

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. Középtűt 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 *leglénységünk*; 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 utalnának. Ezzel mintegy meg is szabadítja a mondást annak a mindennapi élet igazságaihoz *ragasz(t)*kodó kötelmeitől. A tánc *nem* mondja, amit amúgy mi a mindennapi életben beszélünk, hanem *el*mondja. *El*mondja, *eltáncol*ja, *eltáncoltat*ja, *megtáncoltat*ja. A tánc nem a valóságot beszéli, hanem *körül-belül* eltáncolja, hogyan is élünk *körül-belül*.

A tánc nem használja mindennapi igazságainkat, nem használja a meglehetősen rideg konvencióinkat, amikor *nem* beszél. A tánc *nem* beszéd. A tánc *nembeszéd*. A test gátlástalanul mondja *el*, amit valamilyen okból mi nem mondunk. Vagy ha mégis elmondjuk, akkor ez az *el*- az el-futni ígkötője, 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 sajnos, 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 *mond*d, 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 sem 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 meg-bocsát. Hiszen a testünket ő gyúrta, és ő lehelt belénk lelket, a bűn tudatának a helyét.

A színpad terén, a *gáton* középtűt táncol az ember. Gáton gátlástalanul. 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 forgatnak, *az óra járásával ellenkező irányban*. Táncban el-mondott vágyódás ez a színpadkép bal oldalán elhelyezkedő Paradicsom felé. A bal oldal, a nő princípium, az anya méhének Paradicsoma felé. *Nemet* mond minden moz-dulat 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 felej-tés, 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 kivel. 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 vi-gasztalja a vigasztalás anyját, aki a fiút vesztette 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 ma-mát, 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 tánc-beszéd. 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* Pa-radicsom. 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 körültekerző hosszú fátyol vége a zenekari árok közönség felőli szélén ér véget. Netán az előadás belénk kí-gyózik? A sátán a civilizáció lépcsőin ül. Hosszú, vékony, fekete fiú táncolja. Szép an-gyal 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 asz-szony, 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-ség, csakúgy, mint majd az előadás második részében, a *Requiemben* az a zenei rész, amely az apokaliptikus har-sonák helyett az orgonával kezdődik. Azzal az orgonával, amely minden hang együttes birtokosa, a mindenség zenei kifejeződésének a lehetősége. Ha az orgona szólal meg, az

biztosíték a Megváltásra, a harsonák csak a büntetés bizonyosságát jelölik, a megbocsátást 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 asszociációk táncban ritualizált sorát hozzánk köti. A kötés történéseinek (magának az előadásnak, ahogy táncolják, mi meg nézzük) a *Krokiban* a kígyózó hímen a fátýol 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 akaratunktól független, és ami biztosítja, hogy a másik szöveg, a mama szövege is elmondassék a táncban és az életben, a *nem beszéd*ben. A mama, a Paradicsom, a föld, a kontratenor áriái a *nem* előtti létezészt idézik föl bennünk. Álomba-ajulásba ringatnak.

A történéseknek viszont sajátos, a műfajoktól és a művészeti kifejezésmódoktól 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 megeremtette a társadalmi lét mindennapi rítusait, ha ezekhez tartjuk magunkat, biztosítva lesz, hogy különösebb gond nélkül *léélhessük* 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 vétkünket követtük el, már késő, mert az, aki az egész kelepcét 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 prenatális 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 bújtatott 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 létemlék, létem lék.

