



IMÁGÓ
BUDAPEST
ONLINE

Az Imágó Egyesület Online folyóirata
Imágó online: 1: 110-140 (2014)
Kiadás dátuma: 2014. Október 15
www.imagoegyesulet.hu
szerkesztoseg@imagoegyesulet.hu

SALZ GABRIELLA

PINA BAUSCH. A TEST, MINT A TAPASZTALATSZERZÉS SZÍNHELYE

Pina Bauscht lehet szeretni és nem szeretni, de az biztos, hogy olyan saját univerzumot teremt, melynek hatása alól nem lehet kibújni. Felmerül a kérdés, hogyan jött létre ez a sajátos kozmosz, mi az a forrás, ahonnan elindult, ami arra predesztinálhatta, hogy a 20. század egyik legjelentősebb és legsajátosabb táncszínházi formavilágát teremtse meg? Melyek azok a mozgatórugók, melyek a Németországban született táncost korunk egyik legerőteljesebb hatású koreográfusává, színházi emberévé tették? Ha meg akarjuk mindezt érteni, először meg kell vizsgálnunk, mi az, amit teremtett, mik a legfontosabb és leglényegibb jellemzői a munkájának, vagyis mi az, ami Bauscht, Bausch-sá teszi?

A legfontosabb talán, hogy fő kifejezőeszköze a test, mindaz, ami a test köré fonódik, a mozgás, illetve hogy nőként szinte férfimunkát végez, amikor már nem táncosként, hanem koreográfusként, külső teremtő erőként működik egy főleg férfiak által dominált színházi világban. Bízunk a testben mint erőben és tömegben, ahol azonban a fő rendezőelv inkább valamely tektonikus erő, mintsem emberi akarat. Nagyon lényeges a bizalom, hit abban, hogy a dolgok összerendeződnek. Ez a hit jelenik meg, amikor olyan színházi formanyelvet teremt, mely egyedülálló, melynek nincsen előzménye. Bausch színházteremtő, öntörvényű személyiség. Nem az a lényeges mála, hogy mi történik, hanem hogy hogyan, illetve az az esetlegesség, ahogy a dolgok egymás mellé kerülnek, a ritmus, a mintázat, ahogy a darab szövedéke megteremtődik. „Egy adott tér, tánc tér újradefiniálása. A táncosok falba csapódó futamodásaik egyben egy gyönyörű emberi mozgás hirtelen megszűnését is ábrázolják. A tánc abszolút negatívját. A díszlet egyszerre akadály, nyom, jel. (...) Látszik, hogy Bausch nem egy már létező szőnyeget terít ki elénk, hanem újat sző: ám a szövési mozdulatait is, egytől-egyig ábrázolni próbálja.” (Forgách, 2000, 111. és 112.) Az ő tekintete lesz a mérték, a dolgok végső elrendezője. Meghatározóak a képek és egy különös perspektíva, egy sajátos tér-idő megteremtése. A képek nem leírnak, hanem egyfajta tudatalatti áramlásból keletkeznek, sokszor a szétesés és pusztulás árnyékában.

Pina Bausch számomra azért zseniális, mert olyan, mint egy ontológiai kutatás a test és a színház nyelvén. Ahogy ő is megfogalmazza, nem az érdekli, hogyan mozgunk, hanem hogy mi mozgat. Mi választja el a mozgót attól, aki/ami nem



mozog? Hol vannak a határok? Az univerzum, a test és az érzések határai? A kérdéseket szisztematikus megszállottsággal kutatja. Ezért számomra Pina Bauscht nézni sokszor nem kellemes. Kisebb megerőszakolás, ugyanakkor olyan is, mintha egy tápláló forráshoz kerülnénk közelebb. Földet dob ránk, mintha földi halandóságunkra emlékeztetne, de közben közel visz az élet vizéhez is. Honnan táplálkozhat tehát ez az anyagba vetett hit, a tektonikus erőket ábrázoló előadásmód, a testi megformálás szándéka, a különös perspektíva és tér-idő, a képek szeretete, a fragmentumos szerkesztési mód, és az örökös keringés az enyészet és pusztulás témái körül?

A kérdések megválaszolásához a pszichobiográfiát hívom segítségül, mivel ez egy olyan kvalitatív kutatási módszer, mely alkalmas az egyedi fejlődés és élettörténet megragadására, illetve jól alkalmazható a kreativitás és személyiséglélektani hátterének megértésében (ld. Kőváry, 2011).

