

A GYÁSZ KOREOGRAFÁLÁSA, AVAGY AZ ÖRÖM KOREOPOLITIKÁJA

CION: A REQUIEM OF RAVEL'S BOLEROJÁNAK ÉRTELMEZÉSI KÍSÉRLETE

Frida Robles Ponce, doktorjelölt, University of Applied Arts Vienna, Ausztria

Absztrakt

Jelen írás André Lepecki *choreopolicing és choreopolitics* fogalmaira támaszkodva tesz kísérletet a táncmozgás értelmezésére politikai kontextusban. Az előadás, amelyről konkrétan szó lesz, a dél-afrikai Vuyani Dance Company produkciója, *Cion: A Requiem of Ravel's Bolero* címmel került bemutatásra, a koreográfus Gregory Maqoma. A szereplők – a Soweto Gospel Choir és egy tehetséges beatboxművész – ezúttal egy történeti tabló táncosai, akik Dél-Afrika történelméből mutattak be érzékletes metszeteket. A gyarmatosítás, az evangelizáció, az apartheid, és persze a felszabadulásért vívott közdelem egy-egy fejezetet kapott az előadásban. A mozgó-táncoló testek kifejező ereje, s a delíriumos zene hangzásvilága biztosította a jelenlét élményét, tette átélhetővé a közönség számára az előadást.

Kulcsszavak: kortárs tánc, Dél-Afrika, történelem, ellentörténelem, trauma, emlékezet.

1. BEVEZETÉS

Sötétben kezdődik az előadás, majd keresztekkel teli színpad látványa tárul fel a nézők szeme előtt. A feszült hangulatban óvatos, egyhelyben tett mozdulatok láthatóak. Aztán kopogás, ritmikus lábdobogás hallatszik egy ismerős dallam kíséretében. *Tam ta ta tam ta tam ta ta tam*. A dobok szerepét ezek a kopogó lábak veszik át, míg a trombitákat és vonósokat a színpad hátsó részében dacosan álló Soweto Gospel Choir hangjai váltják fel. A zene, *Tam ta ta tam ta tam ta ta tam...*, Gregory Maqoma vezető táncos belépőjét hangolja, aki Tolokit – a hivatásos gyászoló karakterét – testesíti meg.

A *Cion: A Requiem of Ravel's Bolero* a Vuyani Dance Theater előadása, amelyet 1999-ben alapított Dél-Afrikában Gregory Maqoma táncos és koreográfus. A Vuyani Dance Theater azután indult, hogy Maqoma visszatért Dél-Afrikába, mielőtt Hollandiában befejezte volna a formális táncos képzést. Úgy döntött, hogy táncosként, koreográfusként – egyszóval művészként – Dél-Afrikában szeretne érvényesülni, ott akar megküzdeni a sikerért. Egy 2016-ban Johannesburgban tartott TED Talk-előadásban a következő kijelentést tette: „*A táncom a hivatásom. Az én táncom egy olyan ember tánca, aki úgy nőtt fel, hogy az utcákon égő gumiabroncsok, a tüntetők elleni könnygáz,*

a hideg ellen védő szén füstje szállt fel". Miközben azt kérdezte: „*Hogyan tehetem lehetővé, hogy a fiatalabb generációk megismerjék fájdalmas történelmünket?*” (TEDx Talks, 2016, 00:06:14-00:07:05)

2. MEGFONTOLÁSOK A MOZGÁSRÓL MINT POLITIKÁRÓL

Choreopolicy and Choreopolitics című esszéjében André Lepecki táncos és teoretikus a tánc, pontosabban a mozgás (illetve a mozgó, az eleven emberi test) politikai jelentőségére hívja fel a figyelmet. Az esszét Hannah Arendt 1950-ben írt *Bevezetés a politikába* című szövegének figyelemre méltó mondatára reflektálva kezdi: „(...) *olyan helyzetbe kerültünk, hogy nem tudjuk – legalábbis még nem –, hogyan kell politikailag mozogni* (Lepecki, 2013, p. 13)”. Ezzel az idézettel a szerző elismeri Arendt szellemi munkásságának vitathatatlan jelentőségét a totalitárius és népirtó politika megkérdőjelezésében és elítélésében.¹

