

FELJEGYZÉSEK A KORMÁNYZÓ HALÁLA KÖRÜL

Az alábbi feljegyzéseket utólagosan tettem, mintegy visszaidézvén azt a kedvem szerint való, érdekes és különleges munkát, amit *A kormányzó halála* táncopera világrahozatala jelentett.

Ez az írás – mely kissé ingatagon leng múlt és jelen, Kint és Bent között – mindazonáltal nem elsősorban személyes vallomás, hanem összefoglalása és gyöngéd megítélése sok mindennek, ami összetartozik, ami a Színház időtlen sorsa körül és annak ürügyén kicsapódott bennem. Talán nehézkessé teszi születési hibája – az, hogy más tőről fakad. Remélem, mégsem érdektelen.

* * *

A Színház a lélek és a szellem terepe. A felismerés bizonyára nem új keletű, ám a gondolatnak azon köreibe tartozik, amelyek – éppen mert örök érvényűek – minden időben újra belátandók és megfogalmazandók. A *sinto* szentélyeket húsz évenként, pontosan ugyanúgy, azonos minőségben és formában, újra és újra föl kell építeni. A lankadás évszázadok során át ismeretlen. Bölcs döntése ez a múlt kódébe veszett törvényhozónak, a legátgondoltabb szokás, hiszen az elporladás ellenében újjászült Szentély (a kézműves tudás megőrzése mellett) minden alkalommal a lélekben is újra felépül.

A Színház a lélek és a szellem szentélye. Minden korokban, romlatlan teljességben, hasonlóképpen újra és újra meg kell építeni, s ennek mércéje a bennünk eszmélő Szellem, rendeltetése pedig a Lélek és a Szellem átható jelenlétének roskadatlan fenntartása. Egy éber vágy a Mindenekben való részvételre a magatartásokon át, ahol az erkölcs vetése és bonyodalmas ünnepélye történik. A Színház a világ alkuvatlan átvilágításának rituális művelete, a romolhatatlanság figyelme. Ceremónia, amelynek számtalan rendes és rendezetlen eleme és kelléke van; jelenlét, de amelynek vonatkozása időtlen, s amely önmagára, e hű „változatlanóságára” talán minden másnál érzékenyebben figyel, miközben benne és rajta kívül is minden egy folyamatos hömpölygésben folytonosan változik.

A Színház híd az örökkévalóság emléke és az elmúlás bonyodalma között. Egy istenkísértő, kényszerű és rettenetes, játékos vizsgálat, amelyben a mindenek mögötti, rajtunk keresztül és általunk kíméletlenül méricskéli magát. Élvez, szemlél és kételkedik.

A Színház az istenek szembesülése.

* * *

Korábban a dolog egyetemes mivolta nem volt számomra ilyen magától értetődő. Első találkozásként, még 1976-ban, csak egy látlelettelen, „korszerű” tarkólövést kaptam a Pécsi Balettől, amikor – megtudván véletlenül, hogy kis kamaradarabot készítettek egy rövid zenémre – a bemutatóra „hely hiányában” nem nyertem bebocsátást. A korlátozott

szemléletű művészetek önítélkező volta mindig az ilyen vicces kis esetek során felejt el időben eltüntetni nagyképű méltatlanságát.

Egy másik kész darabomra, *Az eskiivőre*, Szűcs Elemér készített koreográfiát. Ez a munka jó volt, kárpótolt lélekben az előbbiekért. Elragadott és megnyugtató, bár nem volt tökéletes. A hadsereg táncosai ütőképesebbeknek bizonyultak, mint a részeg garnizonok.

Később, majd harmadfél évtizedre rá aztán áttetszőbb s egyben magasabb tanulságok is adódtak. A Győri Balett felkérésére készült *A szarvassá vált fiak* munkálatai már a témát tekintve is tágasabb rálátást hoztak és követeltek. Megmerítvén a színház mai krónikus és nehéz problematikájában, elém varázsolták mindazt a rejtélyes és szép szövevényt, amit a színház mint művészet és jelenség fölvet, s amit ma betölt. Nem gondoltam át korábban – például – olyan következetesen azt, hogy a zenével milyen mély és meghatározó viszonyban van minden; hogy a zenének, a zeneiességnek milyen átható, mindenben meglévő, természetszerűen teljes befolyása van a történésekre. Hogy a dolgok mindig zeneiesen bonyolódnak, hogy a zene kozmikus dolog, hogy minden történés valójában zene. S hogy a ritmus, a lüktetés az, ami mindeneket összetart, hogy a ritmus most is és mindigre „mindenek előtt” való.

Ma már – s éppen a színpadi mozdulatlanság titokzatosságából – tudom, hogy ez így van. A zene a dolgok szellemkép-világa, a világ vízjel-mögötte, amely nemcsak a tudat alól és fölül, hanem magának a tudatnak és testi mivoltunknak ténylegességeiből és látszatlanságaiból is informál. Teljes képlet. Különben – a szó szoros és teljes (tehát kozmikus és univerzális) értelmében – nem Zene.

* * *

„*A szarvassá vált fiak*” átláthatóvá tették a terepet. A darab betiltása miatt elvetélt sorsa – azon keresztül is, hogy Markó Iván koreografikus nyelve bennem hiányérzetet hagyott –, a Színház akkori külső rontottsága, kultúrpolitikai sarokba szorítottsága mellett, mai krónikus általános bajaiba is beavatott. S ez a beavatódás nem volt kevésbé drámai, mint egy legújabb kori kamaszocsúdás.

A Szarvas bemutatója idejére – minden örömöm mellett – már világos volt számomra ugyanis az is, hogy az európai színház az idők folyamán szellemében fokozatosan elkényelmesedett, beszűkült, az univerzalitás igényéből kikopott, hogy itt a teljesség egyetemes figyelmének és otthonosságának a közegét a szerzői autoritások pusztán társadalmi léptéke váltotta fel.

