



Кристијан Екер

## ПИНА БАУШ

Један камен из Кварнера, скоро савршено округло, наранџаст са белим линијама, прекида опсесивну монотонију боја на брежуљку Варесбек у Вуперталу, на којем се налази евангелистичко гробље. Влажне смеђе нијансе коре дрвећа и земље која се лепи за ципеле; тамнозелена боја крошњи која је заузела небо и пропушта само тешке зелене кишне капи; металносиви одблесак језера у долини, где пливају изненађујуће велике рибе, црвене попут кварнерског камена што је чак овде дошао са једне плаже у Опатији (*Шо је истиа она йлажа овенчана йалмама чије су лиснаше йране, ношене северозајадним вејтром, надахнуле йочейком двадесетйой века америчку йлесачицу Изагору Данкан, која је њихове йрейераве йокреше ойонашала у својим насйуйима*). На гробу Пине Бауш, која је преминула 2009. године, нема фотографије; ту су само гвоздена слова која испишу њено име и већ су оставила рђав траг на огромном и једноставном споменику на ком су причвршћене. Поред тог камена из Опатије стоји букет цвећа разних боја, где кроз латике провирује једна паклица камела. Пина Бауш је волела да пуши: пристала је да сваке године изводи своје наступе у Париској опери само под условом да и на пробама може да запали цигарету кад јој се прохте. Зато је Лин Хвај-Мин – кореограф тајванског порекла и пријатељ Пине Бауш, у посети Вуперталу по први пут откако му је пријатељица издахнула – стигавши на главну станицу сместа пожурio да пронађе продавницу цигарета, чак и пре него цвећару. Лин је ситног раста, ненаметљив и срдчан; меланхолично се осмехује. Полако напушта гробље. Чини се да му добовање кише уопште не смета: има састанак са Петером Пабстом, сценографом Пине Бауш, у Оперском театру. Брзо силази према долини, губи се у кривуда-вим улицама што се приљубљују уз брежуљке на којима се издиже град. Нестаје унутар станице Вестенде, дуж висеће жичане железнице која се протеже над реком Вупер и пролази кроз центар овог рајнског града, повезујући источну периферију са западном.

Пина Бауш била је тек девојчица када је први пут дошла у Вупертал да би учествовала у једном плесачком такмичењу. Била је почела да вежба балет у оближњем граду Солингену, где је рођена 1940. и где су њени родитељи имали гостионицу. Ту је проводила вечери под столом, у самоћи, посматрајући муштерије. Када је дошла у Вупертал, била је задивљена Швебебаном, пре свега оним делом између станице Зоо/Стадион и Вовинкел, дуж којег железничка жичара, након што скрене са тока реке, пролази над једном улицом, међу кућама, на висини првог спрата грађевина. (*Крајичком ока окрзнути йризори: једна жена сецка шарйарейе, један дебели и глакави човек у йойкошуљи кречи зигове свој сйана, једна девојка се смеје, један сйарији йосйодин йрича йреко йтелефона, а йошом између улица Дейерзберт и Клузе, йде вајон Швебебана шкрићећи скреће йо шини за коју је йрикачен, један йлави младић на болничком креветйићу, са ийлом у руци и инфузијом која му виси изнад йлаве, измученим и одсуйним очима йледа*

СВЕТЛА КОМОРА



вајоне како леџе.) Посматрања: Пина Бауш је непрестано посматрала људска бића, њихова понашања и њихове односе, да би то што је видела почела да преводи, преобликује и преобраћа у покрете током седамдесетих година када је, захваљујући управнику вуперталског Оперског театра Арноу Вистенхеферу, постала шеф плесне групе. Пре тога је будућа кореографкиња студирала на Вишој школи Фолкванг у Есену, једном заиста авангардном центру плеса: као ученица ондашњег директора школе Курта Јооса (аутора представе *Зелени сџо*, једне праве побуне против рата, која је први пут одиграна у Паризу 1932, а током шездесетих година изводила ју је и сама Пина Бауш), упознала је нове тенденције аусдрукштанцбеvegунга (*Ausdruckstanzbewegung*), покрета који на пољу плесне уметности одговара експресионизму у сликарству. Плес више није био једноставан уметнички израз, више није имао никакве везе са лепотом тела и хармонијом покрета: постао је пре свега огледало сложених, неуротичних, неравноправних односа између појединца и масовног друштва. Пина Бауш је, захваљујући једној стипендији, имала срећу и да студира у школи Џулијард у Њујорку, где је упознала другу велику струју двадесетог века која је изменила уметничке концепте о плесу: био је то модерни плес (*Modern Dance*) Марте Грејем, Алвина Николаја и Мерса Канингема, кореографâ који су у својим теоријама уважавали значај покрета не само ногу и руку плесача већ свих делова њиховог тела, не занемарујући ни простор у ком се играчи налазе. Од 1973. године па надаље, Пина Бауш је усвојила наслеђе модерног плеса и аусдрукштанцбеvegунга, које је при том изменила додавши тумачење