Lepecki kiemeli Arendt felfogását arról, hogy mit jelent *politikailag mozogni*, és mi a *politikai* lényege. Ebben a szövegben Arendt hangsúlyozza, hogy a *politikai* nem velejárója az emberi lénynek; éppen ellenkezőleg, megjegyzi, hogy az egyén *apolitikus*, mivel *de facto* soha nem politikai szubjektum, hanem a *másikhoz* való viszonyában válik azzá. A *polisz* az egymás közötti kapcsolatok, a kommunikáció és a megállapodások létrehozása. Kijelentése, miszerint „a politika abban keletkezik, ami az *emberek között* van, és kapcsolatok formájában jön létre” (Arendt & Kohn, 2007, p. 95) alátámasztja, hogy a politika soha nem az egyén kizárólagos feladata, hanem minden politika a közösségben való élet szükségességéből fakad, így politika nélkül nincs összetartozás vagy másság. Az egyes egyén nem társadalmat hoz létre, hanem az egyének közösségét. Ez érdekes kérdéseket vet fel mind az egyéni, mind a közösségi test és a művészetekkel, különösen a táncsal kapcsolatos politika keresése közötti kapcsolatról.

Ugyanebben a szövegben Arendt a politika jelentését (vagy értelmét) szabadságként határozza meg. Lepecki az értelem fontosságát hangsúlyozza, a mozgás ebben a koncepcióban az irányultság fogalmában szerepel. Így fogalmaz: „*A szabadságot egyszerre a politika irányultságaként és értelmeként kezelni, konstitutívan a táncos alakjához kötve látni* (...) (Lepecki, 2013, p. 15)”. Ez a perspektíva több releváns kérdést vet fel: Mi a táncos szerepe a politikai mozgás lehetőségének feltárásában? Mit jelentene egy táncos, vagy táncosok egy csoportja számára a politikai mozgás? Szolgálhat-e a tánc eszközként egy testi politikai szókinccs artikulálásához, hogy feltárjuk az ellenőrzés és a szabadság testi mivoltát?

Ebben a lenyűgöző esszében Lepecki két olyan speciális fogalmat mutat be, amelyek különösen tanulságosak a tánc, a koreográfia vagy általában a test elemzése szempontjából. Ezek a fogalmak a *choreopolicing* és *choreopolitics*. A *choreopolicy* alatt a rendfenntartó entitások - például határfalak, ellenőrzőpontok, közlekedési szabályok, rendőri erők, megfigyelő kamerák és mások - által az egyéni és társadalmi testekre kényszerített koreografált mozgásokat értjük. A teret a mozgás korlátozása vagy engedélyezése politizálja. Vannak szerződéses társadalmi megállapodások és implicit szabályok, amelyek megszervezik, ökonomizálják és irányítják a társadalmi

¹ Hannah Arendt írása magyarul is olvasható *A sivatag és az oázisok* címmel jelent meg 2002-ben a Gond és a Palatinus Kiadó jóvoltából (a ford.).

mozgást. A testeket – társadalmiságukban – intézmények koreografálják, legyenek azok fogalmi vagy kézzelfogható intézmények. Ahogy Lepecki rámutat, „a koreopoliticizált mozgás így úgy definiálható, mint minden olyan mozgás, amely képtelen megtörni a konszenzuális szubjektivitás kikényszerített körforgásának végtelen reprodukcióját, ahol a létezés azt jelenti, hogy bele kell illeszkedni a körforgás, a testiség és a hovatarozás előre koreografált mintájába” (2013, p. 20).