Ennek következményes tünetei: 1. a színészi érettség klasszikus szempontjainak a hiánya; 2. a mozgás, a mimika, a hang értelmezésének öncélúvá válása, az eszközök elpolgáriasodása; 3. az akrobatika értelmezhetetlenné válása, következményes eltűnése; 4. a tánc függetlenedése, a zene kiiktatódása és degradálódása; 5. az univerzális terepű Színház külön színházi műfajokra való *szétesése*; legfőképpen pedig az istenek (emberen át történő) „szembesülése” helyett az emberek egyre silányabb szembesülése. Egy mentális lapály (hiszen az emberben lévő isten és istentudat deklarált kiveszésével a gondolat szolid teljességigénye is beszűkült, kiveszett), kompenzatorikus önkényeskedéssel és nagyképűséggel. Ezen felül pedig a színház túlzottan beszédes lett, szinte kizárólag beszédes.

Továbbá:

- ahol a zene és a mozgás még a színház integráns része maradt (opera, balett stb.), a viszonylatok kiegyensúlyozatlanokká váltak. Pl. a balett *pusztán a zene mozgás-interpretációja* lett, a zene merev elsődlegességével. Az operában a színház a zene olykor nevetségességig sematikus, tökéletlen kulisszájává silányult, mind nagyobb zajjal és költségekkel. A mozgás és a zene kozmikus viszonya pedig általában véve is produkcióvá rokkant. Mindezek jellegzetes következményes tünetei annak, ha a dolgok kikerülnek a szellem elsődleges és egyensúlyos uralma alól. Mint a globális világvezetés, a politikai erők: a színház is a gondolkodás méltatlan és feledékeny szintjeire süllyedt és zsugorodott. A tudat szintjei mindenkor a maguk képzeteire formálják át a világot.

Továbbá:

- az egyetemes magyar színház – mindezekon felül – önnön holdas kútjába hanyatlott. Nem egy sajátos mentalitás tágas képzeteiből kibomló, hanem szinte teljesen epigonisztikus, és a fenti tüneteket

szép, olykor nagyszerű kivételekkel ugyan, de még felhígultabb változatokban mutatja fel.

- a hagyományossághoz kötődő mai magyar színpadi művészet ezen belül nem találta meg azokat a pontokat önmagában, amelyek képessé tették volna a világ mai egyetemes problémáit élő művészetté integrálni magába. Sem maga nem bontotta ki tovább magát, sem a hatások nem tudták lényegesen (gondolatilag-formailag) megtermékenyíteni. Jobbára csak zavart keltettek a köreiben.

S ez a légüres tér a mai magyar zenei és színházi kultúra legnagyobb drámája. A hagyomány után az elgyöngülő szelleme. A nem vállalás meddősége, az autonóm univerzalitás csöndje, a majmolás, az átmenetiség könnyű alibije. Passzív reménykedés és fukarkodás, amely magát beteljesedettnek véli. S a drámának nincsen vége, mert ez a dráma közben világdráma lett.

Minden más a Színház princípiumának ebből a mai zavarosságából fakad. Így az ún. mozgásszínház(?) és a táncszínház belső gondjai is. Példának okáért az a tény, hogy önmagában fölvertezetlen és megalapozatlan munkák nagyszerű zenék hatásaiból élnek, meg sem közelítve azok teljességét és olykor lehengetlő tökélyét, sőt a zenei beavatatlanság, a stílus és értékzavar, s a mechanikus szemlélet miatt sokszor tudomásul sem véve lényegüket. Vagy az a kultusz, amely a személyre cseréli fel azt a szellemet, amit eredeti értelemben vett színészi teljesítmény gyanánt, a személy és a test ellenére, annak transzparenciája révén kellene megidéznie (pl. a maszkok teljes hiánya). Legfőképpen pedig a színház filozófiátlan és eldurvult hang megjelenése általában (nem szólva itt a már mindent elborító beszéd nyelvi méltatlanságáról és slamposságáról), elsősorban a zene tisztázatlan, alá- vagy fölérendelt funkciója, ambivalens szerepe a zene és a mozgás zavaros gondolati és jelenségviszonya tekintetében. Szemléletben, felfogásban, koncepcióban és előadásban egyaránt.

Mindezek a mély bajok, ez a hihetetlenül gyöngének tűnt státus arra a direkt fölismerésre vezetett, hogy a Színház mint a művészi hatások legkevésbé elvont legkomplexebbje, mint az emberen áttetsző Egész, az eluralkodott és elnehezült felszínes nosztalgikusságból visszahelyezendő

abba a teljes „energetikai” és jelenségi princípiumba, amely eredendő lényege. Abba az ideába, komplexitásba és erőbe, s az ideának abba a hatásmechanizmusába, amely – a fentiekkel szemben – belső erejénél és teljesérvényűségénél fogva fenntartja a Színháznak, úgy is mint színészi aktusnak, teljes: kozmikus és univerzális vonatkoztatottságát, Szellemi alárendeltségét és áttetszőségét. Amely fenntartja ezt az intim, szerves és egységes képletet és szerkezetet teljes éberségében és készleteiben is. S amelyben a legfőbb „szabály” az út, az élet és az egyidejűség.

Az „út”, amely a megjelenítés rétegein át láttatóan a szellem és a lélek mögöttesének tágasságába vezet. Az „élet”, amely ennek a direkt megjelenítő erőnek és a magarávételnek pontos és egységes, gazdag és árnyalt formája: tárgya és közege. Maga a látványos rétegezetség, az örök aktualitás. S az „egyidejűség”, amelynek mélyén mint felfogó és közvetítő mester: az ember, a színész áll és helyezkedik el, s az a tény, hogy minden, ami történik, rajta keresztül és nélküle is történik, és egyaránt egyidejű. Egyidejű önmagában önnön tüneteivel, egyidejű önmagával minden mással szemben, és egyidejű a mögöttes és a külső közeggel is, amelyben van, ahol megtestesül, amelyben létezik. Miközben maga a közeg és minden más vele szemben, rejtélyesen és magától értetődően, hasonlóképpen egyidejű. S rajta minden csupán csak áttűnik.