чење у социолошком кључу: оно што је њу као кореографикињу интересовало није био покрет сам по себи, већ зашто се тело креће на одређени начин. Чак деведесет посто људске комуникације одвија се управо кроз просемијски језик, језик тела: поглед, покрети, положај тела често говоре више од речи; плес није ништа друго до преносење тог свакодневног говора на сцену. *(Прве ѿресѿаве, Фриц, Ифигенија на Тауриди, Орфеј и Еуридика, Посвећење пролећа биле су ѿрави земљоѿрес. Публика Вуѿерѿшала, једноѿ ѿровинцијскоѿ ѿрада Рурске обласѿи, ѿде ѿвожђе и индусѿрија не осѿављају ѿросѿѿора за илузије, свикнуѿи на Жизелу и Лабудово језеро, није имала разумевања за револуционарни доѿринос рада Пине Бауш: у ѿозориѿиѿу је сваке вечери леѿшео ѿарагајз, народ је звиждео и наѿуѿиѿао салу луѿајуѿи враѿима. Меѿуѿим, Висѿенхефер је осѿајао ѿри своме и није хѿшео да угаѿи Пину Бауш. Одаѿиле је кроз неколико ѿодина кренула ѿурнеја у Париз, Амѿтердам, Беоѿраг, ѿде су ѿледаоци кључних евроѿских ѿлесних феѿѿивала уз оваѿије ѿоздрављали Вуѿерѿшалску ѿрују, која је у меѿувремену ѿочела да насѿуѿа ѿог именов Танзѿheater Wuppertal, Плесни ѿеаѿѿар из Вуѿерѿшала.)*

Како су године пролазиле, Пина Бауш је са својом плесачком трупом развила један потпуно иновативни метод рада, који подсећа на психоанализу и технику слободних менталних асоцијација. Као прво, од 1976. па надаље раскрстила је са класичним репертоаром и стварала комаде који више нису имали никакве везе са уобичајеним концептом балета. За вуперталски Танцѿеатер „плес“ је веома широк појам који подразумева и позоришне, музичке и сценске елементе, а чији је циљ да представи људско биће онаквим какво оно заиста јесте а не какво би требало да буде. Плесачи су постепено све више узимали учешћа у стварању дела: Пина Бауш би им постављала најразличитије врсте задатака („Прикажи срећу“, „Једно лепо сећање из иностранства“, „Како се разговара са животињама“) на које је трупа требала да одговори покретима, дијалозима, сценама у пару или групним сценама. Потом би одабирала свега пет до десет одсто од свих „одговора“ које би добила током више месеци. Представе настале на тај начин, које немају радњу и не следе неки логичан ток, не илуструју неку посебну музичку композицију нити од ње зависе, као што је карактеристично за класичан балет. Наиме, овде су плесачи стварали покрет на основу ритма који се рађао као одговор на питање кореографикиње, а када би сцена била осмишљена, тек потом би Пина Бауш, уз помоћ сарадника, а пре свега Матијаса Буркерта, одабирала музику која ће највише одговарати том типу покрета, тој врсти ритма. Јасно је да у једном масовном друштву, где је тешко разликовати шта јесте а шта није уметност, кореограф више не може да узима у обзир само класичан и учени репертоар: у комадима Пине Бауш налазили су своје место и поп и фолк мелодије исто као и јапански рок и напеви афричких племена; све је музика, исто као што је све плес: и тривијалне сцене из турских купатила (као у комаду *Nefes*), младеж која се сунча (1980), људи који плешу на столовима док им две жене нуде чашу шампањца (*O Dido*), млади који леже и штрцају воду једно другоме у уста (*Vollmond*) – ништа није случајно, све је пажљиво одабрано функционално у представљању друштва у којем живимо. Очигледно, спајање разних врста музике и позоришних сцена толико различитих међусобно доводи до онеобичавања, до естетског и концептуалног кратког споја који запањује гледаоца и нагони га на размишљање. Друштво је у то време већ глобално, није случајно што су бројне