A másik fogalom, a *koreopolitika* – Lepecki meghatározása szerint – azokat a kísérleteket jelöli, amelyek arra irányulnak, hogy megzavarják ezeket a szabályozott mozgásokat, és a szabadság tereit alakítsák ki. Ez alatt azokat az erőforrásokat és javaslatokat értjük, amelyek a *choreopolitika*val szembeni fellépést célozzák, lehetővé téve szélesebb perspektívák kialakulását a tér, a mozgás, a cselekvőképesség, az önrendelkezés és a politikai cselekvés lehetőségeivel kapcsolatban. A koreopolitika a szabadság, az elnyomás alóli felszabadulás felé irányuló politikai mozgalmak vázlata.

Lepecki elemzése elsősorban az ellenőrzött kortárs társadalmakra összpontosít, mivel kulcsfontosságú, hogy megkérdőjelezzük az úgynevezett demokratikus liberális társadalmak jelenlegi felügyeleti és szabályozási kultúráját. Mindazonáltal ezen a fogalmi kereten belül az elnyomásra és a testek irányításának történelmi mozgalmaira is gondolhatunk. Ebben az esszében a test ellenőrzésének történetiségére - a testek történelmi koreopoliticizálására - reflektálok, ahogyan azt a Vuyani Táncszínház egyik koreográfiája megjeleníti vagy művészileg ábrázolja. Azt a kérdést teszem fel, hogy Gregory Maqoma mint koreográfus és a Vuyani Táncszínház mint kollektíva hogyan vizsgálja a történelmileg politizált testet Dél-Afrikában, egy olyan országban, amely több totalitárius rendszert is megélt. Arendt a totalitárius rezsimeket úgy értelmezte, mint „(azokat), amelyekben az emberi élet teljességét olyannyira totálisan politizálnak állítják be, hogy alattuk már egyáltalán nincs többé szabadság” (Arendt & Kohn, 2013, p. 95). Arendt a második világháború és a hirosimai és nagaszaki nukleáris pusztítás után írta ezeket a szavakat. Arendtnek magának is menekülnie kellett szülőhazájából, Németországból, hogy elmeneküljön a népiértő náci rezsim elől. Dél-Afrikának meg kellett szenvednie a holland és brit gyarmatosítás totalitarizmusát, a rabszolga-kereskedelmet, a kereszténységre térítő misszionárius keresztes hadjáratokat, és nemrégiben az apartheid rezsimit. Mit tehet egy művészekből álló kollektíva azért, hogy kapcsolatba lépjen a társadalmi és egyéni testben leülepedett történelmi erőszak ezen rétegeivel, részt vegyen bennük, és szembeszálljon velük? Lehet-e a kortárs tánc olyan tér, amelyben a koreopoliticizált mozdulatok és a testiség több évszázados irányítása feltárható? Lehetséges-e, hogy a művészeti terek megteremtsék a totalitarizmus e formáiból való kitörés eszközeit? Létezik-e olyan politikai mozgalmi nyelv, amelyet a kortárs tánc inspirálhat, illetve tanulhat-e a kortárs tánc a politikai mozgalmaktól, hogy továbbfejlessze a felszabadulás testi szókincsét?

Vagy ahogyan Saidiya Hartman elméletíró kérdezi, amikor két, Afrikából Amerikába hurcolt és rabszolgasorba taszított nő archívumi anyagával szembesül: „(...) hogyan írjuk át egy előre jelzett és megelőlegezett halál krónikáját, mint halott alanyok kollektív életrajzát, mint az ember ellen-történelmét, mint a szabadság gyakorlatát?” (2008, p. 3)

