

M Ű V É S Z E T

ZSÉLYI FERENC

Nem beszéd

Te decet hymnus, Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem. A színpadkép: sehol sem vagyunk; jobb felől a várost jelképező boltívek, bal felől hátul az almafa. Középpütt a tér, az orkesztráció helye, itt táncoljunk, sírjunk vagy nevéssünk. A semmi, azaz a tér közepén az asztal, mely gurul, mely maga a civilizáció, a kultúra, azaz a nyelv, ami itt az előadásból – lévén hogy balett – kitiltatott. A nyelv ugyan a bábeli zűrzavarhoz kötődik az Írásban, a kritikus mégis azt gyanítja, hogy igazából az az eredendő bűn eredménye, társa a tudásnak, a bűnnek és a *nem*nek. A *nem* tagadás és az életet szervező titok, hazugság és teremtés együtt. Amit a kritikus el akar követni ebben a tanulmányban, az maga a *nem* tudása. Amit a táncos követ el a szegedi Nagyszínház színpadi terén, az a *nem*: 1. *nem* beszél, hanem táncol, testével *mondja* el a *nemet*. 2. Ez a *nem* olyan táncban közölt kommunikáció, amely egyrészt a testet közli, másrészt a testről szóló nyelvben elkövetett beszéd kritikáját adja, tagadva annak logocentrikus igazságait. A nyelvben mondott beszéd érvényére közli a tánc, hogy *nem*. Azt mondja, hogy a nyelv *nem* kerülheti el/ki a test *nemét*: *nem* beszélhetünk úgy, hogy közben úgy teszünk, mintha ölünkben *nem* rejtőzne ott *leglényegünk*; a beszéd *nem* lebeghet rá a testre daróc gyanánt, mert a nyelv darócsága áttetsző. Legalább annyira áttetsző, mint amilyen egyértelmű a daróc áttetszőségének a képzavar volta. 3. A tánc szükségszerűen lebegteti a létezésünknek azokat a tárgyi adatait, amelyekre a beszéd nyelvi jelei utalának. Ezzel mintegy meg is szabadítja a mondást annak a mindennapi élet igazságaihoz *ragasz(t)* kódó kötelmeitől. A tánc *nem* mondja, amit amúgy mi a mindennapi életben beszélünk, hanem *elmondja*. *Elmondja*, *eltáncolja*, *eltáncoltatja*, *megettáncoltatja*. A tánc *nem* a valóságot beszéli, hanem *körül-belül* *eltáncolja*, hogyan is élünk *körülbelül*.

A tánc *nem* használja mindennapi igazságainkat, *nem* használja a meglehetősen rideg konvencióinkat, amikor *nem* beszél. A tánc *nem* beszéd. A tánc *nem* beszéd. A test gátlástalanul mondja *el*, amit valamilyen okból mi *nem* mondunk. Vagy ha mégis *elmondjuk*, akkor ez az *el-* az *el-futni* igekötője, és semmi köze nincs a *meg-höz*, a *con-hoz* vagy a görög *szün-höz*, mert *nem* teremt, hanem kitér a teremtés elől/alól.

Az eredendő bűn a mindennapi életben szervező eleme az etikának, de orkesztrálja mozdulatainkat is, a hajunk színét, azt, hogy milyen ruhát *öltünk* magunkra, hogy kinek mit mondunk (?*el*). A bűnben fogant élet a bűn beszéde, és minden igyekezetünkkel azon vagyunk, hogy az életünk bűnösségét jóvá tegyük, tiszták legyünk, ha már *nem* mondhatjuk azt sajnós, hogy „tiszták maradhassunk”. Mozdulatainkkal mondjuk el bűnünket, mely igazából a születéstől a miénk. *Kyrie eleison*. Uram, *nem* vagyok méltó, hogy hajlékomba jöjj, csak egy szóval *mondd*, és meggyógyul az én lelkem.

Azt állítom, hogy minden egyes mozdulatunk, cselekedetünk, legyen az testi vagy nyelvi cselekedet, *irgalomért* kiált. Hogy ezt az Úr *nem* hallja, annak talán az az oka, hogy a büntetésből ránk bocsátott bábeli káoszt ő *nem* érti. Vagy *nem* is akarja.

Közte és köztünk az egyetlen megmaradt közlési forma a nyelvtől mentes beszéd, a test beszéde, a *nem*, a bűn. Talán ha a testtel/testben megvalljuk *nem*ünket, ő is megbocsát. Hiszen a testünket ő gyúrta, és ő lehelt belénk lelket, a bűn tudatának a helyét.