светске турнеје nadahnule Пину Бауш, која, с једне стране, на сцену поставља културне различитости (трупа Танцтеатер окупља плесаче из целог света), али при том успева и да препозна сличности међу најудаљенијим народима, почев од тешких односа међу половима и од потребе за љубављу која тиња у сваком појединцу. Тачно је запазила истарска списатељица Нелида Милани да у сценама чистог плеса, у соло наступима без глуме, покрети плесача задивљују, очаравају, а понекад и расрђују, управо зато што су превод најдубљих људских несвесних порива, конкретизација онога што Ноам Чомски назива *Deep Structures*, дубоким структурама нашег бића, које су заједничке свим народима и свим нацијама – мада су оне за америчког лингвисту само у основи језика. Можда су управо због тога представе Пине Бауш цењене широм света, од Јапана до Сједињених Држава, од Кине до Јужне Америке; у основи поливалентних колажа који карактеришу комаде ове немачке кореографкиње има нечег дубоко људског: то је садржај који се тиче људске врсте, да се послужимо речима Сартра, и који се може сажето исказати чувеном изреком Филодема из Гадаре: „Спасимо један другог.“ Међу онима који су на бини и онима који гледају рађа се један тихи дијалог. Дијалог који збратимљује, који сједињује, ставља мелем на рану, смирује страхове; и спасава од егзистенцијалне самоће, гради мостове између појединаца и култура. Али зар заиста постоји спасење за људска бића у овом светском глобалном друштву, у друштву ризика – како би рекао социолог Улрих Бек – у којем једна експлозија централне нуклеарке у Јапану може да угрози животе свих становника земљине кугле? Пина Бауш, чини се, не жели да одговори на то питање. Спасење је можда тек утопија, али ако постоји, онда се крије управо у огледању у другојме који је другачији од нас, а исто-

времено једнак нама, искупљење је у томе да се „људска врста“ међусобно препозна, да постоји као заједница: управо у ономе што се збива у позоришту од постанка трагедије па надаље. (Сценографија за комад *Ahnen* из 1987, коју је осмислио Пејтер Пабст, сасијоји се од највишењеној њезажа прошараној кактусима: у једном моменћу балерине поседају на неке сиволице на просценијуму и ирају само рукама, илуаво се смешећи, док у позадини свира јапанска музика за децу; ше жене као да се забављају: одају слику која поседа на ишрају за срећом и личним задовољством у модерном друштву, које све мање уме да се жртвује а све више је спремно да уклони ишњу шћо прожима живоћ. Изненада се између просценијума и преосталој дела бине сусћи мрежа, салу исћуну заћушујућа бука, а жене пресћрашено побећу: међу кактусима се појави минијатурни хеликоптер, који лећи с једној на друћ крај бине. Хеликоптер је опремљен микрофоном који појачава брундање моћора до ше мере да се иледаоцима леги крв у жилама. Ова сцена би се моћла проћумачићи као метафора ризика у којем шрајно живи модерно глобално друштво: ризика од сукоба, од природних какасћрофа, које моћу заувек прећинући нашу ишрају за задовољством и ужићком. У комаду *Wiesenland* из 2000. на крају првој дела, оћеш на просценијуму, једна ирућа жена брише крћама воду шћо се нећсредно пре шћоја просула из неких кофа шћоком сцене у којој су учесћвовали сви илесачи. За време иаузе која шћек шћо је иочела, једна ирачица исћочњачких црћа саће се ка поду иоћућ остћалих са крћом у руци и заћева неку корејску жалоћојку: остћале жене, смешећи се изненађено и добронамерно, засћјају да је саслушају, као и иледаоци спремно да изаћу из сале: у шћој жалоћојци која се изненада оћласила чићава заједница илумаца и иледалаца прећознала је оно шћо јесће: људска врсћа, задивљена умейношћу и иесмом. На један иренућак, човечансћиво је иронашло иућ сасења.)

Дела Пине Бауш никада нису превише песимистична нити оптимистична: и сама Пина је више пута изјавила да је највеселије представе створила у најочајнијим тренуцима свог живота. Затим, у сваком њеном комаду се мучне сцене и игре смењују са шаљивим моментима и са веселим и забавним плесом. У темељу је равнотежа која оставља простора за наду: може ли овај свет постати једно велико позориште у којем је свако од нас и играч и гледалац и искрено се обраћа другима, говорећи сопственим телом и сопственом душом?

Једног поподнева прошлог маја, на крају фестивала *Пина 40*, којим је вуперталски Танцтеатер желео да прослави четрдесету годишњицу деловања трупе, Лин Хвај-Мин разговара на енглеском са Петером Пабстом пред публиком младих људи. Када га Пабст пита који га је комад његове тада већ преминуле пријатељице највише погодио, Лин не одговара директно, већ се само присећа једне сцене из комада *1980*: једна жена љутитог и тужног израза лица одваја се од остатка ансамбла. Сви је поздрављају слатким речима које ипак одају стид, претворност, формалност: „Поздрави све код куће“, „Пиши кад стигнеш“... Та сцена се понавља на крају представе, али овог пута нико не проговара ни реч. Неколико бескрајних секунди сви тужно и с патњом гледају жену која се спрема да оде (*га умре?*). Гледају је истим погледом каквим је оног мајског јутра Лин, ципела уроњених у гробљанско блато Варесбека, посматрао гроб Пине Бауш, након што је оставио цвеће и цигарете поред камена из Опатије.