca, alakja, cigarettája...

...

Nincs még egy kortárs-táncszínházi alkotó, akinek olyan fajsúlyos *irodalmi* recepciója volna Magyarországon, mint Pina Bauschnak. A kilencvenes évek közepén a Tavaszi Fesztivál tehetségre fogékony igazgatójaként – és munkatársaitól is ösztönözve – Klenjanszky Tamás kért föl neves írókat (Nádas Pétert és Esterházy Pétert), hogy az 1973-ban alapított Tanztheater Wuppertal, vagyis Bausch társulatának épp esedékes retrospektív sorozatából a helyszínen válasszák ki a hazai bemutatásra szerintük legalkalmasabbat. Így eleve másféle, szélesebb ívű, mondhatni, szellemileg is gálansabb aura övezhette a társulat első budapesti vendéjgátékát. És az effajta „megágyazás” akkor még el is kelt, hiszen Pina Bauscht errefelé csak kevesek ismerték, s annál is kevesebben értékelték szokatlan műveit; néhány korai – például a Kassák Klubban zajló – informális alkalmat leszámítva a nyolcvanas években csak a Táncarchívum videoprogramjai adódtak, s ezeket is az egykor Nyugatra

sodródó táncrajongók elszánt és persze „titkos” műveletei tették lehetővé. Az élmény pedig sokszor tanácsatlanságot, idegenkedést vagy épp elutasítást váltott ki, így valóban szükségesnek tűnhetett, hogy „olyan európai műveltségű, nyitott szellemiségű, független gondolkodású egyéniségek válasszák ki a meghívandó produkciókat, akik mentesek a szűkebb tánc- vagy színházi szakmabeliek óhatatlan elfogultságaitól”.¹ Pina Bausch autonómiájához tehát autonóm gondolkodók rendeltettek, olyanok, akik zsigerből hajlandók mélyre szállni, elfogadni és értelmezni a szokatlant. Utólag is látni, mekkora szolgálatot tettek.

A testtel, a test sajátos egzisztenciájával regényeiben is behatóan foglalkozó Nádas Péter *a testek filozófusaként* aposztrofálja Bauscht, s ezzel fontos és izgalmas utat nyit a befogadáshoz vagy még inkább e színpadi gondolkodásmód értelmezéséhez. És rögtön közel lép az egyik lényeges témához is, a nő- és férfilét tényéhez, amely Bauschnál persze *másképp* érdekes: „Nem az adottságaikat teszi a dráma vagy a tragédia tárgyává, mert abban a dologban, hogy az emberi világ kétnemű, nem lát sem tragikusát, sem drámait. Színpadán e ténynek nincs esztétikai értéke.” Pár oldallal odébb pedig ez áll: „Nem a nemek dualitásából indul ki, hanem a személyek pluralitásából.”² Amikor 1995-ben végre láthatuk az akkor tizenhárom éves *Nelken/Szegfűk* című darabot, tényleg szokni kellett azt a szabadságot, amellyel Bausch a gender-problematikán (látszólag) átlép. Vagy túllép. Mert a sztereotipnál magasabb valóság érdekli. Esendőnek és mégis erősnek tünnek az előadók, láthatólag ismerték magukban az energiákat, a nőt meg a férfit, a nőiest és férfias. Belső *ön- és éntükrözöttségükben* szinte zavarba ejtő sorsbizalommal tették akár extrémnek ható, olykor bizarr vagy majdnem megalázó színpadi dolgukat, libegtek unisex kombinéruháikban vagy unisex, mert pusztán *emberi* meztelenségükben. És sok jelenet mellett a mellkasán harmonikával sétáló bugyis lány után (is) világos lett, hogy tárgyak az emberi adottságok helyébe léphetnek, hogy a dolgok *helyi* értéke is csak megszokás, előítélet... Más kérdés persze, hogy a megszokott értékrendtől való (színpadi és nem színpadi) elmozdulás többnyire generál egyfajta szokatlan esztétikai minőséget, s ezzel nyilván a nemek fölé szár-

¹ Lakos Anna: Egy előadás háttere. In *Bausch*. Szerkesztette: Lakos Anna és Nánay István. Budapest, Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum, 44.

² Nádas Péter: Pina Bausch, a testek filozófusa. I. m. 13. és 16.