A színpad terén, a *gáton* középpüzt táncol az ember. Gáton gátlátalanul. Ez az a tér, ahol megfordul minden, és hogy merre fordul, hogy merre forognak a táncosok, az talán a tánc etikájának a kulcsa. A előadás első részének, a *Krokinak* a forgásai szinte kivétel nélkül jobbról balra forognak, *az óra járásával ellenkező irányban*. Táncban elmondott vágyódás ez a színpadkép bal oldalán elhelyezkedő Paradicsom felé. A bal oldal, a női princípium, az anya méhének Paradicsoma felé. *Nemet* mond minden mozdulat azokra a gondolatainkra, amelyek a mindennapi életben a bűnbe és a félelembe konvencionálják *nem*ünket. Nem a mama, hanem apá(i)nk tanítanak meg félni úgy, ahogy aztán egész – emberi – *nem*ünket félni fogjuk. A mama elringat, a mama a felejtés, az idővel szemben mondott *másik szöveg*. A táncot tőle tanuljuk. Apá(i)nk szerepe a táncban arra korlátozódik, hogy megengedik jeles napokon, hogy táncoljunk, de azt már nem bízzák ránk, hogy kivél. A párt *nem* mi választjuk, hanem az Atya, a logosz. Ha *nem* így lenne, akkor *nem a szegedi balett*, hanem a mindennapi élet lenne/lehetne a megváltás helye. A megváltás műfaja pedig *nem a Kroki – Requiem*, hanem – mondjuk – a *Carmina Burana* profanítása lenne.

A tánc műfajai kifejezés meglehetősen üres terminus, mi itt mégis ragaszkodunk a műfaji meghatározáshoz, mivel a táncot jelen tanulmányunkban *nem beszéd*-ként értelmezzük. A *Kroki* műfaja az *eltáncolt pietà*. A zene a *Stabat Mater* gyönyörű modern változata, amely ki is jelöli a beszédben résztvevők *konvencionális* szerepeit: az anya, a fiú és a szemtanúk. No és a mondás szempontjából legfontosabb szemtanút itt hadd emeljük ki: a *szeretett tanítvány*, Lázár vagy János, aki a Szűzanya mellett áll, ő vizsgálja a vigasztalás anyját, aki a fiút veszítette el abban a testben és lélekben, akiben a tanítvány a Mestert nyerte el, és akiben az ember a megváltás boldogságát kapja meg. Fájdalmas boldogság. Azt adjuk oda/el, akit a legjobban szeretünk. A kisgyerek a mamát, a tanítvány a mestert, olvasó a Könyvet, lélek a testet, jelentés a jelet, a szerető a szeretettet – és fordítva. *Confutatis*.

A színpadon a város és a Paradicsom, a zenében anya és fiú közt feszül a táncbeszéd. Mindehhez harmadik értelmezési összefüggésként társul a néző, azaz mi, a mindennapi élet „táncosai”, akik bemegyünk az épületbe, ahol a *Kroki – Requiemet* táncolják, és ahol önként(elenül) részt veszünk a táncbeszédben. Mindenki a maga módján. Reakcióink *nem* csak a balettelőadást kommentálják, hanem *el* is táncolnak bennünket. A város a civilizáció által kulturálisan átértelmezett Paradicsom, *nem* Paradicsom. A színpad dialogikus és diabolikus metafora. Az angyal almafáról szedi a bűnt. Gyűjti, nehogy megegyék. Vagy már úgyis mindegy? Már mindegy, hisz mi – az eredendő bűn örökösei, a közönség – is itt vagyunk. Az almafát körültekergő hosszú fátyol vége a zenekari árok közönség felőli szélén ér véget. Netán az előadás belénk kígyózik? A sátán a civilizáció lépcsőin ül. Hosszú, vékony, fekete fiú táncolja. Szép angyal szép sátánnal. Bal felől az asztal. Az asztalon asszony, kiterítve. A színpadi kép és a zene egymás szimbolikus ellentéte, és ugyanakkor azonosságot is mondanak: az asszony, a női test, mindenek forrása, a hang pedig kontratenor, az a hang, amely a *nem* hangja. Se bal, se jobb oldal, éppúgy férfi, mint nő, minden-s-ég, csakúgy, mint majd az előadás második részében, a *Requiem*ben az a zenei rész, amely az apokaliptikus harmonák helyett az orgonával kezdődik. Azzal az orgonával, amely minden hang együttes birtokosa, a mindenség zenei kifejeződésének a lehetősége. Ha az orgona szólal meg, az