3. CION ÉS ZAKES MDA ÍRÁSAI

A *Cion: A Requiem of Ravel's Bolero* című előadás ünnepi siratóéneket. Egy temetőben egy táncos csoport négy zenésszel – köztük egy beatboxerrel – és a Soweto Gospel Choir-ral együtt adja elő Toloki történetét, amely a dél-afrikai történelem allegóriájaként szolgál. Toloki, a sztoicizmus és a gondtalanság között ingadozó hivatásos gyászoló, Zakes Mda két regényének, a *Ways of Dying* (1997) és a *Cion* (2018) címűeknek a főszereplője. Mindkét könyv Toloki életét követi nyomon, először Dél-Afrikában, majd az Egyesült Államokba tartó utazásán. A *Ways of Dying* című regény az apartheid utáni Dél-Afrikára és annak utóhatásaira, illetve tragikus folytatásaira összpontosít. A *Cionban* Mda a rabszolgaság történetére, valamint a gyász és a diaszpóra transzatlanti kapcsolatára reflektál Afrika és Amerika között. A Vuyani Táncszínház és a Soweto Gospel Choir ezt az elbeszélést színpadra állítva közvetíti a gyász, a halál és a temetés témáját, amelyhez az ellenállás, az öröm és az összetartozás mint a dél-afrikai történelem alapvető politikai témái társulnak.

Az ünnepelt dél-afrikai író, Zakes Mda művészi pályafutását az apartheid rendszer legdurvább és legelnyomóbb szakaszában kezdte a színházi életben. Az 1980-as éveket folyamatos letartóztatások, rendőri brutalitás, politikai bebörtönzések, mérsárlások és általános erőszakos elnyomás jellemezte, válaszul a tiltakozásokra és polgári követelésekre. A legtöbb színdarabja a politikai status quo elleni lázadás nyílt formája volt. Egyike volt azoknak a művészeknek, akik segítettek megszilárdítani az ország erős fekete művészközösségét, és azt állította, hogy az apartheid megszűnése szabadságot adott neki, hogy a közvetlen politikai üzeneteken túlmutató történeteket meséljen el. Irodalmi munkásságának politikai és történelmi jelentőségét feltétlenül figyelembe kell venni, amikor Maqoma azon döntésén gondolkodunk, hogy regényeit koreográfiai munkája inspirációjaként használja. „Mda hangsúlyozza az apartheid és a rabszolgaság erőszakos múltjának kísértő jelenlétét, és azt sugallja, hogy a múlt gyászolása során az emlékezés váratlan, kellemetlen irányba vezethet, ahelyett, hogy helyreállítaná az egész identitást vagy begyógyítaná a múlt sebeit” (Goyal, 2011, p. 147).

Maqoma a dél-afrikai apartheid idején született és egy munkásszálló közepében nőtt fel Johannesburg nemzetközileg ismert SOWETO (South Western Townships, a délnyugati városrészek szótagos rövidítése) városrészében. A dél-afrikai városrészeket faji urbanizációs és szegregációs terv részeként tervezték a fekete közösségek, más néven „afrikai közösségek” számára. Könnyen érthető, hogy Maqoma esélyei arra, hogy hivatásos táncos és koreográfus legyen, igen csekélyek voltak. Egy interjú során leírja, hogy a családja, különösen az apja nyomást gyakorolt rá, hogy orvosi tanulmányokat folytasson. Mielőtt azonban belépett volna az orvosi egyetemre, Maqoma véletlenül rábukkant egy szórólappra, amelyben fiatal táncosokat keresnek. Miután elment a próbatáncra és kiválasztották, édesanyja támogatta őt azzal, hogy titokban tartotta a próbákat azzal a feltétellel, hogy nem hanyagolja el orvosi karrierjét. Maqoma hamarosan az ország egyik fontos táncprodukciónak közreműködött, és egy nemzeti napilap – ugyanaz a kiadvány, amelyet az apja is rendszeresen olvasott – beszámolt a részvételéről. Maqoma várakozásaival ellentétben édesapja az újságcikket

olvasva felállt és megölelte fiát, megdöbbenve azon, hogy a fia valóban hivatásos táncos lett, ami lehetetlennek tűnt. Ahogy maga Maqoma is elmondta, „(...) művészként a bőrünk mögött rejlő káosz inspirál bennünket” (TEDx Talks, 2016, 00:10:24–00:10:56).