Ez a művészi (és univerzális) egyidejűség látszólag egymás fölötti és egymás melletti síkok parallel viszonylatát jelenti, valójában azonban szerves szinkronicitás. Szinkronicitás a jungi értelemben. Ezért az idő és a tér itt szellemileg tökéletesen betöltött, egységként működő, szellemárnyas, élő komplexitás, amely mindent megérint és átjár, és mindenhez átvezet. S benne nemcsak „a boldogság” és „a boldogtalanság”, de közvetve és közvetlenül minden mély viszonylat hat és fölmerül. Elemei a harmónia, a szenvedély és a közöny, eszközei pedig a mozdulat és a hang, a látvány és az illúzió, az ábrázolás és a mágia. Az emberen át integrált és uralt képviselőben. Az ember, a Színész ennek a szerves egyidejűségnek a metszéspontjában áll. Öntudatlanul is. Rezonátor és közvetítő, de a „szülést”, a műveletet tetten érni nem lehet. És mégis minden rajta múlik. Azon, hogy hogyan, milyen tágasságban képes

fölfogni és a maga által uralt egyidejűségben fenntartani és megjeleníteni ezt a magárvetettséget. Mert a színház a magunkra vett egész világ, amely általunk, amelynek szelleme a mi képviselőnkben jelentkezik, tárja fel a legmélyebben és legvilágosabban magát. S amelyben a Világ mér minket, s nem mi a világot.

A MAKUZ zenekarban való folyamatos foglalkozások – a zenei szakma ismert kellékei mellett – a 70-es évek közepe, de különösen '80 óta, ennek az egyidejűség-működésnek a terepei is voltak. Az út konzekvensen vezetett ide, hiszen az improvizációnak az a módja, amely már nem csupán egy dallam meghatározottságai mentén való szabad variációkat jelentett (mint pl. a jazzben vagy egyes népzénekekben), hanem valamilyen (méltónak tűnő) jelenségen mint ötleten alapuló és direkt, hangszeren történő nyílt „komponálást” – egyedül, párban, majd akár zenekari mértékben is; jóval többet tehát, mint pusztán a tételes zene felületén maradni –, ez a lassan belakott és határtalanul érdekesnek és élvezetesnek bizonyult játékmód egy idő után fölfedte a szerves szinkronicitásnak ezt az egyidejű természetét. A mindenegyüttvalóság jelenlétének, szabadságának és áramlásának szellemies rendjét az időben; a tiszta és éber lelki és szellemi harmónia esetén az emberben, a művészen megmozduló eredeti képességet és hajlamosít az egység teljes belső megragadására és megjelenítő artikulációjára. A fantáziának, a zenei szimbólumoknak, a téres élménynek, a megjelenítő erőnek és artisztikumnak szellemi és gyakorlati önvezérletét a zenében. Amely mindig e szinkron árnyalás jegyében történik, s amelynek intim módja ez az egységes egészben mozgó „álló” egyidejűség.

Sok-sok rossz és kételyes pillanat, gyötrelmes jóakarát és hit, a csodálatos zenei és lelki pillantok rejtélyes bizonyossága, rengeteg önfeledt és önfeledtségében is olykor önkínzóan koncentrált játék és önmunka – az „önfeladás” és egy máshonnan néző figyelem rutinja – kellett ahhoz, hogy elébb az ember üresnek vélt, ám univerzális készletű belső természete, majd a konzekvens hang-reprezentáció is eme érintésre lassan fölfedje és szakosítsa magát. Majd mint valami mindent átfogó, csillagzatba virágzó, új hangvilág, érzékletes, áttetsző és tiszta képletté váljon.

Az ún. szabad zene e sok nyújtózó és elemző gyakorlata fokozatosan föltárta azt a kegyetlen, ám kegyelmi viszonyt, amely mintegy sajátos

erkölcs gyanánt minden univerzalitáson alapuló művészet meghatározó előfeltétele. A spontaneitás benső stabilitását és tudását, s az érettséget és erőt... S ez vonatkozik a tánc- vagy mozgásművészetre ugyanúgy, mint a színészetre vagy bármi másra, ami az igényesség ilyen hullámköreibe tartozik. S valójában minden így méretik meg.

A mind koncentráltabbá váló szabad zenei játékok hamarosan világossá tették, hogy ennek a játékmódnak, ennek a jelenségnek és zenei stílusnak a mélyén egy végtelenül finoman tagolódó és színesen artikulálódó, zeneies pszichologikus mozgás húzódik meg, egy teremtő és termő kedély, amely a lélek mélyét mindenkor uraló szellem sajátos gesztusait követi. Egy, az ember kozmikus voltából eredő mély azonosságélmény és reflexió, a lét szelleme, mely a lélek és az érzékek átetsző kapuzatán át közlekedik. Hogy ez maga is mozgás, érzéki mozgás, amely belső univerzumból fakad, ahhoz kötődik, ennek révén nyilatkozik meg mozgásaiban, reflexióiban, tereiben és ideiben, hangi színeiben, egyidejűség ölelte kapcsolódásaiban. Ez működik, mégpedig mély belső és külső szinkronicitásban. Be kell látnunk, hogy ez valójában nem más, mint a csan/zen koanok világa, a direkt és teljes, azonnali szellemmegnyilvánulás, amely éppen ezért a legteljesebben és legkonkrétabban hiteles.