A hiba mintha akkor következne be, amikor az angyal és az ördög a nő testén marakodnak. Az angyal győz, hozzá 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 fölúgranak. 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 mozgólatai 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 anafóráként mozdulatok sokaságát idézheti föl. Nem a balett sajátja ez, hiszen mindennapjaink egy-egy kimerevített tekintete is lehet egy lételem 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. Kézze körbe mutat, majd a menny felé. Előttünk áll a gáton 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 sorából, 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 szenvedő a szenvedést *jelöli*, mindenkiét. Félig meztelen férfiak jönnek. Az asztalból, életünkben 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 „tisztán” 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 férfiak behúzott vállal jelzik az elemi agresszivitást, akárha majmok lennének, a maguk ember előtti rituáléját folytatva. A rettenetet, mely általuk az orkesztra légkörét eluralja, a *Kroki* ritmusa, a balra forg(at)ás oldja föl: a rettenetet magukkal hozzók a menny felé forgatnak. Az ősi, szinte ember előttihez kapcsolódó jelleg imígyen is hangsúlyt kap. Ahogy a történet a kereszt, az azon megfeszített asszony, az eredet/vég felé halad, a férfiak mozdulatai egyre inkább a megfeszített fájdalmas anya által lesznek meghatározottak: a combon elcsattanó ütés, a transzba esett test vonaglása jelzik, hogy a gáton, a határon, a menny és pokol, a nő és a férfi külön(b)öz(sé)gének a határán, a színpadon folyik a táncbeszéd. Általmennek. A mozgást nem a lélek, hanem a test és a test által mondott „másik lélek” irányítja, nem apánké, hanem a mamáé: hátra lépve a fej köröz, és a test a magzati pozícióba merevül, a lábat keresztezik a táncosok. A végtagok gyakran néznek egymásra. Ha ugyanazon testen a kezek, a lábak találkoznak, vagy a test más pontjait érintik, ha a fej és a test alsó része találkozik, akkor a test menthetetlenül magába zárja azt a mondást, amit táncol. A táncbeszéd retorikájában figyelmeztetés ez arra, hogy amit látunk, az magunkban keresendő. A test lehajol, a kezek összekulcsolódnak, és a meghajlott férfitestek *ringatni* kezdenek, mintha kisgyermek lenne a karjukban. A nőt imitáló agresszív lények illetén átlénygölése csúfolódás-e vagy az anya olthatatlan szeretetének a győzelme a színpad jobb fele és a nézőtér elkerülhetetlenül merev elképzelései felett? Ami a táncterben megtörténik, az a kritikus szerint talán mindannyiunkkal megtörténik, de vagy nem vesszük észre vagy nem merjük észrevenni. A testek kinyílnak, és a város felé fordulnak. Ami ezután történik, pontosan e miatt a fordulat miatt nem a bensőségesség cselekedeteit jelöli, hanem a (kép)mutatását. Az anya/nő lekerül a keresztről, az asztal másik oldalán fekszik immáron kiterítve. A zenében megszólal a hegedű. Pontosan az a szerepe, mint Bach *Maté Passió*jában a hegedűvel kísért híres alt áriának a mű közepén. *Erbarne dich, Mein Gott, um meiner Zahren willen! Schau hier, Herz und Auge weint vor dir Bitterlich.* [Nr. 47.] A szöveg és a zene egymást erősítve és ugyanakkor ellentmondva is egymásnak egyszerre *kyrie* és *lacrimosa*. A kiterített anya körül az angyal és az ördög vívja kötelező vitáját. Kettejük jelenése a mi életünkben és a mater tetemében folyik (vö.: az ördög és az angyal a kiterített mater mellett, az asztalon). Üldözik egymást és ölelkeznek. Az ördög az angyal lábán, majd kettejük helyzete megfordul. Az ördög fölemeli az angyalt. Majd ugyanez megtörténik fordítva. Az angyal átöleli az ördögöt. A testek egyben vannak. Az ördög ül az angyal talpán, az egyik test a *másik test* határ(talanság)a. A jó és a gonosz együtt nem az idő, hanem a menny, a mama, a nő princípiuma felé forog, balra. Amen.

A végén a sötétben mindenki átfut a városból a Paradicsomba. A nézők zavartan tapsolnak is meg nem is. Nem tudják (még/már), mi történ(t)ik bennük. A farmer és a színházi estélyi egyaránt megvéd a testünktől, meg attól tartok, a lelkünktől is.

A *Kroki* többszörösen szerkesztett történet. Olyan táncbeszéd, amelynek a végén csak annyit tudhat a néző, hogy látott valamit. Az élmény *nem* tartalmazza magát a történetet, hiszen a történet olyan jelekbe öltözik az előadásban, amely jelek elsődlegesen „gyönyörködtetnek”, a zene, a tánc, a mozdulat, a forgás, a szín, a fény, a fehérés-világoskék horizont mind-mind olyan hangulatokat kelthetnek a nézőben, amelyek kellemesek, *ringatnak*. A ringással szükségszerűen ellenpontosított ugyanakkor maga a történet, ami végül is elringat, illetve lehetővé teszi, hogy mi azt hihessük, hogy elringat. Megváltottak. Megváltott a kereszt, a kereszten a test, az anya, a tánc. A kritikus tisztában van azzal, hogy az előző mondat minden alanya kétértelműen kapcsolódik az állítmányhoz. Az előadás egész első része a test önazonosságának és máságának

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 kerekében gurul. A *Kroki* asztal-keresztjének a megfelelője ez: talán koporsó, talán Kháron ladikja, az a *gát* az élet és a halál között, amely az elfeledés folyója, amin csak Hermész vihet által. A táncosok hermetikusként 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 fölismerhetők 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 absztraktumát.