Az első pszichoanalitikus pszichobiográfiát maga Freud írta, aki Leonardo-tanulmányában (Freud, 1982 [1910]) arra tesz kísérletet, hogy a művész életrajzából kiindulva értse meg művészet mibenlétét és a művész személyiségét. Megállapításait később a *Bevezetés a pszichoanalízisben* szisztematikus rendszerbe foglalja (Freud, 1986 [1917]). Freud szerint a művészt erős szublimációs készség és az elfojtás lazasága jellemzi, szerinte a művész képes arra, hogy a mindannyiunkban ott szunnyadó, elnyomott vágyakat és késztetéseket olyan formába öntse, mely által azok elveszítik személyes vonatkozásaikat, illetve mérsékli a tiltott forrásból származó eredetet. Így a műalkotás nem tesz mást, mint szabaddá teszi a befogadást, mégpedig a műalkotáson keresztül a saját érzéseink „visszafogadását”, elfogadását (Freud, 1986). A modern pszichobiográfia kutatási módszereiben továbblép a freudi felismeréseken, integrálja a szelfpszichológia, a tárgykapcsolatelméletek és a narratív pszichológia eredményeit is (Kőváry, 2011).

„Az alkotó – legyen az művész, vagy tudós először egy ősbib és primitívebb rétegbe ereszkedik vissza – hátrál, hogy nagyobb tudjon ugrani.” (Koestler, idézi: Halász, 2002, 41.) A háttérben húzódó mentális folyamatok tehát nehezen leírhatóak. Viszszamenőleg maga a műalkotás jelent legitimizációt a megtett út jogosságára. Azt is mondhatjuk, hogy minden teremtéshez szükség van egyfajta káoszra is, ahhoz, hogy valami új létrejöjjön. A kérdés az, ki alkalmas arra, hogy elviselje a teremtés feszültségét, felvállalja az út ismeretlenségét, illetve felismerje a formát, melyben a tudattalan tartalmak veszély nélkül, de mégis megmutatkozhatnak. Bausch-t vajon mi tette alkalmassá minderre, vagy milyen életeseményben érhető tetten mindez?

A vizsgálódásban főleg Bausch önéletrajzi írására támaszkodtam (Bausch, 2014), mely első személyű dokumentumnak tekinthető. Itt is elsősorban az ún. prototipikus szcénák (Schultz, 2005, idézi: Kőváry, 2011, 81.) után kutattam, melyek kiemel-

kednek, és egyfajta esszenciális magként tekinthetők az egész életrajz és Bausch személyiségének, „művészet-akarásának” megértésében.

Nagyon lényegesnek tartom azt is, hogy más alkotók hol, hogyan és mit idéznek, emelnek ki Bausch élettörténetéből, illetve műveiből. Sokszor az a mód, ahogy saját műveikbe applikálták, beleszótták a koreográfusnő alkotásait, táncbetétjeit, egyfajta állásfoglalás is Bauschról. Így ezeket a harmadik személytől származó dokumentumokat is megvizsgáltam, természetesen a teljesség igénye nélkül. Almodóvar *Beszélg hozzá* című filmje nyitányaként választja pl. Bausch *Cafe Müller* című darabjának egy részletét.

Talán kezdjük a legelemibb kérdéssel: mi lehet az oka annak, hogy Bausch számára a test és a mozgás lett a fő kifejezőeszköz? Szerencsénkre rendelkezésre áll Bausch már említett *Pina Bausch: Was mich bewegt* (2014, magyarul: *Ami mozgat*) önéletrajzi írása, melyben beszámol az őt ért hatásokról. Amint megtudjuk, Bausch számára nagyon meghatározóak voltak gyermekkori érzései és emlékei. „Ha a gyerekkoromra visszagondolok, elsősorban képek jutnak az eszembe. Ezek a képek át vannak itatva zajokkal, illatokkal, és természetesen jelen vannak mindazok, akik az életemhez tartoztak. Ezek az emlékek vissza-visszatérnek, és helyet keresnek maguknak. Sok gyermekkori élmény a színpadon talál rám ismét.” (Bausch, 2014, 1.)