FENT:
Iphigenia
a tauruszok
között

Ruth Amarante
felvétele

JOBBRA:
Jelenet
a Wim Wenders
rendezte
Bausch-filmből



nyaló alkotó is tisztában volt. És épp ezt az esztétikát lovagolják majd meg a feminizmus képviselői is; a szuverén Bauscht ugyan senki és semmi nem téríthette le saját útjáról, mégis, ha valahol, hát a nemek emancipációjával kapcsolatban lehetett benne némi megoldatlanság. De hát ebből születtek csodálatos művei is! Vajon hogy alakítja ez az értékrend az előadó színpadi státusát, a színpadi testet, a táncos-előadói technikát?

„Itt nincsenek úgy szerepek, hogy el lehetne bújni ama technikával mögéjük. Saját maguk a szerep” – írja Esterházy Péter, s a társulat egyik *őstagjáról* elmélkedve közel visz ahhoz a kettősséghez is, amelyben Bausch művészeinek hitelesen létezniük kell: „Minarik érett férfi, azaz nehéz egy test. Mégis azonnal azt gondolom róla, hogy táncos. Minarik újradefiniálja a táncot mint személyes mozgást, mint szerepjátékot, mint korlátot, mint őszinteséget, mint a pillanat rabjának lehetőségeit. És mint tudást. Hihetetlen, hogy miket tud – ahogy férfiaságából kiforgatva és beleforgatva egy női ruhácskába graciózen oldalt hajítja a fejét, szendén, ahogy egy kezdő balettpatkány.”³ Talán nem olyan meglepő ez, ha arra gondolunk, hogy Bausch művészi szabadsága abszolút *profi technikai bázisról* lendült különös útjára, s ugyanez nyilván mindvégig alapelvárása volt, ha a kortárs tréning mellett a szigorú balettorákat sem törölte soha a társulati rendből. Bausch „a testek filozófusaként” tényleg filozófus volt, tehát szisztematikus gondolkodó is, tudta, hogy minden külső és belső elmozdulás csak *valamihez képest* definiálható. Talán ezért is érezte, értette az öregedő táncostesteket, e testek düssá érzékenyült egzisztenciáját. Megdöbbentő, hogy a társulatban huszonvalahány, sőt harminc éve jelen lévő művészeket látni ma is. „Bausch visszalopta a táncos személyiségét a táncszínházba azáltal, hogy a szellemi érettséget rajzolja bele a test esendőségébe.”⁴ Vajon hogy tekintett Bausch a táncosaira, amikor századszor, ezredszer látta őket a színpadon vagy a próbaterembe érkezni ködös reggeleken? A szeretet önmagában kevés, szigorú józanság is kell, sőt, keménység; úgy tűnik, az alkotó csöndes figyelmében, belső mosolyában ott volt a világgal számot vető hűvös tisztaság is, s ez a *belső látásban összeérő kettősség* lehet emberi és művészi nagyságának egyik titka. Az előbbi, Forgách Andrásról származó idézettel, s benne az öregedés előadói hozadékaival – amely bizony nem tipikusan táncszínpadi gondolatkör – már a színház felé lépünk.

A Bauschról gondolkodók között sok „színházcsinálót” találni, nyilván mert ez a Tanztheater konkrétan és műfaji értelemben is komplexebb, sokkal több réteget és nagyobb szabadsággal mozgat, mint a táncszínpad általában, ugyanakkor épp a szabadság prioritása, a töredékesség mint koncepció mellett a „lemondás egy teljes egész felépítésének szándékáról”⁵ a színházi világban is sajátos csoporthoz rendeli őt. A koreográfusok nemzetközi élvonala helyett jellemzően inkább rendezői hírességek jönnek szóba, Peter Brookkal, Robert Wilsonnal, Tadeusz Kantorral mint látnokokkal, felfedezőkként említődik együtt, s az alkotás-módszertani kérdéseknél is a nagy, szintetizáló művészek, például Giorgio Strehler, Peter Stein neve kerül elő...⁶ És ahogy Forgách András tágabb értelemben a dráma, a beszéd, a textus felől (is) próbálja fölfejtani a „Bausch-mintázatot”, Ascher Tamás a Bausch-darabokban a konkrét *megszólalásokat*, mono-



A Szegfűk című előadás

Ulli Weiss felvétele

³ Esterházy Péter: Nézni, látni. A két idézet: i. m. 37., ill. a 36.

⁴ Forgách András: A szőnyeg mintázata. I. m. 112.

⁵ A szabadságról van szó. Bérczes László beszélgetése Ascher Tamással. I. m. 122.