Mint már említettem, a Vuyani Táncszínházat 1999-ben alapította Maqoma, mindössze öt évvel Nelson Mandela megválasztása után. A társulat alapításáról szólva Maqoma megjegyzi, hogy az „(...) egy olyan tér, ahol történetek szülehetnek. Egy tér, ahol a hátrányainkat előnyökké alakíthatjuk, újraértelmezve fájdalmainkat olyan gyönyörűen kidolgozott koreográfiákon keresztül, amelyek nem a pusztulásról beszélnek” (TEDx Talks, 2016, 00:04:20–00:05:10). Ez a perspektíva arra készítt, hogy megvizsgáljam a politikai dac (azaz Arendt kifejezésével élve a politikai mozdulat) szerepét a kortárs tánc kontextusában az apartheid utáni Dél-Afrikában. Ez a kérdés különösen fontos a Vuyani Dance Theater munkájának elemzésekor. Ahogy Lepecki (2013) megállapítja: „Megkockáztatom, hogy annak a sajátos politikai szubjektumnak, amely a cirkuláció tereit a szabadság tereivé alakítja, van egy sajátos neve: a táncos” (p. 20).

4. A KÖZÖNSÉG HATÁSA

2022 elején volt szerencsém részt venni ezen az előadáson a johannesburgi Joburg Színházban. Külföldiként a dél-afrikai kulturális élet egyik legmeghatóbb aspektusa a közönség aktív részvétele volt. A színházakban, koncerttermekben, sőt, még konferenciákon is a közönség nem várja meg a tetszésnyilvánítás – a taps – konvencionális idejét, amíg az előadás vagy az esemény véget ér. Ehelyett, ha valaki olyat mond, játszik vagy mozdul, amit erőteljesnek vagy relevánsnak tart, azt a közönség azonnal megerősíti, még akkor is, ha azt megkérdőjeleznék, vagy elutasítanák. Az apartheid utáni Dél-Afrikában a közönség nagyon is megérti a performatív előadásokat mint politikai nyilatkozatokat. Nyilvánvalónak tűnik, hogy az apartheid öröksége miatt, amelyben a performatív művészeteket erősen cenzúrázták, felügyelték és szabályozták, a színház, a színpad és a mikrofon politikai súlya nem merült feledésbe. Gregory Maqoma megemléltette, hogy a dél-afrikai közönség nagyon különbözik a nyugati vagy európai közönségtől, mondván, hogy az európai közönség a fogyasztáshoz van szokva, ellentétben a dél-afrikai közönséggel, amely hozzászokott ahhoz, hogy részt vegyen, megkérdőjelezze és elismerje azt, amit előadnak. Ki merem jelenteni, hogy a *Cion: A Requiem of Ravel's Bolero*, ha egy dél-afrikai színpadon adják elő, őstörténetként, történelemként és közösségi aktusként is működik. A koreográfia egyfajta történetmesélés, melynek a közönség is részese, folytatja azt tapssal, megerősítő kiáltásokkal, énekléssel, tánccal. Ahogy Mda (1997) megjegyzi, „(...) egyetlen történet sem az egyéné. A közösség a történet tulajdonosa, és úgy mesélheti el, ahogyan jónak látja” (p. 12).

Az előadás során a táncosok temetők előtt gyűlnek össze, a színpadon is sok kereszt áll; emellett organikus közösségi formákba tömörülnek, és a hagyományos gyászruhák által inspirált ruhákat hordanak. *Singularities: Dance in the Age of Performance* című könyvében André Lepecki (2016, p. 143) Walter Benjamin *dialektikus kép* fogalmára hivatkozik:

A dialektikus kép egy kritikai konstelláció, egy olyan elméleti esztétikai montázs, amely látszólag egymástól független vagy ismeretlen elemeket kapcsol össze, amelyek, miután egymáshoz viszonyulnak, egy adott történelmi és politikai helyzetet fejeznek ki „egy hirtelen, villanásszerűen felbukkanó képen” (Benjamin, 2003, p. 473) keresztül, és egy „profán megvilágítást” (Benjamin, 1978, p. 179) váltanak ki.