Bausch Németországban született 1940-ben, tehát a 2. világháború alatt. Szülei egy Cafe Müller nevű vendéglőt üzemeltettek a Solingen nevű kisvárosban, a család ott dolgozott. Édesapja nagytermetű ember volt, hatalmas (50-es!) lábakkal, aki szeretett édesanyja kedvében járni. Nem sokat beszéltek otthon, a kis Philippina, vagy Pina, ahogy a szülei nevezték, mégis úgy érezte, hogy szülei büszkék rá. Büszkék voltak arra is, hogy balettozik, bár sosem mentek el megnézni (Bausch, 2014, 5.). Bausch tehát leginkább érzésekről számol be önéletrajzában, melyek alapvetően nem kimondódtak, hanem jelen voltak, egy gesztusban, tartásban vagy ölelésben. Úgy érzem, ez a csöndes, elsősorban testben gyökerező jelenlét, zsigeri alapélménye lehetett Bauschnak.

„Felejthetetlenek a háborús emlékek. Solingent teljesen lerombolták. Ha légiriadó volt, a kis kerti bunkerben bújtunk el. Egyszer bombatalálat érte a házunkat, és egy része le is omlott.” (Bausch, 2014, 1.) Alapélménye lett a pusztulás, pusztítás és a túlélés is. Talán épp ezért hajlamos a dekonstrukcióra és a test zsigeri szintű bemutatására, szétcincálására. Hétköznapi tapasztalat lesz számára, hogy bármikor ráhullhat egy bomba, hogy ki kell cselezni a halált. A háborús élmények meglehetősen traumatikusak lehetnek Bausch számára, hiszen nem könnyű saját bőrön érezni a folyamatos életveszélyt.

Bausch a következőképpen fogalmazza meg a darabkészítés állapotát: „egy mély alagútba sétálok bele, vak félelem kíséri, amely akkor hatalmasodik el rajtam,



amikor a kudarcra gondolok. Nem használ semmi. Az sem, ha azt mondom, hogy majd lesz valahogy, végül is már csináltam pár dolgot. A félelem mindig ugyanaz marad.” (Schmidt, 2011, 29.)

Bausch tehát egyrészt félt a darabtól, másrészt mégis szüksége volt arra, hogy segítségével számtalanszor túllépjen, megmunkálja saját félelmeit. A félelem, mint valamely produktív hajtóerő működött és segített abban, hogy Bausch ne csupán a traumát ismételve, hanem megteremtse az átdolgozás lehetőségeit is.

Művei mintha a pozitív trauma-feldolgozás egyik lehetséges formáját mutatnák meg: rátalál a testi kifejezésre mint lehetséges módszerre, hogy szenvedésének és hiányainak formát adjon. Tehát azt is mondhatjuk, hogy amit csinál, az ösztönösen vállalt és kidolgozott öngyógyítás is egyben. Nagyon fontos viszont, hogy a tartalmat úgy transzformálja, hogy a forma műalkotássá teszi alkotásait.

Alkata is arra predesztinálja, hogy táncoljon, hiszen korán felfedezték, hogy mennyire hajlékony, másrészt a korai élmények és veszteségek sokszor sokkal könnyebben megjeleníthetőek nonverbális kifejezőeszközökkel, pl. a mozdulat és a test nyelvén, illetve képekben, mint verbálisan.

Minden kapcsolatnak van egyfajta koreográfiája, mely szavakban nehezen leírható. Az anya-gyermek kapcsolat is egy ilyen koreográfia. Stern (1994) szerint az absztrakt festészet, a kortárs zene és tánc is ezen vitális affektusok lenyomatai lehetnek. Bausch képes volt arra, hogy érzéseit, vágyait, hiányait a színház nyelvén fogalmazza meg.

Az ismétlési kényszer és folyamatos munkavágy, mely Bauscht hajtotta szintén arra enged következtetni, hogy valamely belső, újrafogalmazó készletnek tett eleget. „Kellott”, hogy táncoljon, majd „kellott”, hogy másokat táncoltasson, hogy képeket teremtsen, és bennük fogalmazza meg ismét önmagát. A kifejezés során a fájdalmas élmények kívülre helyeződnek, másrészt lehetővé válik a feszültség szabályozása, a struktúraképzés.