A hiba mintha akkor következne be, amikor az angyal és az ördög a nő testén marakodnak. Az angyal győz, hozza magával a történet kezdetét, a mamát. A baj csak az, hogy az Atya a történet elkezdéséhez a *bűn* szót használja, nem pedig a mama testét. *Pudemus. Kyrie eleison.* A színpad, a gát, a tánc: *pudendum*, a nő a szégyen helye.* A bűnnel nem lehet *abba* a Paradicsomba menni, amely az Atya Paradicsoma, hiszen a bűn a *nem*. A mama, a ritmus a *nem* Paradicsoma. Az angyal húzza magával a női testet, az ördög a test lábába kapaszkodik, kisvártatva visszatérnek: az ördög húzza a nő testét magával a város felé, az angyal kapaszkodik a testbe. Mikor középre érnek, hátul az asztalon egy másik nő sír. A mellette lévő férfi pofonja figyelmezteti őt – no és bennünket, hogy mi ezt időben, azaz balról jobbra forgatva nézzük, és csak semmi Paradicsom. A síró (?) anya fiára/fiaira emlékezik. Az orkesztrán a táncosok, öt nő körben, esnek. Sírás, pofon, város, kör, esés, bűnbe esés. *Sancta mater.* Földre hullanak és fölugranak. A bűnben ott a vigasztalás, a mama tekintete, aki – míg apám ordít, hogy „hát ezt se tudod megcsinálni *rendesen?*!” – azt súgja oda: „nem baj, kisfiam.” A szerelmes fiú azonnali föloldozást nyer az Atya azonnali büntetése alól. De mikor fölkel, és újra táncol, megintcsak a apja tekintete gátolja, és újra el fog esni. Mindez azért, mert az Atya csak akkor lesz atyává, ha szerelmes fiát „megfeszíti”. *Rex tremendae majestatis, Qui salvandos salvas gratis...*

Az orkesztra előterében az öt nő mozdulatai tétovák, hátul férfiak alkotnak kört. A kör, a tökéletesség, a vég-telen tánc fölöslegessé teheti az angyal és az ördög vitáját. Az angyal és az ördög leugranak az asztalról a táncba, a férfiak kör-táncá végessé lesz, elfutnak a városba. A nők és az angyal a térben maradnak. Az angyal botladozik, többször elbukik. A nők a földön fekszenek. Akárha táncolnának. A balett beszédében a mozdulatlanság *nem* mozdulatlanság szükségszerűen, hiszen a táncbeszédben lehetséges, hogy anafóraként mozdulatok sokaságát idézheti föl. Nem a balett sajátja ez, hiszen mindennapjaink egy-egy kimerévített tekintete is lehet egy lételemké jelölője. Az, hogy valaki nem beszél, *nem* jelenti azt, hogy *nem* mond semmit. Az angyal a földre csap, megismétlődik az előbb az asztalon elcsattant pofon. Kézzele körbe mutat, majd a menny felé. Előttünk áll a gátan önmagunk kétségeinek az emblémája, az önmagát megkérdőjelező jóságunk. A test kérdőjele a *Kroki* második részének, a *megfeszítésnek* a bevezető motívuma. Talán az angyal kérdésére adott válasz az *áldozat*? Ki akarja ezt? Senkit nem hallok a közönség soraiból, aki azt ordítaná, hogy „feszítsék meg!”. A nők is elrohannak a városba.

A *Stabat Mater* mint műfaj *nem*, de a táncbeszéd mint kifejezésforma viszont nagyon is megengedi, hogy a megfeszített a női test legyen. Retorikailag egyszerű *megfordítás* ez; arra való, hogy rámutasson, a szenvedést *jelöli*, mindenkié. Félig meztelen férfiak jönnek. Az asztalból, életünkéből gyorsan elkészül a kereszt. A mater kifeszítve. A testek önmaguknak adnak pofont. Emlékeznek a büntetésre, amely *rendbe* tette őket? A mozdulatok sem a színpadon, sem a kígyó farkánál, a nézők terén *nem* mindig „tiszta” saját mozdulatok. A pofon ugyanúgy lelkiismeret, önbüntetés, mint ahogy mástól a testre támadó erőszak, büntetés-szeretet. A kereszt felé vonulva

* Brooks, Peter: *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard U. P.: Cambridge, Mass., 1993. – Brook bemutatja, hogy miképp értelmezhetjük a női szemérem latin nevét [*pudendum*] a test és az életmondás kétségekkel teli viszonyulásának az analógiájaként, ha figyelembe vesszük, hogy a latin szó a *pudere* „szégyenkezni” igéből származik. Vö.: a könyv 17. oldala.

a szimbolikus ellentétében beszél. Az általunk, illetve a testünk által birtokolt zsidó-görög-keresztény kulturális örökség a lehető legteljesebben van folyamatosan jelen mozdulatban és hangban egyaránt. *Hallatlan gazdagság, halhatatlan emberség. Gracias.*

*

Az előadás első része után teljesen lehetetlen a *Requiem*ről, a második részről úgy beszélni, hogy ne használjuk föl azokat a meg/belátásainkat, amelyeket a *Kroki - Requiem* első része alatt szereztünk. A koreográfusok különbözőek, de maga az a tény, hogy az első rész koreográfusa a második részben táncol, sokszorosan összefűzi a két részt.