⁶ Uo. 116–117.

lógokat és a dialógusokat tartja a legélvezetesebbnek, és táncosok helyett eleve *színészekről* beszél. Strehlerre és Steinre is gondolva mondja: „Ezeket a színházcsinálókát végtelenül szabad alkotóknak képzelem, köztük is a legkevésbé törvénytisztelő éppen Pina Bausch.”⁷ (A színházszakmai érdeklődést jelzi, hogy a Színművészeti Főiskola növendékei tanáruk, Orsós László vezetésével el is zarándokoltak Wuppertalba a személyes élményért.) A külföldi szakmai kiadványokban ugyanakkor az értelmezés árnyaltabb lehetőségeit mutatva megjelennek a testelmélet és a testpolitika, a feminizmus, a gender és a fenomenológia Bausch színházára vonatkoztatott kérdései meg a bauschi esztétikát, annak avantgárd és posztmodern kapcsolódásait tárgyaló fejezetek. E vonulat egésze tehát az egyszeri, konkrét reflexión túl tágas szakmai, *par excellence* színháztörténeti, műfajelméleti, teatrológiai és filozófiai kontextusban igyekszik elhelyezni a *saját* tapasztalatot is.

A táncos alapú megközelítések, kritikák, elemzések viszont sokáig, s bizonyos fókig érthetően is, inkább negatív ítéletekben fejeződtek ki, vagyis hogy *mi nem* a bauschi élmény, merthogy az teljesen világos, hogy itt a tánc, a mozdulat esztétikája alaposan átértelmeződik. Az ellenállás Bausch pályájának korai szakaszában még szűkebb hazájának szakmai és nem szakmai közegében is érezhető, olykor egészen vad jelekből.

Imre Zoltán, aki az új nemzedék legfontosabb európai fórumának tartott Kölni Koreográfusversenyen 1968-ban második díjat nyert – Bausch pedig 1969-ben kapott ugyanitt elsőt –, egy ideig német társulatoknál dolgozott, s így földrajzi előnyt élvezve saját élményként idézhette föl ezt az időszakot: „Követtem az egész Pina Bausch-történetet; még ott voltam Németországban, amikor kezdte kialakítani meglehetősen sajátos táncszínházi stílusát – mert először nem ilyesmit csinált –, s Horst Kogler meg a vezető kritikusok szinte őrjöngtek. Azt mondták, hogy ez »a nem normálisok színháza, mi köze egyáltalán a tánchoz, hogy lehet egyáltalán annak nevezni«... Szóval gyűlölték Bauscht, és két pártra szakadt a német kritikusok tábor, mert ez akkor még német ügy volt, nem internacionális kérdés. Ám Bauschnak szerencsére olyan intendánsa volt, aki kitartott mellette, annak ellenére, hogy Wuppertalban a színház nézőterén évekig hárman ültek.”⁸ Ám jó ideig még telt ház mellett is furcsa dolgok történtek, a saját darabjait szokása szerint az utolsó sorból néző Bauscht például leköpködték, és a haját huzigálták. „Éjjelente névtelen telefonálók goromba, mocskos sértésekkel ugrasztották ki az ágyból, és arra szólították fel, hogy azonnal hagyja el a várost.” Utóbbi idézet már a nálunk megjelent legfrissebb és legátfogóbb portrétömből⁹ származik, amely valamiféle koronája is a nem túl nagy, ám mára nem is kicsi honi Bausch-irodalomnak.

Hajdanán főként a Táncművészek Szövetsége által kiadott, kivitelében egyszerű, ám nélkülözhetetlen *Külföldi Szemle* példányából értesülhettünk az idegenben zajló legfontosabb eseményekről, illetve kritikai fogadtatásukról. Az 1978/I. számban mindjárt három, Bauschról kelt szöveg is akad.¹⁰ „A táncot mint műfajt felnőtte tette” beszédes című anyag némely mondata a mából visszafelé, megkérdőjelezhetetlen igazsága