Mindebben a néző is részt vesz, tekintetében fürdőznek a testek, és egyfajta újjászületés is ez. Közös rituálé és megerősítés abban, hogy létezőnk. Ahogy esnek, zuhannak a testek Bauschnál, a néző is érzi a becsapódást, ez nem csupán látvány, hanem valódi tapasztalat. Kinesztétikus empátia, vagyis nem lehet kivonódni, egyfajta erőszak is ez, ami eléri a nézőt, provokálja, hogy érezzen, érezzen valamit abból, ami a színpadon történik. Érezze a test halandóságát, a test kiszolgáltatottságát, a gravitációt és a vonzás törvényét. Ha addig nem lettünk volna tisztában azzal, hogy van testünk, van fájdalom és van szenvedés, akkor most élő tapasztalat lesz a hús, ami vagyunk. Az élet és halál közötti tánc, melyben mindannyian részt veszünk, ami közös. Addig jó tehát, amíg táncolunk, amíg van mozgás, van

anyag, amit meg lehet fogni. Ezért öröm is ez a tapasztalat, még akkor is, ha fáj. Egyfajta kollektív falcolás.

Bausch önvallomásában (Bausch, 2014, 8-9.) több olyan epizód is szerepel, melyeket prototipikus szcénának tekinthetünk. Egyik alkalommal egy balett bemutató vizsgája úgy kezdődött, hogy eltűnt a zongorista. Ő csak állt a színpadon, rendkívül nyugodtan, tartva a pozícióját, melyben kezdenie kellett volna a darabot. Csak állt, és várt türelmesen. Maga sem értette, honnan jött ez a lelki nyugalom, maga sem tudta, hogy képes ilyesmire. Mintha a mozdulatlanság egyben időtlenséget is eredményezhetne. Egy másik alkalommal, amerikai útja során történt meg vele, hogy mindenképpen vissza kellett utaznia New Yorkba, hogy egy ügyvédi pecsétet szerezzen az útlevelébe a külföldi munkavállaláshoz. A gépén nem volt hely, kiderült, ha várakozik, nem érkezik meg időben. Fogta magát és felszállt egy másik gépre, majd ismét átszállt egy másikra, így ment ez még jó párszor, mire kb. ötszöri átszállás után megérkezett. Ismét meglepődött azon, hogy mennyire nyugodt tudott maradni, és mennyire bízott abban, hogy egyszer megérkezik. Ahogy írja, ez után az út után soha többé nem volt kétséges számára, hogy mindenhova el tud jutni. Az eljutás úgy látszik nem csupán a térbeli utazásra vonatkozott, hanem azt a tapasztalatot is jelentette, hogy képes rálelni az útra, saját útjára.

Amerika nagyon tetszett Bauschnak, ezért úgy döntött, kétszer annyi ideig marad, mint amennyi időre az ösztöndíja szól. Borzasztóan kellett spórolnia, ami azt is jelentette, hogy alig evett, és fogyott. Ahogy írja: „Ez a soványodás tetszett nekem. Egyre jobban befele figyeltem, a mozgásra. Az volt az érzésem, hogy lassan minden tisztább lett és elmélyült. Talán csak képzelődtem, de valami átalakult bennem, nem csupán testem.” Majd a következőket írja: „Első darabomnál, a Fritz-nél, még követtem valamiféle koncepciót. Ezután feladtam a tervezést. Azóta ráhagyatkozom a dolgokra anélkül, hogy tudnám hova vezetnek. (...) Tulajdonképpen mindig csak táncolni akartam, táncolnom, táncolnom kellett. (...) De a koreográfusi felelősség mellett nem tudtam csak táncolni. Így történt, hogy a táncolás iránti vágyat megtanultam másokban élni és éltetni.” (Bausch, 2014, 11.)

Ahogy nézzük Bausch darabjait, úgy tűnik, mintha különböző idő- és térélmények lennének egymásba tükröztetve. Mintha Bausch gyermekkori élményei, az azokból kiinduló fantáziák találkoznának a táncosok és a jelenkori Bausch érzéseivel. Így egy nagyon izgalmas, többértű világ keletkezik, sajátos tér- és időélménnyel. Belülről építkezik kifelé, és magába sző mindent, amit tapasztalt, illetve a szereplők, testek és anyagok tapasztalatát is.

Bausch a színpadot egyrészt felhasználta arra, hogy tükröt teremtsen, melybe belenézhetett és felismerhetett valamit saját magából és érzéseiből, másrészt pedig megkonstruálhatta a hiányzó tekintetet, melyben fürdőzve és elmerülve kárpótlásra lelt. Lacan úgy fogalmaz, hogy szemben a töredezettség és koordinátlanság



tényleges állapotával, a tükör- (avagy pontosabban szólva, a tükröző) élményben a gyermek önmaga képét mint már integrált egészt érzékeli. A primitív fragmen-táció összerendezetlen, inkohereus sokfélesége egységre jut a tekintet ígésében (Lacan, 1993).