Maqoma koreográfiája számos dialektikus képet mutat be, sok olyan pillanatot, amely a történelem keresztmetszeti szakaszait ragadja meg, hogy aztán más történelmi korszakok más pillanataival folytassa, szétválassa vagy összeolvassa azokat. Ilyen például a missziós brigádok és a kereszténység kieroszakolása, amelyre aztán a táncosok testének mozgása vagy a testek leigázása mint a hierarchikus hatalmi struktúrák beiktatása utal. Az előadás egy adott pillanatában a színpad közepén egy rögtönzött fa emelvényt helyeznek el, ahová a főszereplő (Gregory Maqoma Tolokiként) feláll, hogy egyszerre alakítsa a pap és a politikai vezető figuráját. Ezzel a képpel a történetek, pontosabban a hatalom és a lázadás közötti határok elmosódnak. Ebben az esetben a vallás egyszerre jelenik meg az alávettetés és a közösségi szabadságkeresés tereként, utalva a Dél-Afrikában, különösen a vidéki területeken széles körben elterjedt Zion African Religionre (a kereszténység afrikai értelmezéseire).

5. KÖVETKEZTETÉS

A Cion: A Requiem of Ravel's Bolero a fájdalom koreográfiája, amit jól példáz, amikor a táncosok – egy bizonyos ponton – nagy, törtfehér szövetdarabokkal csapkodják a padlót. Ez az ismétlődő, egyhangúan végrehajtott művelet lehetővé teszi, hogy elgondolkodjunk a fekete közösség által világszerte, és különösen Dél-Afrikában a holland gyarmatosítás kezdete és a rabszolga-kereskedelem 16. századi megindulása óta elszünetelt kegyetlenségekről. Ez felidéz a Jóreménység-fok emlékét és annak szerepét a kereskedelmi útvonal szempontjából, amely elősegítette az emberkereskedelem és a népiirtás kialakítását. A korbácsolás aktusa a közönség számára a büntetés különböző formáinak képeit idézi fel, mint a keresztény vallás bűnösségi politikája által ösztönzött önbüntetői gyakorlatokban alkalmazott korbácsolást, vagy a civilekkel szembeni rendőri brutalitást a tiltakozó akciók során. Minderre emlékezünk, miközben a táncosok korbácsolnak és a Soweto Gospel Choir énekel. A ritmus, a közösség és a hangok ereje a cselekvés érzetét kelti, és a rombolás helyett az építésre irányítja a figyelmet. Ez a pillanat egy mélyreható kérdést vet fel: Hogyan lehet az irányítás mozdulatait úgy újrarájtszani, majd újra felhasználni, hogy az a szabadság iránti igényt képviselje?

A misszionárius szervezetek, a kereszt, a test keresztre feszítése, a gyötrellem feloldása, a közösség öröme, a panasz ereje, a gyengeség súlya, a hang ereje, a karok nyitottsága, a költészet ritmusa, a mozgás kinyilatkoztatása, és a kiáltás – az énekesek örökös kiáltása. A kollektív légzés ritmikus összetettsége; egy idő, egy tér vagy egy hang ismétlése; a kollektív légzés egy ismétlődő hangon, amely a szabadságért szóló énekben tör ki. A bányászok, a ruházat, a szén szimbóluma: a jelmezek földszíni szövegei, melyek a bányászok öltözékét és a Mda Zakes által a Cion című regényben ábrázolt paplant idézik. A jelmezekben is megjelenik a történelem;

a Soweto Gospel Choir fehér öltözeke a zion-afrikai vallás papjainak és híveinek viseletére utal. A prédikátor pozíciójában a megélt történelem konfabulációja és összeomlása is megjelenik: elfojtott, elfelejtett, felidézett és logikátlan, de érzékelhető formákban széthullott történelem.