A *Requiem* tánctere a sík orkesztra. Az egyetlen díszlet egy monstrózus építmény, amely kerekeken gurul. A *Kroki* asztal-keresztjének a megfelelője ez: talán korporsó, talán Kháron ladikja, az a *gát* az élet és a halál között, amely az *elfeledés* folyója, amin csak Hermész vihet által. A táncosok hermetikusan vagy inkább hermatikus figurák, azoknak a görög szobroknak a modern megfelelői, amelyek az utak mentén a vándor számára az utat (? a követendő utat) mutatták. A hermák tehát *útjelzők*, külső formára egyértelműen fallikusak. Hermész a tolvaj, a vándor és az írás istene, a lélek vezetője, aki a feledés és az emlékezés vizén átviszi a várakozókat, bennünket. A tánc magában a zenéhez mondott értelmezés, ám ugyancsak magában legbenső elemi cselekedeteink emlékezete is. S emellett írás is, amelyet minden alkalommal újra meg újra elolvas a néző, aki a színházban, ebben az ugyancsak nagyra sikerült csónakban ülve néz, olvas és értelmez végig, az előadás végéig. Hermész afféle tenger-, vagy inkább óceánparti kirándulásra visz bennünket itt. Nem hagy a feledés-emlékezés végtelenjében, bár mikor véget vethetünk eme végtelenséget kísértő kirándulásnak. Elég csak arra figyelmeztetnünk magunkat valahogyan, hogy színházban vagyunk, és a tárgyak azonnal lehetővé teszik, hogy kikerüljünk Hermész ugyancsak ragadós *öleléséből*. A kritikus itt azt gondolja, hogy ez nem ilyen egyszerű, mert azt elfeledni, hogy a végtelennel paráználkodik az ember, *időbe* telik, és maga is egy külön felejtés, egy külön előadás.

A táncosok Hermész *megtestesülései*. A Szegedi Kortárs Balett általvisz a létezés egyik partjáról a másikra, és vissza is hoz bennünket, de nem sértetlenül. Ezért a sérülésért ugyanakkor nem megrovás, hanem hála jár nekik. A seb, amit ejtenek rajtunk, megjelöl(het) bennünket, és akkor fölismerhetőek leszünk, legalábbis magunk számára.

A díszlet az óra járásával egy irányban gördül (?) előre a színpadon, ő az idő, amely mindenkit elkerülhetetlenül a halál/feledés felé visz. A mozdulatok talán elmondják, hogy mi az, amit imigyen elvesztünk, és hogyan készítjük elő esetleg magunk is ön-felejtésünket. Ha az élet én-történet, afféle testünkre (el)szabott regény, akkor olyan kérdések merülnek föl, hogy ki írja ezt a történetet, ki mondja (ki), amit az „író” megírt, mik a szavak/jelek, melyek ezt a mondást véghezviszik. A test beszél, ez egy balettelőadás. A mindennapi életben beszél a test, pedig az nem balettelőadás, hanem társadalmi méretű színház. A balettelőadás második részében Mozart *Requiemje* a *hangzó*, a mindennapi életben a zene nem hallatszik, csak ott van. Ha nem így lenne, akkor a színházban nem tudnánk azonnal a legbenső ismeretség szintjén beszélgetni a zenével. A táncosok teste mondja a „szöveget”, mi pedig olvassuk azt/őket, lelkünkkel és testünkkel. De ki az, akinek jó, hogy mondják, és aztán mi olvassuk, majd mondjuk a „szöveget”? Igazából mi, az ember vagyunk ennek az előadásnak a végső alkotói, táncosok és leskelődők együtt. A mi egyetemes ember(telen?)ségünk fogta a kitűnő koreográfusok kezét akkor, amikor elkészítették az előadás absztraktmát.

latainkkal önkéntes/önkéntelen passiókat éljük. Lelkünk és testünk nem egy ugyanazon isten rítusait járják, ahogy nem is ugyanazon személy tanította erre őt/őket, hiszen a test a mama, a lélek az atya törvényei szerint igyekszik a másikat *rendben* tartani. Hogy ez ne így legyen, ahhoz el kell nyernünk az emberség, a philia, a szeretet fiú-lányságát, a *nemtelen* kegyelmet, ami atyánk *szemében* bűn, anyánk ölében melegség.

A *Requiem* balett második részének, a *Dies irae*-nek az elbeszélő szövegekben (ideértve a filmet és a liturgiát is) lezáró szerepük van. Ehhez viszont mind a zenei requiemben, mind az eltáncolt requiemben túl korán szerepel. Valószínűtlensége a vigasz. Ilyen korán nem halhatunk meg, nem lehet vége, van – legalábbis narratív, elbeszél – remény.

A pirosba öltözött lányok korzózásától kezdve három színben mondja a jelmez a zenével és a táncsal párhuzamosan a történetet: a fekete a kritikus gyanúja szerint nem a gyász, hanem a gyász kötelezettségének a színe. Nem kell meghaljon senki ahhoz, hogy feketét öltünk, sirassunk. A fekete az elvárt szín, amivel önnönmagunkat bélyegezzük meg, hogy legalább így lehetséges legyen bizonyos cselekvések testi megnyilvánulása. A fekete nem jelöl, a fekete a horizont, az a szín, amelyre az atya tekintete az életünket festette a mi szemünkben. A piros a maga meghatározhatatlanságában a fekete semlegességének, kötelező voltának az ellentéte, minden, ami nem az. A halált idéző sárgás (?) szín pedig végül is a koporsón túli lét színe, nemlét, kötelező kiegészítője a fekete szín által jelölt *nemlétnek*. Csak míg a fekete metonimikusan mondja a *nemlétet*, addig a halál színe ikonikusan jelöli önmagát, a halált. A megváltás vagy a piros színben, vagy a kékben, vagy a zöldben várható, azaz valami olyan cselekvésben vagy történésben, amelynek ezek valamelyike a jellemző színe.