* * *

Ez a felismerés, a gyakorlatnak ez a megvilágító bölcsessége mintegy eligazításul szolgált ugyanakkor a mozgásértelmezés és a zene, illetve a zeneértelmezés és a mozgás vonatkozásában is. Hiszen egy olyan nyilvánvaló elemi egyöntetűséget tárt föl, mint jelenséget, kapcsolatot és szabályt, egy olyan természettörvényre pillantatott rá a mozgás és a zene mély, még szűzi viszonylatában – arra, hogy a mozgás és a zene gyökere egy –, amely a játék minden aktusában maga is tánc és mozgás után kiáltott (film után is, de az egy másik történet), s amire sok ösztönös tánccos és mozgáskreátor fel is figyelt, s mely nyilvánvaló háttere és alapja lett aztán bennem minden további kóbor fantáziálásnak a tánc és a színház körül.

S a felismerés bizonyossága és az összefüggés nemes egyszerűsége rövidesen meg is találta azt az erkölcsi környezetet és egyelőre ezoterikus belső színpadot, amelyen lassan testet ölthetett az Idea. S vele az a kimondatlan, de szükségszerű gyanú is, hogy a magyar színház talán nem is olyan végzetesen gyökértelen.

A kormányzó halála cím sokkal előbb volt meg, mint a darab. S a cím már magában hordta a majdani darab szinte teljes attitűdjét és stílusát. Maga a stílus volt az első, ami képzelgéseimben ideaként megjelent, a címet pedig a szellemtelen s ráadásul következetesen kontraszelektív gyakorlatú önkényuralmi gályaidők összeomlásának időtlen erkölcsi szükségszerűsége és történelmi előérzete dobta fel; a plebejus kiszolgáltatottság és önfenntartó rafinéria egyre dagadó és visszavágni készülő, potens víz-uralma – a lélek rejtelvei felől. Megragadva a mélyben egy sokszorosan átélt zene- és mozgáskészletet, s egy ebből felrémlett át gondolt és átvizionált színház vágyát és belső ígézetét.

A magvas cím rögvést betöltötte a képzeletemet, amely mindig is e történelmi sorsváltás igazságélményének a várakozásában égett. A fantázia pedig – most már az idea mentén – faggatta tovább az érzékeket.

A nem létező magyar színházi hagyományok csupán az ún. népszínművekben szolgáltak némi előképpel, amit azonban nem vettem el: távoli és áttételes emlékek – persze inkább egy Tamási Áron-i színház nyomvonalára mentén – esélyt adott a kutakodó érzékeknek, hogy kihámozódjon a giccs mögül egy keletre vezető, egy az Archéhoz, archaizmushoz vivő ösvény. A keleti színházhoz, amely mindmáig a színház talán legtisztább princípiumaként maradt fenn, s mely számomra a teljes és a tökéletes.

A mozgás-zene gondolat pedig egészen Japánig röpítette a fantáziát, ahol nem a zenére jár a mozgás (mint a nyugati balettben), hanem ahol a kettő egyidejű. S ahol már alig követhető ugyan, de látható még, ahol él az univerzalitás szelleme, mindenkori jelenléte és uralma a Színház felett. Ahol – főleg a kabukiban – bámulatos módon jelen van a *commedia dell'arte* és a *buffo* megannyi jellegzetessége is; ahol még egységben élnek a színészet hatalmas készletei.

A legjobban persze a Pekingi Opera bűvölt el egy felvételen, de azt is tudtam, hogy mindezek elementáris hatása az engem foglalkoztató

színházra – akár a mozgás és a zene e felülvizsgált és helyreállítandó viszonyának esetében – csak filozofikus, csak lényegi, és semmi esetre sem ornamentális, felszínes, epigonisztikus lehet. A címben már végérvényesen megfogalmazódott bennem, hogy a szívemben mocorgó-készülődő darab a méltatlan hatalmasságok/kiskirályok mindig szükségszerű és csúfos bukásáról fog szólni, s hogy a formája a mifelénk már kiveszett énekbeszédes narráció tagoló stílusára, egyfajta, korábban nálunk is honos históriázásra fog felépülni. Egy mellérendelő dramaturgiára, amelynek zenei nyelve (s talán a mozgásnyelve is) szinte teljesen improvizatív lesz, teljesen azonnali és egyidejű. S átlépve ezzel az elmúlt idők konstruktivista egyeduralmát a színházban is – a merev, az életnél sokszorta szűkebben integráns autoritás dominanciáján – létrehozhat egy új, az archaizmusban gyökerező szerves és teljes, élő és egyetemes gyakorlatot.

Akkor még nem tudtam (bár zenei munkásságomból sejthettem volna), hogy ennek ma még milyen áthághatatlan természetes és kicsinyes akadályai vannak.

* * *

Első látogatásom a JEL Színház próbáján 1987-ben, Budapesten volt, s mint kiderült, az ábrándozásaim homályában még csak oly halványan körvonalazódott, ám érzékeiben már akkor is rendkívül identitív stílus kibontakozását és darabbá formálódását ez döntően befolyásolta. Az építkező szinkronicitásnak (Európában a commedia dell'artében legerősebben élt e pszichologikus jelenségnek) s az ebben öntudatlanul működő egyidejűségnek, a szinkroniának váratlanul olyan gyakorlatát tapasztaltam egyes táncos színészeknél, és a közös munkában is az ott eltöltött órák során; az idő, a mozgás és a sokszólamúság kapcsolatának olyan kreatív, szerves kezelését – mindamellet, hogy a mozgásformák mint jelek különböztek minden koreografikus megszokottól, de annál érzékletesebbek és természetesebbek voltak, és mint elemi vagy akár komplex gesztusok, már nem hagytak hiányérzetet bennem –, ami a mozgások stílusában nagyon hasonlított a MAKUZ játékmód világához, belső mechanizmusához, jellegzetességeihez, s ez igen meglepett. Első-

sorban azért, mert ezt a látás- és játékmódot akkor kizárólag a sajátomnak és a tanítványaiménak, és pusztán zeneinek tartottam, s mert nem tapasztaltam sehol másutt ennek az ismeretét. Holott éppen a zene belső mozgásalapozottsága okán könnyen belátható, hogy a mozgás zeneieségét minden táncos, aki a tiszta intimitásból direkt egyidejűségben meríti és artikulálja gesztusait, ugyanazt éli meg, s ha nem, azt is hasonló gátlások és érzéketlenségek miatt.