Ahogy az orkesztra elénk tárul, az elmúlás színpompáját idéző háttér horizontján ott éktelenkedik a jel, a halál, a koporsó. Tőlünk indul a halál, a háttér felé a – *Kroki* angyalát táncoló – férfi, és *elveszik*. A vesztés a zene. Ahogy az ember fia fölmegegy a halálba, a *Requiem* zenéjének az irtóztos melankóliája ránehezedik a színtérre és a nézőtérre. Ránehezedik, hogy fölemelje a résztvevőket a tánc dialógusába.

Shakespeare-i mérvű a tett, itt a néző zokoghat a félelemtől, és ugyanakkor a tánc más részeiben az öröm nevet majd belőle.

Az egyetlen táncos a színen a legalkalmasabb arra, hogy a nézőt mint egyetlen embert, mint személyiséget magával rántsa. Egyrészt technikai szükségyszerűség – nevezhetnénk rendezői fogásnak is –, másrészt szimbolikusan földézi kultúránk azon helyeit, ahol is a történet az embert egyként szerepeltette *önmagában*: íme Adam Kadmon, az Éva megteremtését megelőző Ádám, aki még se nem férfi, se nem nő, hanem *ember*. A *nem* előtti ember, a halál előtti ember. Ő az *Akárki*, a középkori moralitásjáték egyetlen szereplője, aki csak magában, ön-magában szembesülhet a halállal. Ő az, aki mi vagyunk, sokadmagunkkal együtt egyszerre egyedül, feledve, akikre *nem* emlékszik a másik, akikre *nem* emlékeznek mások.

A férfi leugrik az építmény másik oldalán, *elkezdődött* az előadás másodszor is. Itt már bennem táncolnak.

A tánctéren egymás után megjelennek a táncosok, és egyre többen csinálják ugyanazt: sírnak, kezeiket tördelik, térdet hajlítanak, és mindezt újra. A test irgalomért könyörög, a néző embersége irgalmáért. A test, mely önmagát váltja meg.

A *Requiem* első képéből következik, hogy amit ott a táncbeszéd még nem választott szét – például a férfit a nőtől –, azt itt megteszi: a nő a táncter első részében, a férfiak a hátsó részben – ott, ahol a *Krokiban* az almafa volt – táncolnak. Amikor a nők a fejüket hajtják, akkor a férfiak a lábukkal mondják ugyanazt. Szétváltak, de egyként vannak külön. A kezek hátranyújtása, a vágyakozás vagy a kín jelölése mutatja, hogy az orkesztra világa nem a saját világ. A test az ottlétet kényszerként éli meg. A két csoportból egy nő és egy férfi a táncter középpontjába kerül. Ádám és Éva, a két petefészek, méhednek gyümölcse(i). Íme az ember, minden forog, *et lux perpetua luceat eis*. Megindul az eddig a színpad hátsó részében megnyugvó építmény, forog, az elő halál, a forgó koporsó tetején megjelennek a lányok, pirosban, miközben a tánctéren hátul a férfiak forgás közben esnek. A koporsón pirosba öltözött testek, lányok korzóznak, élnek.

A koporsó építményére a táncosok létrán mehetnek föl. Fontos jel ez, hiszen figyelmeztet, a halált és a halálba vezető utat részben mindenki önmaga választja, és a lépéseket is önmaga teszi meg. Az pedig egy ehhez szorosan kapcsolódó kérdés, hogy nem maga a lépés szükségszerűen az *én* feladása, hanem esetleg akkor tesszük meg valójában a halál felé az első lépéseket, amikor lépéseinket a halál közelítéseként gondoljuk el. Ez az egyén választása. Csakhogy a választás nem szükségszerűen a koporsó túlsó oldalát kell jelölje. Talán „*erről is szól a Requiem*”.