A pirosba öltözött lányok a tánc térbe vetik az emelvényről magukat. Az ugrás hatásos kép, és retorikailag is hatásos: ez is megfordítás, mert nem ők vesznek el, hanem az általuk így birtokba vett tér szereplői esnek bele abba az örvénybe, ami maga a tánc, a véres el-beszélés. Öt férfi és öt nő az orkesztrán. Az ölelést esés követi, a nő teste a férfi – vele/érte folytatott – küzdelmének a jelzőjévé válik: a nő teste a férfi hátán, vállán *forog*, majd ezt folytatja a földön gurulva, hogy aztán mindezt szinte megismételje: az ütés kettejük szikrázása. Lehetne büntetés, de itt a csók eltáncolása. Itt testek küzdenek egymással. A történetek érthetlensége, illetve a büntudat, amely a tánc térben maradtakat térdre kényszeríti, hogy sírjanak. A piros szín elveszik.

A forgás a koporsót is magával forgatja, átkerül a színpad jobb oldaláról a bal oldalra hátulra. A halál végigsöpör a tánc téren. Ezentúl minden az ő nevében, vagy inkább az ő szemszö(ve)géből történik. A halál az interpretáció, az állítmány. A tánc téren pirosba öltözött férfi hajol és forog, a pirosba öltözött lány akkor mászik föl az emelvényre, amikor a zene a *cum resurget creaturánál* tart. A zene, a szöveg és a mozdulat programszerűen egybevág: *resurget*, „ismét fölemelkedik”, de ugyanakkor ez ironia is, hiszen a koporsóra hágó test nem az új élet, hanem a régi feledés felé veszi útját. Nehéz úgy elgondolni a színpadon látható mozdulatokat, hogy közben sikeresen vizsgáljuk magunkat a föltámadás gondolatával. Testünk van, és nem tetszik, hogy ugyanazon cselekvés, amelyik örömmel ringathatna bennünket, a kín eredője, életünk helyett halálunk, tudat és érzés helyett feledés, szerelem helyett undor.

A *Tuba, mirum spargens sonum* tétel az emelvényen játszódik. Legyen ez az egyén életének a metaforája: a nő- és a férfitestek fölmennek a szimbolikus koporsó emelvényére, fölemelkednek ebbe az élethelyzetbe, a testek magán a koporsón emelik föl egymást, az ember teste ebbe ki/föltáruul, megnyílik az életnek, nekem, a személyiségnek,

tását nem. Pedig a színházba kígyózott közönség nem büntetésért, hanem megváltásért megy a színházba.

A városból megérkezik az első ember, egy nő, akinek mintha szülési fájdalmai lennének, *mater unigenite*. A szülési fájdalommal egyszerre a Paradicsomban az elébb kiterített nő most az angyal vállán ül, ágaskodik, almát szed(ne). Szülés, fájdalom, nő, alma – jó és rossz, angyalé és ördögé. Szülés, fájdalom, nő, alma, angyal(é) és ördög(é), jó és rossz – szép. A színpad, a gát olyan, mint az előbb kiemelt kötőszó – és –, az aszociációk táncban ritualizált sorát hozzánk köti. A kötés történéseinek (magának az előadásnak, ahogy táncolják, mi meg nézzük) a *Krokiban* a kígyózó hímen a fátyol a kötőanyaga. Szép és ugyanakkor az undor tárgya. Öröm és rettegés.

Az asztalon a megszületett emberpár, *nemével* együtt. Az orkesztrán két nő és két férfi táncolja a szülés/a bűn utáni létet. A táncosok mozdulatait mintha lehúzná magához a föld, az *anyaföld*, ezzel is emlékeztetvén eredetünkre. Az esések arra figyelmeztetnek, hogy maga az a tény, hogy a földön élünk, magával hozza a kötelező emlékeztést, ami akarunktól független, és ami biztosítja, hogy a másik szöveg, a mama szövege is elmondassék a táncban és az életben, a *nem beszédben*. A mama, a Paradicsom, a föld, a kontratenor áriái a *nem* előtti létezését idézik föl bennünk. Álomba-ajulásba ringatnak.