Egy csapásra nyilvánvalóvá vált számomra, hogy Nagy József táncszínháza a maga nemében hasonló utakon jár, hogy a színházát már egy ilyen meggondolású mozgáskultusz tartja és hajtja, s hogy itt nem az ismert tépelődő és megcsonkolódott európai, hanem az újjászülető teljes és archaikus színház olyannyira hiányolt ismérvei és eszközei bontakoznak. Feltámadt bennem a sejtés, hogy mindaz, ami *A kormányzó halála* gondolatában oly érzékletesen és igézetesen fölmerült bennem, talán Nagy és csapata révén fog majd megtestesülni. S ennek az ajánlata aztán – Bicskei Zoltán finom egyengetésével – nem is késett sokáig.

A középkori kínai, igen nagy számban fennmaradt és a kis provinciális hatalmasságok nevetséges-kegyetlen bukásairól szóló tragikomikus drámák a szóba jöhető cselekmények rostáján hamar kihullottak. Korunk szétesettebb, bonyolultabb, konspiratívabb, és kevésbé együgyű. Márpedig cselekmény, történet és költői szövegű narráció nélkül nem képzelhető el ez az alkotás. Ennek mikéntjét, egyes fázisait, a költői szövegeknek a komponálás folyamata során történő létrejöttét Kodolányi Gyula vonatkozó szép műhelytanulmánya híven és részletesen megidézi. (Hitel 1990/3.)

* * *

Különös módon, sokáig tartott azonban, amíg az *egyidejűség* gondolata, a hármásban sokszor és érzékletesen átbeszélte stílus és a csapongó gegfantáziák után, végre megtermékenyítette magát az alkotási folyamatot is, s mintegy új csapást vágva a színházi munka bozótosában, megértette velem, hogy itt minden szokást, sorrendet és módszert, amit a nyugati

színház bevált gyakorlatának láttam, át kell lépni, hogy az egész darabot önnön belső természetének megfelelő, konzekvens módon kell egyidejűleg *megszülni*. S hogy ez elsősorban éppen a mozgás, a történés és a zene viszonyára, a látvány és a hang más, finomabb kapcsolatára, ezek szerves szinkronicitására, s mindenkor természetes rugalmas, élő rendjére vonatkozik. A szöveg, úgy is mint énekbeszédes hang és hangzás ebben mint *tagoló* formai elem, bár librettóként kezeltem, számomra eleven, tiszta képletnek számított.

Az alkotási mechanizmust, a szülőfolyamatot és a kibontakozó képleteket végül is az tette szinte tökéletesen konzekvenssé, hogy a magamban készen volt zenei stílus mellett a JEL Színház átélt sajátos atmoszféráját, mozgás- és látványvilágát is késznek és adottnak vettem. Így a festői látású és mozgásban is szellemiesen gondolkodó Nagy, a megbeszélések alapján, lépésről lépésre – s a mindent átfogó zenei dramaturgia folyto-



Jelenet egy rövid rögtönzött táncdrámából. (Nagy József mellett Geröly Tamás és Szabados György)

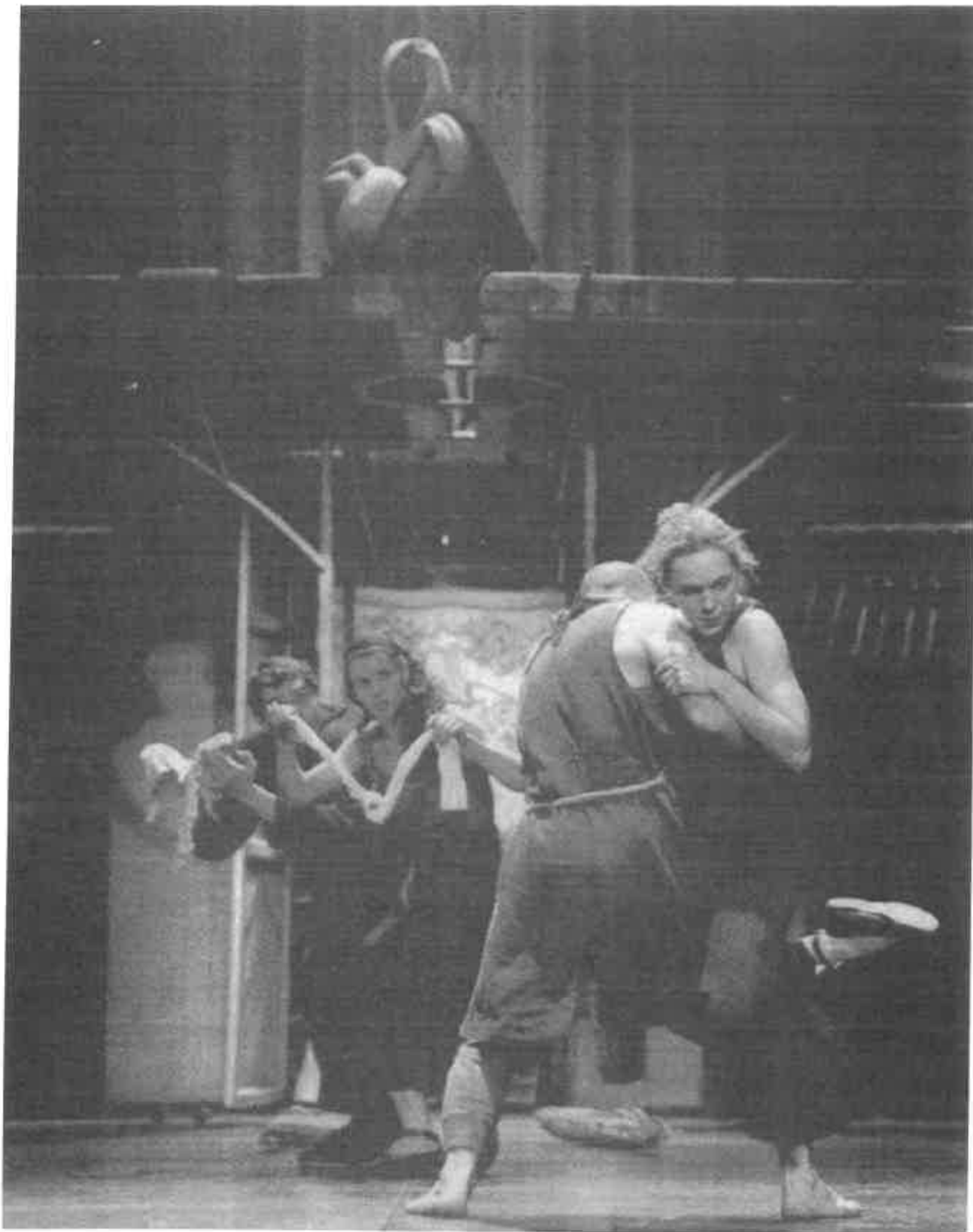
nos kontrollja mellett – egy nem irodalmias, hanem látomásos, egyszerre metaforikusan szellemi és ugyanakkor szinte vulgárisan realiztikus jelenetezést álmodhatott videóra a társaival, amely – a narrációval való tagolás szempontjainak is – afféle vizuális forgatókönyveként szolgált. S amely már ténylegesen magán viselte és sugallta, hívta és működtette a szinkronicitás mindhármunkban egyként jelentkező szellemét.