mellett is, kissé mulatságosan hat. A *Gyere, táncolj velem* előadásának kapcsán például ez olvasható: „Pina Bausch még mindig nem hagyott föl a férfi és nő közti feszültségmező megvilágításával, hogy a legkisebb emberi közösség alapproblémáihoz színházának eszközeivel kíméletlenül közel férközzön.”¹¹ Hát persze, hogy nem hagyott föl, hiszen Bausch műveinek egyik, ha nem legfőbb tematikai vonulatáról van szó. De olvashattunk e korai szemlékben más bemutatókról is (*Kék szakáll, Bandoneon, A hét főbűn, Kontakthof, Walzer, Szegfűk*), amely cikkeket a legismertebb európai szaklapok legismertebb tánckritikusai jegyezték.¹² Nálunk akkoriban még másfelé orientálódott a tánckritikai fővonal, koncepciózusabb nyitást a külföldi és honi kortárs jelenségek iránt főként a korabeli *Táncművészet*¹³ szolid, fekete-fehér felületein tapasztalhattunk, s persze Bauschról is itt találni először szórványos utalásokat. És valamiképp ezt a tendenciát folytatva és teljesebben kinyitva jelennek meg később azok az összefoglaló jellegű szakmai művek, amelyekben Bausch is méltó helyet kap: *Fejezetek a modern tánc történetéből* (1995), a *Száz év tánc* (2007), majd az *Ötven kortárs koreográfus* (2009), s végül (itthon) a legfrissebb, a teljes életművet s magát az alkotót is személyes közelségbe hozó Bausch-könyv, Jochen Schmidt tollából. E kötetek szerzője, szerkesztője vagy épp sorozatszerkesztője egyetlen személy, Fuchs Lívia; s az *egyszemélyűségben* meg a kiadókra is gondolva valamelyest jelződhét az is, hogy a Bausch-jelenség bemutatásának, illetve interpretálásának tendenciózusabb igénye merre kristályosul.

Az olvasmányok közül az alkotó pályáját a kezdetektől figyelemmel kísérő Jochen Schmidt könyve visz legközelebb Bausch művészemberi természetéhez, hiszen a szerző az önmagának vagy a beszélgetőtársnak szóló kérdéseivel nemegyszer a személyes élet intimebb határain egyensúlyoz, s e közelségből lényegi szálakat fejt föl. A *Walzer* bemutatója kapcsán például úgy látja, hogy a mű Bausch anyai örömeinek színpadi kifejeződésén túl az alkotó „egyik legfontosabb jellemvonásának számbavétele is: ez pedig az ingadozás a begubózás vágya és a heves sóvárgás között, hogy szeressék”.¹⁴ Ez is kulcsmondata lehet annak a finom ambivalenciának, amellyel az alkotó mozog a dolgok között, amely nem engedi megállapodni tekintetét, s amelyből bizonyos fókig törvényszerűen következnek a társulati tagok olykor ellentmondásos érzelmei is. „Gyűlölöm, de ugyanakkor szeretem is” – idézi Schmidt az egyik táncost.¹⁵ Az efféle ingadozás persze minden élő kapcsol-

⁷ Uo. 116.

⁸ Az egyéniség ereje. Imre Zoltán gondolatai. Posztumusz lejegyzés: Péter Márta. *Ellenfény*, 2003/3. 29.

⁹ Schmidt, Jochen: *Pina Bausch*. Fordította: Nagy Borbála. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2011.

¹⁰ Azt nem tudni, hogy akkor ki válogatott a külföldi szaksajtóból, mert e példánynak csak felelős kiadója van, a nyolcvanas évek fordulójától viszont 1999-es megszűnéséig Fuchs Lívia szerkesztésében és a Magyar Táncművészek Szövetsége, majd a Magyar Táncművészeti Főiskola kiadásában jelent meg a *Szemle*.

¹¹ Friedhelm Schülling cikke. *Frankfurter Rundschau*, 1977. június 13.

¹² Például *Dance and Dancers*/John Percival, *Ballet International*/Norbert Servos, *Les Saisons de la Danse*/Lise Brunel.

¹³ Szerkesztője Maác László volt.

¹⁴ Schmidt, Jochen: *Pina Bausch*. 91.

¹⁵ Uo. 13.

latban előfordul, különösen, ha az egy mélyekig ható, pszichológiai szempontból is érvényes munkafolyamat, amelyben az egyik fél a másikat lelkiileg megnyitja, közel vezet akár saját, kényelmetlen titkaihoz is. És Bausch éppen ezt teszi, mondhatni, számára ez a közös munka starthelyzete, s ennek nagyon is szerves részeként alakul ki az a bizonyos *kérdézes módszer*, amellyel 1978 után minden új darabjának nekifog, mégpedig főként régi művésztársaival, merthogy a vonzás mindig erősebb, hiszen „Bausch nélkül nem lehet élni”.¹⁶ Az alkotót szinte érzéki közelségbe hozzák a személyes megfigyelések is őszülő hajáról, sovány, sápadt és átszellemlült madonnaarcáról, állandó öltözetéről, a fekete puló-

ver-nadrág-férficipő összeállításáról, gyakori füstöléséről, gesztusairól, elhallgatásairól...