Bausch táncterei olyanok, mintha betört volna a színpadra az élő vegetáció, a dí-szlet is él, ugyanúgy, mint a test, így méltó közeget ad a mozgásnak, táncnak. Darabjai olyanok, mint egy hatalmas térkép vagy tabló, ahol attól függően, hogy merre tekintünk, különböző népek, kultúrák, tájak, érzések és játékok bukkannak föl, majd merülnek alá. Nincs történet, ami összeáll, esetleg bennünk keletkezik egyfajta lenyomata mindannak, ami történik. Benyomások érnek, miközben a szemünk pásztázik a színpadon, sokszor párhuzamosan zajlanak az események, mi választunk, hogy merre nézünk. Egy forgatag, mely magával ragad. Testek hancúroznak a vízben, majd földön, mohán, testek csapódnak egymáshoz viha-rosan, majd nyugszanak meg, hogy aztán ismét önálló életre keljenek. Megjelen-nek a különböző elemek, a föld és a víz. Ezzel persze arra is rákérdez, hogy mi is az a színpad, hol vannak a színpad határai, kik a nézők és milyen plurális szövet a színház. „A szüleim vásároltak egy nagy telket, ahol azt tervezték, hogy kerti éttermet nyitnak majd. Először a táncparkettet készítették el betonból. Sajnos a többi tervből nem lett aztán semmi. De nekünk gyerekeknek ez maga volt a pa-radicsom. Minden vadon nőtt, fű és gyom közül kinőtt néhány gyönyörű virág. (...) Volt egy régi elhagyott présház is, talán ott születtek az első darabjaim. Állat-kertest játszottunk, a gyerekek egy részének állatot, a másoknak látogatót kellett játszania. Természetesen használtuk a táncparkettet is, azt játszottuk, hogy híres színészek vagyunk, én legtöbbször Marika Röcköt alakítottam. Anyámnak nem tetszett mindez, ha közeledett, valaki jelt adott és mind elbújtunk.” (Bausch, 2014, 2-3.)¹ Tehát maga Bausch is összekapcsolja gyermekkori élményeit és fantáziavi-lágát későbbi darabjaival.

Bausch arról is beszámol, hogy sokszor szülei vendéglőjében, a Cafe Müllerben maradt éjszaka, és elbújt az egyik asztal alatt, onnan figyelte érdeklődve, mi törté-nik a vendégek között. Nyilván nem hallotta a történeteket, inkább csak megfigyel-ni tudott, gesztusokat és hanglejtést. Valószínű, hogy sokszor nem gyerekszemnek való jeleneteket is végignézett, erőszakot férfi-nő, vagy férfi-férfi között. Egy ven-déglőben szinte minden embertípus megfordul, pláne a háború körüli időkben, érzések, élmények, kalandok gyűjtőhelye is lehetett egy ilyen tér. Lehet, hogy nem tudta pontosan, mi van a gesztusok hátterében, talán sokszor annyit érzett csak, hogy örömről vagy bánatról van szó. Viszont az érzések tarka kavalkádját szem-

¹ Marika Röck 1913-ban született Kairóban, magyar család gyermekeként. Első fellépése Budapesten volt, egy gyermekbalettben. 1929-től aratott nagy sikereket, és évtizedeken keresztül az operett egyik csillaga volt egész Európában. Nagysikerű revüszárként és operettprimadonnaként a film felé fordult. Kezdetben brit és magyar filmekben szerepelt, 1933-ban Berlinben telepedett le. (Wikipedia, 2014)

lélhette, és raktározhatta el magában, hogy majd a megfelelő pillanatban, évekkel később a darabjaiban előbukkanjanak.

A táncban természetes módon van jelen egyfajta bizonytalanság. Meg lehet tanulni a kiválás művészetét, a bizonytalanság elviselését, hogy a tánc ne csinálás, hanem keletkezés legyen. A kortárs fejlődépszichológiai kutatások is azt bizonyítják, hogy a változás, fejlődés is a „káosz peremén” (Jakab, 2006) megy végbe, nincs előre determinált irány, se cél. A káosz hordozza magában annak a lehetőségét, hogy új, összetett struktúra jöjjön létre. Az improvizáció tehát fontos eleme lehet mind a terápiának, mind a táncnak. A terápiás folyamat sokkal inkább egy születésnél történő bábáskodás, egy közös jelenlétben és egyfajta kölcsönös jelentésadáson alapuló teremtés, melyből megszülethetnek változást eredményező felismerések vagy elmozdulások. A terápia szövete gazdag, melybe belefér mindaz a mintázat, melyet a résztvevők beleszönek.