A zenei felütés melankóliája már fölveti azt a kérdést, hogy mennyiben kell feladnunk magunkat a mítosz rituális végzetének? A mindennapi élet számunkra nem igazán nyilvánvaló rítusai cselekedeteink jó részét sorsszerűvé teszik, szeretetünket szegyené változtatják, testünket börtönné, az undor tárgyává. Ugyanakkor a kultúra mítoszai ezt a mindennapi rituálét ellenpontozzák, és megadják testünknek és lelkünknek az istenesülés lehetőségét. A zene az utóbbi mitológiát jelöli. A táncos teste és mozdulatai viszont átkötnek abba a mindennapi életbe, ahol mi a testünkkel és mozdu-

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 fiúlányságát, 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, amilyenre 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 *nemlét*nek. Csak míg a fekete metonimikusan mondja a *nemlét*et, 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 elbeszélés. 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 érthetatlensége, illetve a büntület az, amely a tánc térben maradottakat 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 vigasztaljuk 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 ki/föltáruul, megnyílik az életnek, nekem, a személyiségnek,

aki maga a feledés vagyok, halál, ha úgy tetszik. Az életnek tekinthető harc és ölelkezés vonzások és taszítások egymásutánisága, se nem jó, se nem rossz, történik. Ez a testre szabott látomás azonban véget ér, véget vet neki az atya, *Rex tremendae majestatis*. De mielőtt a zene fülünkbe öntené Claudius módjára a hatalom mérget, a koporsó forogni kezd és elfoglalja leghátul, szemünk, lelkünk, tudatunk, testünk legmélyén a maga mindent meghatározó helyét. Ez a hátsó helyzet határozza meg majd annak az árnyjáték-nak a szerepét, amely a *Rex tremendae* tételben hamarosan bekövetkezik: az orkesztra jobb hátsó részében két pirosba öltözött férfi teste küzd és öleli egymást, árnyékuk óriási méretűvé válik az elmúlás horizontját jelző hátsó falon. Hogy harag lesz jutalmuk, azt a koporsó térbeli helyzete és a zene párhuzamosan teszik egyértelművé. A kritikus úgy gondolja, hogy nem azt táncolták el a Szegedi Kortárs Balett táncosai, hogy „emberek, ezt nem szabad!”, hanem azt táncolják el, miért gondoljuk úgy, hogy nem szabad. Nem rájuk, hanem a harag királyfiára kell neheztelnünk. Ha minden embert megbírálnak azért, mert azt csinálja, ami szokásaink szerint nemkívánatos, akkor aligha maradnak sokan, akik nem válhatnak előbb-utóbb utálatunk áldozataivá, s ami ebben a megalázó, az az, hogy ez az utálat nem is a mi utálatunk, hanem egy olyan tanult cselekvés, viszonyulás, amelyet az atya kegyeinek az elnyeréséért vallunk a magunkénak. A csapdát nem vesszük észre: azzal, hogy önként/elenül magunkra vesszük ennek az igazságtalanságnak az erkölcsi nyűgét, az atya tekintetét még áthatóbbá tesszük, saját életterünket pedig fokozatosan beszűkítjük. Minden egyes megvetés önmagunk utálatának az aktusává válhat az atya tekintetén keresztül egy másik ember szemében – irántunk/ellenünk.

Négy fekete ruhába öltözött nő kísérel meg táncolni, történetet élni a színpad első részén, de kevés sikerrel jár próbálkozásuk, testük kimerevül, föltáru koznak, de nem az élet résztvevőivé, hanem áldozataivá válhatnak így. Próbálkozásuk sikertelenségét a forgás oldja föl, majd testük meggörnyed, és ismét haránt vetik magukat. *Salva me*. A zenében a legfájdalmasabb – mert a legkilátástalanabb – kiáltást a test is elkiáltja a kimerevüléssel. A csapás vajon a *salva me* könyörgésének a hiábavalóságát jelzi-e vagy a test vágyát a megváltásra?