A történéseknek viszont sajátos, a műfajoktól és a művészeti kifejezőmódoktól független metatörvénye az, hogy csak események sorából építkeznek. Az esemény viszont nem lehet ismétlődés. Az ismétlődés – az előadásban az esések, a balra forgás, a rituális kézmosás és a könnyek törlése, a pofonok, valamint a zene mint a mozdulatok ritmusa – a táncbeszéd kötőeleme, míg az események az ismétlődések hibáiként jelentkeznek. Ezek a hibák a másik szöveg rovására írhatók, a mama tehet róluk. A civilizáció, az Atya rendje megteremtette a társadalmi lét mindennapi rítusait, ha ezekhez tartjuk magunkat, biztosítva lesz, hogy különösebb gond nélkül *leélhessük* a társadalomban az életünket. Csakhogy a teljesen ritualizált létezés csak korlátozott mértékben történet. Csak korlátozott mértékben élet. A bűn a biztosítéka annak, hogy életünk mindennapi ritualizáltsága ellenére is életünk legyen. A csapda ott van, amikor nem vesszük észre, hogy maga a bűn is ritualizált. És mire ráébredünk, hogy nem a saját vétünköt követtük el, már késő, mert az, aki az egész kelepécét fölállította a számunkra – az Atya – már meg is büntetett bennünket. Neki szüksége van rá, hogy a büntetésen keresztül közölje velünk, (milyen) hatalma van fölöttünk; nekünk pedig arra van szükségünk, hogy éljünk. A keserűséget az édesíti meg, ha a rituális bűnt rituális, lehetőleg szimbolikus bűnhődés követi. A hatalomnak nem érdeke, hogy elpusztítson, neki az a jó, ha félünk és hálásak vagyunk. A kérdés itt inkább az, hogy mi legyen a félelem tárgya. A hatalom számára különösen hasznos, ha a félelem tárgya valahogy a mamával, a prenatalis boldogsággal kapcsolatban van, mert a hatalom így tudja elfoglalni – *territorializálni* – a lélek és a test azon területeit, amelyek számára *nem* hozzáférhetőek. Így fogja tudni kimondani a maga *nemét*, a tiltást, az erőt. Így lesz a nő a csodálattá hazudott megvetés, a férfi az erőszakosságba bűjtött félelem metaforája. A gúnya és a belefeledkezett test között ott a gát, a felejtés. Ennek a felejtésnek az ellenpontja az, ami a színpadon, az álmainkban, a hibáinkban látható: az emlékezés, a mama tekintete.

A létezés mindennapi formáját az Atya tekintete, a művészi diskurzust a mama tekintete biztosítja. A tánc az orkesztrán lételem, lételem lék.

azt, ahogy megszületik a *másik*, az ember párja. Az európai kultúra nem tud ezzel a gyökeresen európai hagyománnyal mit kezdeni. Minden ember életét Oidipusz történeteként mondjuk el. Gondosan a mítosz nyakába varrunk minden ellentmondást, az igazságot az isteni igazságszolgáltatásra bizzuk, s amikor előttünk a fiú – esetleg saját gyermekünk –, civilizált szeretetünk ridegségével taszítjuk el magunktól, hogy méltán hihessük majd azt, ellenünk tör. Velünk is ezt tették. De *én* most itt ülök a szegedi Nagyszínházban, és eszemben sincs annak az Oidipusznak a „szemével” nézni, aki *én* kell hogy legyek. A két pirosba öltözött nő testével Jézus szeretetéért könyörög. Az egyik a másikat ölébe vonja – anya és lánya, csapnak, gurulnak, egymást aligha lennének hajlandóak elereszteni, hiszen egyek. A *Quarens me* („engem keresve”) fölhangzásával egy időben húzza magához az egyik test a másikat. Kit szeret, aki szeret? Vagy ahogy a mama mondja tárt karokkal: *ki szeret engem?*, ami úgy is mondható, hogy *ki vagyok én?* A két test egymás formája és tartalma, mindkettő meg tudja szülni a másikat és a másik szeretetét. Verziók. A testek egyfolytában egybekapcsolódnak, egymáson gurulnak, egymás előtt, mikor fölemelkednek, egymás hátának vetülve teszik azt, ölében viszi az egyik a másikat. Anya és magzatja. Éntestem, énvétkem. Az első páros táncát a női alt és a férfi bariton, esetleg tenor hangja kíséri. Az énekhangok a *Kroki* kontratenorjának a mintájára itt is a tánc gát-lás-talan-ságát hivatottak hangsúlyozni. A tánc közben megjelenik a téren egy harmadik, pirosba öltözött nő, akinek a ruhája, habár piros, különbözik az előbbi kettőtől. A táncér benépesül, majd elhallgat a zene. Csönd, amire táncolnak. A nem hallható zene, a *másik zene*, amely ideális voltánál fogva tökéletesebb, mint bármely hallható változat.

Azért nincs zene, mert az Isten elvette a ritmust, az élet legelemibb szemiotikai biztosítékát? Vagy azért nincs zene, mert ez itt a döbbenet? A táncosok térden, sírnak.