Peter Pabst, Pina Bausch díszlettervezője a következőképp beszélt a koreográfusról: „Amikor próbálni kezd, még nincs semmi, sem darab, sem téma, sem cím, legalábbis nincs semmi megfogalmazható. Természetesen mindez létezik és ő sejtja a hozzáférés lehetséges útjait, de mindez nem tudatos. Ha az ember új produkcióba kezd, iszonyú félelem munkál benne, nem tudja, hogyan lásson neki, mi lesz a végeredmény. Olyan ez, mintha egy mély, fekete tóban úsznál, keresel valamit, amibe belekapaszkodhatsz. Az embernek meg kell tanulnia, hogy a bizonytalanság ellenére is az első ötletet, a mentőhorgonyt elengedje és tovább gondolkodjon. És ez így megy sokáig. Ez elég megerőltető, mert az ember a saját ösztönei ellen dolgozik, de mindvégig arról van szó, hogy a bizonytalanságot, a sebezhetőséget tudatosan megőrizd magadban. Van egy hosszú szakasz, amikor semmit sem tudsz csinálni, mert fogalmad sincs az irányról, aztán kezdődik egy új fázis, amikor elkezdünk a képekről beszélni.” (Pabst, 2000, 69.)

A munka azzal kezdődött, hogy először képekről beszélgettek, majd ezekhez készített tervet Pabst. Ezekből választott Bausch, sokszor csak a legutolsó pillanatban. Az első közös munkájukban például egy úszó szigetet tervezett, mely egy tavon lebegett. Egy másik darabhoz kőfalat emelt, melynek le kellett omlania a darab megfelelő pillanatában. A fal egyszer akkora dübörgéssel és robajjal dőlt le és olyan erővel, hogy átszakította a padlót, és pár tonna kő a pincében kötött ki. Az élmény nem utánzásról szólt, sokkal inkább egy vízió megvalósításáról.

A Cafe Müllerben is először a testek közötti viszonyok, a tömeg és gravitáció törvénye az, ami megjelenik. Egyetemesebb kérdések felől érkezik el a férfi-nő kapcsolat megjelenítéséhez. Először mindenki test és anyag, aztán nő vagy férfi. Extázis van, de ez nem elsősorban a férfi-nő közötti kapcsolat bontakozásából táplálkozik, hanem inkább az anyagvonzás törvényszerűségeiből, és abból a minduntalan örömből és ráismerésből, hogy élünk. Ahogy haladnak a szereplők, nyomot hagy-



nak, amerre mozognak, a székeket máshova rendezik, vagy felborítják. Ugyanígy megjelenik ez a negatívba fordított nyomhagyás a *Szegfűk* című darabban is, ahol a színpadon elhelyezett szegfűket tapossák le folyamatosan. Különös idő- és tér-megjelenítés ez. „A tér kronometrikus funkciót tölt be.” (Lehmann, 2009, 182.)

Ahogy a tanulmány bevezetésében említettem, sokat elárul Bauschról az is, hogy mások hogyan és mit idéznek tőle. Almodóvar *Beszélg hozzá* című filmjének a Cafe Müller egyik táncbetéte a nyitánya. A film különös nyelven fogalmazza meg, lazítja föl a test és a tudat, a férfi-nő, emberi-állati, belül-kívül dichotómiák kapcsolatát, illetve keresi azok megjelenítésének új módozatait. A film a testről szól, főleg a női testekről, illetve a testek közötti tapasztalatcseréről, testiségről és erőpróbáról. Mindehhez Almodóvar felvillantja Bausch táncszínházát, majd más formában a bikaviadalt. A bikaviadal pont azt mutatja meg, amit a balett elrejteni kíván: a testet, annak „hús és vérségét”. A testet mutatja, annak esendőségét, ahol az állati ösztön és emberi akarat egymásnak feszül. Míg a balettben nincs improvizáció, minden elem akár előre is leírható, egy torreádor mozdulatait a folyamatos veszély gyúrja, és ösztönös improvizációt és éberséget követel. Pina Bausch táncszínháza tehát valahol a balett és a bikaviadal között helyezkedik el.