A fájdalom azonossága és a leigázás kollektív mozdulatai révén a Vuyani Dance Company koreográfiai megoldásai emlékeztetnek az Ernest Cole által 1967-ben kiadott *House of Bondage* című ikonikus fotókönyvben szereplő képekre, amely az apartheid állam által elkövetett kegyetlenkedések dokumentumaként jelent meg. Az előadás megkérdőjelezi és kiemeli a temetés performativitását és politikai terét. A gyász tere a gyarmatosítás, az apartheid és a rasszizmus kontextusában igencsak vitatott terület. A fehér felsőbbrendűség erőszaka által eltüntetett emberek, például azok, akiket csónakokba vetettek és átszállítottak az Atlanti-óceánon, valamint azok, akiket az apartheid idején a rendőri erők bebörtönöztek, megkínóztak és eltüntettek.

A múlt meg nem valósult lehetőségeit a táncosok mozdulataikban és művészetükben érzékeltetik, a múlt és a jövő ellenállásának erejét idézik fel a sirató jelenetben, a gyász és az öröm aktív megnyilvánulásában. Ez tapinthatóan érezhető az előadás közepén lévő, érzelmekkel teli pillanatban, amikor a táncosok félkört alkotnak, teret adva Musa Mothának, a bal lábát rák miatt elveszített táncosnak, hogy reflektorfénybe kerüljön. Az ő belépője az elnyomatás narratíváival való dicsőséges szembeszegülésről tanúskodik. Fizikai vesztesége ellenére a táncos a Soweto Choir hangjaira piruettezik.

Mda az ősök vonzásáról szól, Maqoma pedig koreográfiában fogalmazza meg mindezt. Az erőszakos halálesetek – sugallja Mda – addig kísértének, amíg nem gyászolják el azokat megfelelően. Így a halál, úgy tűnik, szüntelenül újratermeli önmagát, mivel „(...) a temetések saját életet teremtenek, és más temetéseknek adnak helyet” (Goyal, 2011, p. 160). Toloki – Mda mindkét regényében szereplő karakter és a *Cion: A Requiem of Ravel's Bolero* főszereplője – elmondja, hogy egy másik városban tartott másik temetésen már gyászolta a virrasztó személyt, így fejezte ki magát: „Örömömről szolgál, hogy másodszor is gyászolhatom őt” (Mda, 1997, p. 22). Ebből a rövid mondatból sok minden kiolvasható a gyász ismétlődő jellegéről, a halál mindenre érvényes sajátosságáról, a sorozatos, és minden nyögésbe beírt potenciális vákuumról. A sírás az emlékezés aktusaként szolgál, hiszen minden gyászban ott van egy élet története, és lehetővé teszi, hogy mások is tükrözzék ezt a történetet, és ezáltal az egész közösség részt vehet benne. Toloki megjegyzése egyszerre utal a gyász banalitására, de a gyásznak az emlékezés aktusaként betöltött funkciójára is. A hozzá hasonló hivatásos gyászoló a halott ügyfele, és az élő közösség fájdalomának siratója. A következő mondatban, a *Ways of Dying*-ben a szereplő a siratást a gyászolókkal való tényleges kommunikációként értelmezi: „Amíg vannak temetések, addig fennmaradok” (Mda, 1997, p. 53). Így válik Toloki egyszerre történelmi és fiktív szereplővé, olyanná, aki egy regény lapjain lakik, de Pretoria utcáin is bolyong. Ahogyan a regényben fentebb ábrázolták, Toloki szinte kísérteties módon kapcsolódik a városhoz: egy szellem, amely megköveteli, hogy figyeljenek rá; egy szellem, amely dühös lesz, bűzlik és hány.

Dél-Afrikában a temetések az ellenállás erőteljes szimbólumai voltak és maradnak. Az apartheid rezsím legkeményebb évtizedeit, a 70-es évek végét és a 80-as éveket olyan mézarlások jellemezték, mint például az 1976-os, amikor 600 tüntetőt