A teljhatalomtól a pusztulásig vezető, bár sorsszerű, ám halálosan keskeny ösvény azonban, amelyen a darab szinte önvezérlő bonyodalma, „szakadt” feketeségpompája már a próbák videofelvételein is jól érezhetően vonult, már a kezdet kezdetén arra figyelmeztetett, hogy ez nem kifelé, hanem egy *befelé* működő, nevetségességében is önmagára záródó, szorítóan rituális dráma. Hogy nem tüneti, hanem lényegi. Ezo-terikusan, zeneileg tehát mindenképpen az. Egy egyetemes világterhet cipel, amelyről a terhet a humor sem veti le. Kozmikus dráma, kozmikus esemény. S ennek megpillantása, ennek a befelé omlásnak a veszélye volt az az – első – felismerés, amely váratlanul és számomra sajnálatosan, az eredetitől eltérő, részben más, egy kötöttebben megkomponált, a táncosokat megnyugtatóbban szolgáló, európai értelemben relatíve hagyományosabb zenei módszereket és dramaturgiát parancsolt. Éppen a majdani előadások belső stabilitása érdekében. Hiszen a másik, még keményebben gyakorlati és még döntőbb momentum annak fokozatos és kényszerű belátása volt, hogy az eredeti idea tiszta kivitelezéséhez nincsen sem idő, sem lehetőség. Hogy a mozgás és a zene lépésről lépésre, tisztán gyakorlatilag, szinte egyszerre építkező, spontaneitásban fogant közös megépítéséhez, a legtermészetesebb és legkonzekvensebb munkamódszerhez – az előadásokon mint színházi ceremóniakon vagy rítusokon is működő szinkronicitás tökéletes fölkészítéséhez – teljes és közös elvonultság kellene, s nem kétezer kilométer távolság a franciaországi Brestben dolgozó színészek és a magyar muzsikusok között. Mindehhez pedig sok idő és terem, a teremhez és az időhöz pedig pénz, sok pénz lenne szükséges. Pénz pedig nincsen.

Természetes volt tehát, hogy így – minden csodálatom mellett – mind a zenészeket, mind pedig a táncosokat potenciálisan „felkészületleneknek” kellett tartanom egy ilyen gyökeres megoldásra, annál is inkább,



A „kormányzó halála” című táncopera egy pillanata. (Orleans, 1989)



Konspirációs jelenet a táncoperából. (Orleans, 1989)

mivel egy ilyen, tradicionális színházi mértékkel mérve is *teljes* embert kívánó színészi és muzsikusi feladat – be kellett látnom – a kellő munka-lehetőség és mennyiség híján, súlyos személyes kudarcokhoz vezetett volna. A szófukar Nagy József ezt maga is így látta. Későbbi beszélgetéseink egyikén kiderült, hogy Ő is csak a szinte szavak nélküli művészi egyetértésben, munkában és fölkészültségben hisz. Ahhoz, hogy a dolgok ebben a teljes (és nem totális!) színházban az elképzeléseknek megfelelően, nehézkedés és áttételesség nélkül történjenek, hogy ez a színház tisztán a maga ideája szerint működjön, ahhoz nem a szavakon keresztül vezet az út. Már nem a beszéden, az exhibicionista eszmélkedésen és vitán. Hanem az absztrakt megközelítéseket nélkülözni tudó, teljes és kiművelt készenlétben, ahol szavak nélküli egységben artistikusan „rögvest” megjelenik és hat a dolgok megidézett szelleme. Ahol éppen ezért nincsen rés a hatás érzékletességei között. S én teljesen egyetértettem ebben vele. Ennek dimenziója a spontaneitás, az alkotó improvizativitás, a spontaneitás gondosan megtisztított kehelyállapota, amely művelet azonban rendkívüli egyéni és közös belső és külső munkát, valóban egy *életformát* jelent. Mert ebben, elvetélt hiteken és felsőbbrendű dekadencián túl, a megemelődő, átlényegülő és megszentelődő teljes televény terem új ornamentikát. S a színház élete ma – úgy vélem – erre tart, ez a jövője, ez van soron. Még ha ebben az esetben ez teljességgel nem is valósulhatott meg.