Pina Bauscht sem lehet azonban csak önmagában szemlélni, hiszen a táncszínház, melyet megalkot, nagyon erősen kapcsolódik a „posztdramatikus színházi” (ld. Lehmann, 2009) tendenciákhoz. Olyan nevek kapcsolhatók ide, mint Robert Wilson, Eugeno Barba, Jerzy Grotowski (1933-1999), vagy az idősebb generációhoz tartozó lengyel Tadeusz Kántor, Heiner Müller és Peter Brook. Mindnyájukra jellemző, hogy szakítanak a korábbi klasszikus színházi tradícióval, és a dráma alapját képező szöveg elveszíti vezető szerepét. Egyenrangúvá válik a tér, a mozgás, a hangok, a világítás. A színháznak egyre több érintkezési pontja van a társművészetekkel, a képzőművészettel, performansszal, operával, tánccal. Így van ez Bausch színházában is. A „posztdramatikus színház” fogalmát Hans-Thies Lehmann (2009) vezette be, emellett olyan fogalmakat alkotott és írt le, mint a „textuális tájkép”, amiben összekapcsolódik a színpadi nyelvezet és a vizualitás dramaturgiája. Ez nem egy világ valóságos leképezése, hanem egyfajta asszociációs tér létrehozása a nézők tudatában. Wilson úgy fogalmaz, hogy a színpadon egyesül a némafilm és a hangjáték eszménye. A lényeg pedig az, hogy ne legyen semmi lezárva, hanem inkább megnyíljon a fantázia tere, az alkotás mindenhol belenyúljon, kapcsolatba lépjen valami mással, egyfajta intertextuális szövedéket alkotva. Heiner Müller drámáiban a szöveget mint szövetet kezeli, érzéki szöveg-szövetet hoz létre. A szövegrészek ugyanúgy egymásba hatolnak, gabalyodnak, vágnak, mint a valódi testek. Egyfajta vitális szöveget alkot.

Bausch táncszínháza tehát szervesen kapcsolódik a kortárs színházi törekvésekhez. Jelenetei nem időrendben és logikusan következnek egymásból, hanem mintha egymás mellé lennének vágva, montázs-szerűen illeszkednek. A réseket

mindenki saját képzelőereje segítségével töltheti ki. A test központi téma, melyet nem a drámai szöveg jelöl, hanem konkrét alakot ölt. Nem elmesél egy történetet, hanem önmagáért van, önmagát tematizálja.

Összefoglalva tehát elmondhatjuk, hogy a pszichobiográfiai megközelítésmód nagyban hozzájárul Bausch személyiségének, művészi kifejezésmódjának, téma-választásának megértéséhez. Az élettörténeti adatokból és a prototipikus szcénák-ból kiindulva nyomon követhető, melyek azok az alapélmények, melyek a kreatív személyiség kibontakozásának hátterét adták. Úgy tűnik, hogy a gyermekkori tapasztalatok, a háborús élmények, az elhanyagolt Philippina kuksolása az étterem egyik asztala alatt, vagy a gyerekhad irányítása a paradicsomi „kertszínházban”, a magány, kiszolgáltatottság, félelem érzései, az anyag megformálásának készsége, a dichotómiák feltárásának vágya, de a saját erő megélésének élményei is fontos stációk a bauschi fejlődéstörténetben. Mindebből, ha nem is következik, de nyomon követhető, ahogy Bausch rátalál a testre mint fő médiumra és a színházra, mint a megnyilatkozás lehetséges terére.

Almodóvar idézete is sokat elárul a bauschi táncszínházról, hiszen azt sugallja, hogy a bauschi tánc valahol a balett és a bikaviadal között helyezkedik el. Nem a nemek dualitásából indul ki, hanem a személyek pluralitásából. Az adottságokat nézi, ezekből bontja ki az emberit. A mozdulatok a próbák folyamán alakulnak személyre szabott improvizációk során, tehát a mozdulatot a táncos formálja, belőle indul, és hozzá érkezik vissza. Az rögzített leginkább, hogy a tér mely részét kell megtöltenie egy mozdulatnak, de mivel az a táncos sajátja, szabadon rendelkezhet vele. Az események nyomot hagynak, nyomaikban jelenvalók maradnak azután is, hogy megtörténtek. Ez a nyomhagyás emlékeztet a háborús pusztításra is, mely ugyanígy átrajzolta a várost, a teret. Egyfajta ismétlési kényszer is ez egyben, mintha Bausch kislánykori félelme térne vissza, a rettegés, hogy rájuk hullhat egy bomba. Mindez mintha arra készítené, hogy ő is megjelenítse, úgymond megkoreografálja a véletlenszerűt, és talán a félelmet is feloldja benne. A nyomhagyás a térben, a szegfűk letaposása és székek felborítása egyfajta megszelídített, „szublimált” ábrázolása a pusztításnak. Esetében a félelmei inkább táplálják a kreatív folyamatot, az alkotáson keresztül képes a megtartottságra.