Az átvezető részben emberek, pirosba öltözve, a koporsóhoz közelítenek. Az emelvény a félelemmé átlényegült tárgy, látványa megingatja a mozdulatokat. Ugyanakkor rejtelmessége a vágy tárgyává is teszi őt. Taszít és vonz, a tekintet fókusza. De kinek jó, hogy ezt meg tudja tenni? A test hajol, sír, forog, esik. Fél és előre is bünteti önmagát azért, amit tenni szándékozik, a halálért. Majd három emberpár, pirosba öltözött nők és férfiak vonulnak át az orkesztrán, egymás ismétlődései. Minél többen teszik ugyanazt, annál sorsszerűbbé válik a színpadi táncbeszéd világa a néző számára, hiszen annál kevésbé lehet a tánc térben történetek a táncos „hősszerepének” a nyakába varrni. Az ismétlődő rész kiemelkedő motívuma a térdelésből való fölgrás, és ismételt térdre ereszkedés. A térdelés a megalázkodás és a könyörgés testhelyzete nem engedi meg az ugrást mint lehetséges folytatást. Ez így egy eltáncolt oxymoron vagy legalábbis paradoxon, amely az alázatba kényszerített test és lélek képébe beletáncolja, belerejti a hatalom vesztét, és megőrzi a lázadás gesztusában a szeretetet. Bárány és leopárd, Pasolini Jézusa.

A második kettőt a piros ruhába öltözött nő és a piros nadrágot viselő férfi táncolja. Táncuk nemcsak a *Requiem* előző részeit idézi föl, hanem – talán a rendezői szándék szerint akaratlanul – a *Krokit* is. A férfi és a nő együttese vonzás és taszítás, vágyakozás és menekülés, fölgrás és aláhullás, lökés és ölelés, elfutás és arcok találkozása. A duett szervezőeleme a két ember és a koporsó viszonya. A lány többször megkísérel az építményre hágni, a létráról a férfi húzza vissza lábánál fogva. A bizonytalan szeretet, úgy tűnik, fölülkerekedik a biztos halálón. Az *én* megvalósításának a kísérlete győz a halál hatalma által sugallt ön- (vagy *én*-) feladás kényszerén. Nem *kell* meghalni. Nem kell felejtani, elfojtani, büntetni és végezni, esetleg *hívégezni*. Az ölelés, mikoron

az egyik test a másik keretévé, új szövetségésévé válik, amikor az egyik test – és teljesen mindegy, hogy (a) férfié vagy (a) nőé – magzatává teszi a másikat, összefoglalja az egész előadást. Lehetséges, hogy mind a *Krokiban* mind a *Requiemben* a két test egymásba foglalását jelző mozdulatok azok a jelek, amelyek az egész előadás táncbeszédének a biztosítékai, a kötőszók és a modalitást jelölő „táncnyelvi” elemek. Az egyik test félti és megőrzi: szereti a másik testet. Azért a test szót használom itt, mert pontosan azt a különösebb mély belátáson nem alapuló előítéletünket fosztja meg hatásától a balett ezen tulajdonsága, amely a testet az „alantas” megfelelőjévé teszi, és kizárólagosan a lélek szövegét veszi figyelembe. Mintha ezek ketten nem együtt és egymással ellenkeve lennének a létünk.

A nő elveszett.

Bűnös világ. Bűnös cselekedetekben tobzódik táncos és néző majd két órája. A halál táncává vált a balett. A jelmez részben halotti színt ölt. A mitológia itt özönvizet, tüzes esőt, kiűzetést javasol drasztikus gyógyszerként. Pedig a gyógyszer nem ezekben a rémtörténetekben van, hanem magában a táncban, a színházban. A halál kiforgatható, ahogy azok a szavak is, amelyek behazudták a szeretetünkbe, testünket pestissé, de legalábbis megvetendővé téve egy-egy atyáinknak tetsző állítmánnyal. Olyan áldozat következik itt a tánctéren, amelyben fölmutatják az orkesztra két szélén azokat a történeteket, amelyek elmondhatóak (lettek volna/lennének) az eltáncolt ember megvalósulásai között. *Nem* történetek, feketében játsszák őket. Az áldozati szín közepén négy bádoglavór, három sárga ruhába öltözött nő és középtűt egy pirosba öltözött férfi. A bádoglavórban ott a kereszttség vize, de ott van az a víz is, amelyben Pilátus mosná tisztára gyávaságát. Ez az élet eleje és vége, amely megszül és elemészt. A víz megmosdatja a testeket, *Lacrimosa*. A poraiból föltámadt ember lemossa magáról a bűneit. De a tisztaság nem – csak – az isteneken múlik, hanem az emberen is. Az élő oltár közepén táncoló négy test hajával szivárványt húz az orkesztra átvilágított terére, ahogy hátraveti elébb vízbe mártott fejét. A szivárvány átöleli az egész táncteret, békét, ad a küzdőtérnek. A béke, a requiem az ember testének a legbelsejéből ered, nem véletlen, hogy a hajukkal szentelik meg a teret a táncosok, azzal az archetipikusan a hatalommal összekapcsolt testrésszel (? a haj testünk része-e), amely ugyanúgy kettős viszonyulásunk tárgya és áldozata, mint ahogyan testünk is az. A nagyszerű hármassal képét átmenet nélkül váltja föl a harmadik kettős, amely egyben a *Requiem* dramaturgiájában az utolsó bonyodalmat is alkotja. A két pirosba öltözött férfi ugyanúgy eltáncolja az ölelés és taszítás, az erőszakosság és a féltés, a szerzés és az elhagyás sztereotipikus mozdulatait, ahogy azt az előző két páros is megtette. Kettőjük tánca nem minőségében különbözik az előző két duettól, hanem drámai szerepében. Ők mindent – mint később kiderül – utoljára tehetnek. Az utolsó emberpár, akik még a halál előtt vannak, akiknek még piros ruha adatik. Ebben a részben mintha az eddigieknél is többször jeleznék a mozdulatok a fölemelést, a megmentést; itt mintha kevesebbszer érintkezne a test a földdel. Az egyik test a másik terévé válik, megszűnnek a mennyiségi különbségek. Mindenki szép, mert szeret. Mintha a *Kroki* ringató férfiai magzatukra lettek volna, önmagukra.