A kérdés itt megint zavaróan kétértelmű. Mi a test megváltása? A gyönyör vagy a fájdalom? A fájdalmas gyönyör és a gyönyör kínja rendkívül érdekes szóképek, de van-e okunk használni őket? Ugyanakkor a fájdalom, a kín képzeit nem hagyhatjuk el, ha a gyönyörűség és a szeretet fogalmaival érvelünk, mert akkor beleesünk abba a csapdába, hogy a boldogság azonos a kintól és fájdalomtól mentes jó érzéssel. De akkor miért Jézus a szeretet analógiája? A szavak gúzsba kötnek bennünket, helyettünk elmondanak olyan állításokat, amelyeket eszünkben sincs megtenni. A beszéd, amely állítólag a gondolat leghűségesebb megnyilvánulása, nem a mi gondolatainkat közli kizárólag, vagy ha igen, akkor meg az a furcsa a beszédünkben, hogy némely állítások idegenül hatnak. Ki beszél?

A fekete ruhába öltözött nők lábujjhegyen közelítenek a háttérhez, mennek a halálba.

A *Requiem*nek most kezdődik egy olyan része, amelyben három emberpár táncolja el a test és a lélek koporsóhoz vezető passióját. Amikor az első pár – két pirosba öltözött lány – megjelenik a táncterben, az énekhang a *Recordaré*t énekli, ami egy Jézushoz szóló szerelmes könyörgés, amely arra emlékezteti az Emberfiát, hogy *én vagyok Jézus földi útjának a célja, ő, a Szeretet, rám irányul. (Recordare, Jesu pie, Quod sum causa tuae viae.)* A kép a Paradicsom és Plátón *Lakomájának* a gondolatait idézi föl:

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 szeretetétért 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 tánc tér 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 fókuszja. 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 történeteket a táncos „hősszerepének” a nyakába varrni. Az ismétlődő rész kiemelkedő motívuma a térdeleésből való fölugrás, és ismételt térdre ereszkedés. A térdeleés 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 képebe 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 *Krokít* is. A férfi és a nő együttese vonzás és taszítás, vágyakozás és menekülés, fölugrás 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 halálra. Az én megvalósításának a kísérlete győz a halál hatalma által sugallt ön- (vagy én-) feladás kényszerén. Nem *kell* meghalni. Nem kell felejteni, elfojtani, büntetni és végezni, esetleg *hívégezni*. Az ölelés, mikor

az egyik test a másik keretévé, új szövetségésévé válik, amikor az egyik test – és teljesen mindegy, hogy (a) férfi vagy (a) nő – 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 használok 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 ellenkező 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 belehazudták a szeretetünkbe, testünket pestissé, de legalábbis megvetendővé téve egy-egy atyáinknak tetsző állítmánnyal. Olyan áldozat következik itt a táncmonda, amelyben fölmutatják az orkesztra két szélén azokat a történeteket, amelyek elmenthetőak (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 középuitt egy pirosba öltözött férfi. A bádoglavórban ott a keresztség 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 isteneknek 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 hármastól 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 táncja nem minőségében különbözik az előző két duettől, 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 letek volna, önmagukra.

A koporsó amolyan szomorú mesebeli palotaként csalogatja az egyik férfit. Az többször nekifut, de a másik lelki testének az ereje visszatartja. Ölében forgatja a szeretetet, mint mikor kisiút 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 fölgrásaiban jelenik meg. Az egyik ember elveszett. A katasztrófa az orkesztrán maradt táncos szólójában teljeseedik ki. Mindenki elveszett az elvesztett másokban. 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 ellentétezzék: az építmény tetején az elveszejtett emberek, az ének az Urat kísérő szenteket idézi. A katasztrófa után nem igazán várunk már lényeges történetet, a kóda majd levezeti fájdalmas belátásunk döbbenetét: ez az én sorsom. De ebben az előadásban a tetőpont a katasztrófa után következik, így a katasztrófa megszűnik katasztrófa lenni, és egyszerű késleltetéssé válik. A történet akkor fordul meg, amikor az előbb 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 bádoglelőről 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 bemutatón ez a táncos a *Kroki* anyaga 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.

*

Meggyőződése, hogy a Szegedi Kortárs Balett *Kroki – Requiem* előadása hosszú évekig nem múlhat fölül. Ennek a darabnak kultikus előadásként kellene fennmaradnia, hogy legalább egyszer havonta elnyerje az erre vágyó közönség a *kegyelmet*.

1994. március