* * *

A feloldozó megoldás így köztes lett; kétarcú, „duplafedelű”, de nem önfeladó, hanem csak kompromisszumos. Míként a jelenetek sora is, alig észrevehetően, s nyilván hasonló okokból. Végül is mindnyájan a körünkbe ágyazottak vagyunk. És ez a kor átmeneti kor. Egy átmenet kora.

A zenei anyagot határozottabban kellett kompozícióba fogni. A koncepció, a történés belekerült a zenei szerkesztés egy könnyen nyitogatható láncolatába, amely követni igyekezvén a drámai színtér mindenkori (álom, műtét, ünnep, multság, kert, harc, mágia stb.) közegeit, nemcsak a jelenetek által volt fordulatosan megnyíló (vagyis olykor szabadabban improvizatív) vagy éppen rigorózan zárt, megszabó és megszabott.

Hiszen e közegekben az erők mindig máshonnan, másfelől, hol kívülről, hol belülről, hol egyetemes erővel, hol hulló szétesettségben, olykor egyenesen az időtlenség erkölcsi köreiből hatottak. A zene hangulati tengelyébe rejtett ún. tritonus-állás (hangköz) is könnyen nyithatóvá tette, félig meddig nyitva hagyta a rendkívüli rögtönzőképességű zenészek által játszott zenei szövetet. Képviselvén egyben – szándékom szerint – azt a sematikus, érzéketlen, a magyarban szimbolikusan és csodálatos telitalálattal „kapá”-nak nevezett silány emberi minőséget, amelynek figurális megfelelője maga a Kormányzó; a teljhatalmú buta, a folytonosan gyanakvó és stabilan intoleráns tökéletlenség, a négyszögesített kör. Az istentelenség és az önzés koncentratisszimusza, aki és ami körül befelé forog az ítélkezés, a szent televény hanyagul zsúfolt, mégis elemi erők egymásnak feszülésében örvénylő, megsemmisítő drámája.

Így alakult ki, teremtdőtt meg végül is az az ellentétekben mozgó és élő gyakorlat, amelyben hol a zene csontozta meg a mozgást, hol a mozgás feszítette ki a zenei hangzatokat, amit így mindenkor az előadás „karmesterének” kellett kézben tartania. S ami végül is ennek a darabnak a hullámszó-vonuló jellegzetessége lett. Hiszen a JEL Színház következője – a Comedia Tempio – e tekintetben már csak egy nagyon szép akusztikus függönyzetet, atmoszférikus kísérezetét használ.

Ez a tritonus-atmoszféra aztán – közel sem bánom, inkább nyereségnek s a darab valamiféle csöndes erkölcsi dicsőségének tartom – mindenkiben valamiféle rejtőzködő gyűlöletet keltett, olyan mind erősebben jelentkező, kivételül dühöt és önmarcangolást, amely egy valódi ördögűzéssel ért fel, s ami szinte minden szereplőt, színészt, zenészt, akaratot egyaránt egy megtisztító s egyben önhitet erősítő nyughatatlanágba vont. Nem hittem volna, s egy ilyen mélyből építkező munka nélkül valószínűleg nehezen is láttam volna be azt, hogy a negatív erők milyen indirekt katartikus hatással rendelkeznek, hogy igaza van annak a fundamentális keleti gondolatnak, amely nem választ ketté semmit végérvényesen, amely nem dobja ki az ablakon, amit nem az ő hatalma kidobni. Hanem integrálisan és uralóan viszonyul hozzá, hiszen erkölcsisége adott; élő és veleszületett. Mindamelllett a Gonoszt le kell győzni. S *A kormányzó halála* alkotása során megélt, újraértelmezett és helyreállított

mozgás-zene problematika, és ezen keresztül, ennek révén a Színház dimenziójának, képviseleti szerepének és e szerep hitelességének a problematikája nyilvánvalóvá tette és ismét megerősítette bennem azt, hogy a művészet ma is és örökkön örökké nem más, mint rendelkezés az erők felett. Mely erők azonban egyetlen helyről valóak, eredendően egységesek. S az erők művészi felidézése és uralma ezért fölöttébb magasztos pozíció, erkölcsi kritérium és tartomány. A megkülönböztetés pedig mindig másodlagos. A Színház birodalma, a megjelenítés hatalma s ezen belül is

LA MORT DE L'EMPEREUR

Chorégraphie et mise en scène
Josef NADJ

Composition musicale originale
György SZABADOS

Interprété par les onze musiciens
de la formation MAKUZ de Budapest présents sur scène

Livret

Gyula KODOLANYI

Scénographie
GOURY

Costumes

Catherine RIGAUD

Lumières

Rémy NICOLAS

Assisté de

Sylvie VAUTRIN

Masques

Jean-Marie BENOCHÉ

Régie générale

Benoît MADELIN

Régie lumières

Raymond BLOT

Régie plateau

Michel TARDIF

et la participation de l'équipe technique du Quartz.

Admission

Patrice BRUCOMANN

Assistants à l'Administration

Maryse PARTIAGLOU-ROY

Diffusion

Théâtre de la Bastille

Christophe FERRY THOMAS

Assisté de

Patrice MAHEU-STREIZKE

et la participation de l'équipe administrative du Quartz.

THÉÂTRE JEL / FORMATION MAKUZ
JOSEF NADJ / GYÖRGY SZABADOS

Judi 9 et Vendredi 10 novembre
à 20h30.



LA MORT
DE L'EMPEREUR

CRÉAT ON
RÉSIDENTE
A BREST

PRODUCTIONS

Le Quartz - 10 rue
Théâtre de la Bastille - Paris

L'Apprentissage - Dijon

Centre de Production Chorégraphique - Clermont
gère les créations de la Formation Beaux-Arts en
avec la participation d'après France
Théâtre JEL, subventionné par le Ministère
de la Culture et de l'Enseignement



„A kormányzó halála” plakátja és alkotógárdája

a mozgás és a zene, mint minden, ami élő, ami él, hasonlóképpen oszthatatlan, eredendően egybefüggő erőfoglat. A hang, a zene nem csupán a mozdulat, a mozgás illúziója, bár az is. S a mozgás, a mozdulat is többet sejtet cselekvő önmagánál – mögöttes, holdas, néma és egyetemes zenét.