„Lassan, nyugodtan beszél, néha habozva keresi a szavakat, de ez nem visszafogottság. Úgy tűnik, mintha gondolatai beszélgetés közben kristályosodnának ki – mondatai egyetlen középpont körül forognak, és mintha bekerítenének valamit, amit a beszélő nem tud és nem is akar közvetlenül megfogalmazni.”¹⁷

És mintha Bausch könnyű mosollyal arcán most is elillanna.

¹⁶ Uo. 90.

¹⁷ Uo. 14.

Varga Sándor Márton

Hogyan írjunk kismonográfiát?

EGY PINA BAUSCH-TANULMÁNYKÖTET

Végre egy köntörfalazás nélküli mű, amely bátran vállalja a lélekelemzést.

Nem historizál agyon (éppen csak megemlíti Petipa és Balanchine nevét, őket is csupán azért, hogy Bauscht – övé a lélek – elhelyezze a legnagyobbak sorában), nem esztétizál az unalomig (az elintézendőket elintézi avval, hogy vizsgálatának tárgya táncos, koreográfus, táncpedagógus), hanem beavat a miértekbe és a mikéntekbe.

Jochen Schmidt, a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* egykori tánckritikusa, aki szinte az első pillanattól nyomon követte Pina Bausch összes színpadi ténykedését, 1998-ban publikálta monográfiáját, amely több kiadást is megért, mire – Nagy Borbála meglehetősen színvonalas fordításában – eljutott hozzánk.

A KOMPOZÍCIÓ ÖSSZETARTÓ EREJE

Egy félig hagyományos könyv egy hagyománytalan/hagyományteremtő művésztől.

A monográfia ugyanis valójában tanulmánykötet. Az fűzi össze a fejezeteit, hogy ugyanaz a főszereplőjük, ám nem szükségszerű folyamatosan olvasni. Úgy van megkomponálva, mint egy Bausch-ballettest: jelenetekből áll össze egészszé! Ezt leginkább az tanúsíthatja, aki esetleg látta a Wuppertali Táncszínház valamelyik – nem adatott belőle sok – budapesti föllépését, netán turné közben (vagy legalább a neten) a társulatot a világ valamely más pontján, esetleg kifejezetten a koreográfus és együttese kedvéért zárandokolt el Németországba, mint tették például a maguk idejében hazai színművészeti főiskolások.

Előszó helyett Esterházy Péter XX.

század végi laudációjával nyit a bő százötven oldalas, csinos kötetecske, Fuchs Livia tárgyyszerű utószavával és Lakos Anna emléképeivel zár: az eleje és vége közötti felületet pedig történeti, illetve tematikus fejezetek töltik meg.

Az egész a szerző személyes megközelítésével indul: leírattatik egy vékony nő tetőtől talpig feketében, aki hosszú, sötét haját lófarokban viseli, ujjai között cigarettát morzsol. Elmondatik, hogy „naponta kétszer huszonnégy órát” szentel a táncnak, a koreográfiának.

Vannak a könyvben építkező fejezetek (az életrajziak, a dableírók, a turnésorolók), és vannak látszólag töltelék, mint például a *Köntörfalazások* című, amely arról elmélkedik, hogyan készül egy darab. Talán éppen ezek a pszichologizáló kitérők segítenek megfejteni, miért is tett szert világhírnévre Pina Bausch.

Egy ilyen jellegű monográfiát óhatatlanul visszatérő motívumok ritmizálnak, hiszen a fejezetek csaponganak a maguk sajátosan tematikus rendjében. Egy-egy visszakalandozó hangsúly a felületes olvasó előtt ismétlésként tűnhet föl, például amikor az *Áriák* című előadás díszletét többször is megidézi a szerző. Egy jó monográfus viszont – egymásra épülő megjegyzéseivel – képes az általa fölkeresett tényeket állandóan új és még újabb megvilágításba helyezni.

Csavar a csavarban, hogy Bausch, miközben a koreografálásról beszél (olykor-olykor idéz tőle a szerző), tulajdonképpen azt is elmondja, hogyan kell monográfiát írni. „A dolgokat a kompozíció tartja össze, és amit az