Bausch nem elégszik meg a testhez kapcsolódó érzések ábrázolásával, maga a test lesz a tapasztalatszerzés színhelye, egy olyan struktúra, melyet át kell élni. Bausch saját kozmoszt teremt az anyagból, ami rendelkezésre áll. A test az, melynek segítségével Bausch egyetemes kijelentéseket tesz. A test rajzolja útját, közben pedig felsejlik az út is, melyet mindenki megtesz élete során. Haláltánc és élettánc így kéz a kézben jár.



FELHASZNÁLT IRODALOM

- Alpár, Zs. (2006). A traumaelmélet változása. *Lélekelemzés, II*: 99-102.
- Bausch, P. *Was mich bewegt?* http://www.inamorif.or.jp/laureates/k23_c_pina/img/lct_g.pdf
- Letöltés dátuma: 2014.
- Forgách, A. (2000). A szőnyeg mintázata In: Nánay I.-Lakos A. (szerk.), *Bausch* (111-115). Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet.
- Freud, S. (1982 [1910]). Leonardo da Vinci egy gyermekkori emléke. In: *Esszék* (253-327). Budapest: Gondolat Kiadó, 1982.
- Freud, S. (1986 [1917]). *Bevezetés a Pszichoanalízisbe*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1986.
- Grotowski, J. (1999). *Színház és rituálé*. Pozsony, Budapest: Kalligram.
- Jakab, K. (2006). Trauma és fejlődés. *Lélekelemzés, II*(2).
- Hermann, I. (2013). *Kreativitás és alkotás*. Budapest: Animula.
- Halász L. (2002). *A freudi Művészetpszichológia - Freud, Az Író*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Kőváry Z. (2011). A pszichobiográfia, mint módszer: Az élettörténet-elemzés reneszánsza: új perspektívák a személyiség- és kreativitáskutatásban. *Alkalmazott Pszichológia*, 4:65-92.
- Kőváry, Z. (2012). A pszichoanalízis, a kreativitás és a művészetpszichológiai kutatás. *Imágó Budapest*, 1:3-14.
- Kőváry, Z. (2007). Jung „Siegfried”-álma. *Lélekelemzés*, 2:38-47.
- Lacan, J. (1993). A tükör-stádium. *Thalassa*, 4(2), 5-11.
- Lehmann, H.Th. (2009). *Posztdramatikus színház*. Budapest: Balassi Kiadó.
- Nádas, P. (2000). A testek filozófusa. In Nánay I.-Lakos A. (szerk.): *Bausch* (9-31). Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet.
- Pabst, P. (2000). Megtanulhatsz bolondozni In: Nánay I.-Lakos A. (szerk.), *Bausch* (63-77). Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet.
- Stern, D. (2002). *A csecsemő személyközi világa a pszichoanalízis és a fejlődéslelektan tükrében*. Budapest: Animula.
- Schmidt, J. (2011). *Pina Bausch. Félelmek alagútján át*. Budapest: L'Harmattan.



IMÁGÓ
BUDAPEST
ONLINE

GABRIELLA SALZ: PINA BAUSCH.

THE BODY AS A SCENE OF EXPERIENCING

Pina Bausch is not satisfied with the representation of emotions connected to the body, the body is becoming the very scene of experiencing, a structure that you have to get by. Bausch is creating her own cosmos from the material that is available, the body is the tool that helps her make universal statements. The body is drawing its own way, and meanwhile the road that everybody has to take also abandons. *Danse macabre* and the dance of life walk hand in hand. The article illuminates Bausch's way to creativity with the use of modern psychobiography's „prototypic scene”.

Az Imágó Egyesület folyóirata
Imágó online. 1: 110-140 (2014)
Kiadás dátuma: 2014. Október 15
www.imagoegyesulet.hu
szekesztoseg@imagoegyesulet.hu