öltek meg az erőszakos összecsapásokban a biztonsági erőkkel egy szövetői felkelés során, és amelyben a fiatal aktivista vezető, Steve Biko a rendőrség őrizetében halt meg. Ezeket az évtizedeket a tiltakozás erőszakos elfojtása, a bebörtönzések, a kínzások, az elnyomás és a szegregáció jellemezte. Az 1984 és 1986 közötti Townships-felkelés akkor következett be, amikor a dél-afrikai kormány szükségállapotot hirdetett a zavargások megfékezésére, amelynek következtében több mint 1600 embert öltek meg. Ezekben a gyötrelmes időkben a temetések az elnyomás elleni lázadás lényeges pillanataivá váltak, alkalmat adva a politikai vezetőknek arra, hogy mikrofont ragadjanak és felszólaljanak az őket ért igazságtalanságok ellen. A temetések így a közösség, az egység és a gyász pillanatainak tekinthetők.

Az előadás Ravel *Bolerójának* ritmikus tempójában bontakozik ki, amely kortárs, dacos újraértelmezésen megy keresztül: az eszkálalódó ritmus, a lábak mozgása, a mindent elsöprő crescendo, a klasszikus és a városi, az ikonikus és a hamis összefonódása valósul meg benne. A hangok, a testek doboló hangja, a mellkasok dobogása, a padló korbácsolása és a lábak kopogása mind-mind az előadásban jelenlévő hangok együttes működését képviselik. A mű a kísérteties témák egyszerű megidézése helyett inkább a nemi erőszak testiségére, a fájdalom tartósságára, a meg nem gyógyított sérülésre reflektál: nem az elfojtottira, hanem az erőszakosan élőre. Lepecki (2013) meglátásai ebben a kontextusban is visszaköszönnek.

Megragadni az eseményt, és e megragadás révén átalakítani; megtervezni, majd újraindítani a tervet a végtelen, előre nem látható jövőndőbe. A táncos koreográfiai terven belüli szabadságának aktiválásában a politikai a makacs öröm tartós mozdulatként jön a világra (Lepecki, 2013, p. 26).

A *Cion: A Requiem of Ravel's Bolero* című műben, a mesélő táncossá válik, a táncos mozdulatai pedig a történelmet adják vissza. Ezek a váratlan mozdulatok a testi emlékezet, az ősök vonzása, az ontogenetikai töredékek közötti fluid kapcsolatokat képviselik, amelyek a gyarmatosítástól az apartheidig, a rabszolgaságtól a lázadásig, a gyásztól az örömig tartanak. Mindezek a fájdalom és az ellenállás nem lineáris, fel nem oldódó tartalommal telített koreográfiájává állnak össze.

Irodalomjegyzék

- Arendt, H., & Kohn, J. (2007). *The promise of politics*. Schocken Books.
- Benjamin, W. (2003). *The origin of German tragic drama*. Verso.
- Benjamin, W., & Demetz, P. (1978). *Reflections: essays, aphorisms, autobiographical writings*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Cole, E., & Flaherty, T. (1967). *House of Bondage: A South African Black Man Exposes in His Own Pictures and Words the Bitter Life of His Homeland Today*. Random House.
- Goyal, Y. (2011). The Pull of the Ancestors: Slavery, Apartheid, and Memory in Zakes Mda's *Ways of Dying and Cion*. *Research in African Literatures*, 42(2), 147. <https://doi.org/10.2979/reseafritelite.42.2.147>
- Hartman, S. (2008). Venus in two acts. *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, 12(2), 1–14. <https://doi.org/10.1215/-12-2-1>
- Lepecki, A. (2013). Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer. *TDR*, 57(4), 13–27. https://doi.org/10.1162/dram_a_00300

- Lepecki, A. (2016). *Singularities: Dance in the Age of Performance*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315694948>
- Maqoma, G. (2022, January). *Cion: A Requiem of Ravel's Bolero*. JoburgTheatre. Johannesburg.
- Maqoma, G. (2016, October 18). *Beyond the euphoria of movement | TEDxJohannesburg-Salon* [Video]. TEDx Talks. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Xub-Yaoshp6s>
- Mda, Z. (1997). *Ways of dying*. Oxford University Press.
- Mda, Z. (2018). *Cion: A Journey Through the Unknown* (1st ed.). Atticus, New York.