A koporsó amolyan szomorú mesebeli palotaként csalogatja az egyik férfit. Az többször nekifut, de a másik lelki testének az ereje visszatartja. Ólében forgatja a szeretetet, mint mikor kisfiút forgat apja. Filius, philia. Íme, az én szerelmes fiam, akit nektek – *nem* – adok. A szeretet csak azért lehetséges, mert nem mondják. Ha nemcsak az énekhangban lenne jelen a nyelv, ez a metafizikus börtön, akkor már rég vége lenne

az előadásnak. A veszteség elkerülhetetlen. Végül is ez *requiem* és nem *gloria*. Az egyik táncos ölében a másik *elvesztendő* teste, pietá. A szeretettet megfeszítik. A fájdalom a test fölugrásaiban jelenik meg. Az egyik ember elveszett. A katasztrófa az orkesztrán maradt táncos szólójában teljeseedik ki. Mindenki elveszett az elvesztett másikban. A test könyörög, meghajlik, forog, arcát takarja, mellét üti. Keze ott, ahol Jézus sebe található. Kezét nézi. A test most így görnyed önmagába. Az arcát eltakarja, majd nagy ugrással zárja le egyszemélyes szenvedésének a történetét. Vetkőzik, hogy kövesse társait. Íme, Uram, egy a bárányok közül.

Az utolsó emberfia akkor indul a halálba, amikor a zene *Agnus dei* tételéből fölhangzik az a rész, amely a halál csöndje után örök fényességet kér az Úrtól és szentjeitől. A zene és a színpadkép egymást ellenpontozzák: az építmény tetején az elveszejtett emberek, az ének az Urat kísérő szenteket idézi. A katasztrófa után nem igazán várunk már lényeges történést, a kóda majd levezeti fájdalmas belátásunk döbbenetét: ez az én sorsom. De ebben az előadásban a tetőpont a katasztrófa után következik, imígyen a katasztrófa megszűnik katasztrófa lenni, és egyszerű késleltetéssé válik. A történet akkor fordul meg, amikor az elébb elveszett férfi nem engedi elveszni szeretetének alanyát és tárgyát, visszatartja az ugrástól. Ez a tett egyszerűen a rituális ismétlődés törvényének a megszegése. A törvény megbontása rávilágít a törvény oktalanságára: az, hogy mindenki, aki szeret, azt kell hogy gondolja, hogy a szeretet miatt el kell vesznie, önkényes – és önkéntelen – szokás, olyan automatizmus, ami a történet/az élet egyetlen résztvevőjének sem jó. Elhagyása nem veszteséget okoz, hanem a veszteség veszik el, és megmarad a testben a lélek, hogy elmondja történetét, az életet. A halálból visszatért emberekre a *kegyelem* deus ex machinájaként *eső* hullik, amit már a bádoglavórból bocsátott szivárvány megígért. Az *eső* megtisztít – a halál gondolatától.

Forognak, esnek, de a földön a vizes falevelek a *kegyelem* jelét hordozzák magukon. Minden nő párját lelte egy férfiban. Az élet folytonossága többszörösen biztosított. Az egymáson átforgó testek megfáradt örömben(n) térdelnek.

Et resurrexit.

Amikor a csuromvizes táncosok meghajolnak, egy táncos teljesen száraz jelmezben fut be a kórusba, neki nem volt párja. A kritikus úgy emlékszik, a bemutaton ez a táncos a *Kroki* angyala volt, de az is lehet, hogy csak a kommentátor mássága ágál a finálészzerű lezárás ellen, mert az azt sugallja, hogy mindenki „jó útra tért”, a halál lekéje után megtanult jól szeretni.

*

Meggyőződésem, hogy a Szegedi Kortárs Balett *Kroki – Requiem* előadása hosszú évekig nem múlható fölül. Ennek a darabnak kultikus előadásként kellene fönmaradnia, hogy legalább egyszer havonta elnyerje az erre vágó közönség a *kegyelmet*.

1994. március