* * *

Az új semmi más, mint visszatérés a kezdetekhez. Mert visszatérni nem a Múlthoz kell, ahhoz nem szabad s nem is lehet. Az eredet, a kezdetek

A CSÁSZÁR HALÁLA

ZENESZERZŐ FRANCIA KOOPERÁCIÓBAN

KAMARÁS PÉTER

Szabados György Lest-díjas zeneszerző az elmúlt hónapokban aszorgalmasan járta az európai városokat. Nem a turista személynéje vezérelte. „A császár halála” című táncjátékkal, a az est színpadra állító Theatre Jel társulattal fondótt össze azra.

— Biztan bern, ahogyan a társadalmi értékek visszanyeri régi helyét, úgy a magyarországi polgári színház is arculatot vált. Ennek jegyében, három évvel eselőtt esőtettem meg a műötletet. Egy olyan plebejus drámát képzelem el, amelyben a távolkeleti Kabuki színház elemei is érvényesülnek — mondta a zeneszerző.

— Egy táncjátékban hogyan valósulhatnak meg az egzotikus ötletek?

— A tragédia és a tragikomikum itt egyetemben jelenik meg, énekbeszéd, zene, akrobatika egyformán szerepet kap. De hangsúlyosam, három évvel eselőtt mindez csupán elképzelés volt. Jugoszláviai magyar barátaimon révén megismerkedtem Nagy Józseffel, a magyar eszarmezásó, Párisban élő, festői látású koreográfussal. Kétszertendően eselőtt Franciaországban az év koreográfusa lett Nagy József, kása formanyelvet kínál, társulata pedig rendkívül fogékonyak bizonyult a közös alkotásban. Videobezettán megkaptam a Theatre Jel színpadi elképzeléseit. A felvétel húszszázharminczor is elforgattam, s az egyetemben a zene fokozatosan kialakult.

— A császár halála egy an-



SZABADOS GYÖRGY

FOTÓ TOROCCRAY CSABA

hényrűbűvésznak megpótlása, a manna csak egy szövegíró megpótlásával valósulhat meg.

— Olyan librettóra volt szükség, amely zene nélkül is megállná a helyét. A mese szép szövegét

Kodolányi Gyula írta, a véle a csapatunkba felgyorsította a folyamatot. Tavaly ősszel Brestben megbeszéltek a próbák.

— Miért ott, és miért nem Párisban?

— Egyetlen előadás kétszázötvenezer forintba került, a volt magyar kulturális kormányzat némi hozzájárulást ígért, de az utolsó pillanatban visszavonta. Brestben is találtunk szponzort, két előadást tartottunk ott. Párisban öt alkalommal játszották a darabot, valamennyiszer műsorfelvételek előtt. Nagy József franciaországi elismerését bizonyítja, hogy a külföldi kulturális tárca szabónak mélyre nyúlt, így a Theater de la Ville befogadta a produkciót.

— Sokszor itthon nem láthatjuk az előadást?

— Hosszas előkészítés után valszínűleg jövőre a Tavaszi Fesztiválon láthatja a közönség. Egy ilyen alkalommal a magyar kiadás jobban beleszórhat a közönségébe. Persze a produkció, no én a többnyire magyar származású művészekből álló társulat nem pihen. Hamburgban, majd Salzburgban az Őszi Játékokon szerepel a műsorban a „A császár halála”.

— Befektetés árulja el: mi nek lehet az európai karrierjét az előadás?

— Nehézet kérdezz, Talán mert „során van”. A darab mozgóképe elég sajátos, groteszk figurák mesterei: elcsúszás után bukattatják meg a színpadot. Politikailag és erkölcsileg egyaránt nagyon időseztől mondandóval, a látvány pedig megpótló. Egy táncjátékot látni kell, s ha a gazdasági akadályok elhárulnak akkor eljön az ideje, hogy a magyar közönség is megismerje a produkciót.

Egy kritika (1990)

beavatása, közvetlensége és telje, az erők szétválatlan egységes köre az, ami terem és ami teremt.

A JEL Színházzal való együttműködés ehhez a Kezdethez való termékeny és megújító visszatéréshez adott mindnyájunk számára talán soha vissza nem térő alkalmat. S ez az alkalom betöltetett, ez a munka nyomot hagyott. Magam úgy könyvelem el, hogy a Kormányzót nagy erőfeszítésekkel, a táncos-konspirációs vadásztaktusba valamennyien szinte beleremegve – megöltük. A nagy buta, a kicsinyes szuperönző, a rettegő tolvaj fafej, a mindenre alkalmatlan és nyalakodásokon megistenülő világkekec – mágikusan immár halott. A dolog „lényege” eldőlt. Most már csak nap mint nap, araszolva és visszavonhatatlanul fel kell venni és meg kell tartani a szent erők eredeti hatalmát.

A KORMÁNYZÓ HALÁLA *(részlet)*

Tűnjön el a sötét, falánk idő,
el el!
Megújulni a táncban,
isteni játékvilágban, jaj de kell.
szülessen utód!
meghalni
szülessen utód!
megszületni
új világra
jaj de kell.
A táncban, a tűzben,
rejtelmes érintés szentségében
forrást érinteni testedben,
tudást inni szemedből,
jaj de kell!
cápánkhoz méltó
szülessen utód!
Cápánkhoz méltó!
Megújulni táncban, tűzben,

elveszni ölelésben,
bolyongni édes útvesztőben
szülessen utód!
jaj de kell!
egyek lettünk e vágyban!
Hadd éljen bennünk az erő!
Hadd legyünk világ tengelye!

(Kodolányi Gyula verse – 1992)

— ✨ —
