

egymást marcangoló párok gurulnak ki egy megnyíló ládából, míg a háttérben magányában óriásivá tornyosuló nőalak simítja meg gyengéden a felé bukácsoló férfiakat. Ezen a kelet-közép-európai tájon – amely Csáth Géza írásainak ihletésére született meg a színpadon – minden lehetetlen magától értetődően természetes. Mint ahogy az is törvényszerű, hogy ez a kanizsai születésű, képzőművésznak készülődő fiatalember, Nagy József, Budapesten, a Corpus Pantomim együttesben formálódott előadóművésszé, hogy aztán Párizsban, Marcel Marceau-nál képezze tovább magát, s végül rátaláljon a radikálisan új szemléletű kontakt táncra. S az még inkább természetes, hogy sem itthon, sem otthon, a néhai Jugoszláviában nem lelt támogatásra, csak lelkes és elkötelezett híveket szerzett nemcsak magának, hanem az általa honosított tánctechnikának is. A Bőjtutó első próbálkozása volt, de a Pekingsi kacsa az 1986-87-es évad legizgalmasabb előadását hozta – minden visszhang nélkül. A színházi és táncszakma meg sem rezdült egy ilyen eredeti tehetség felbukkanása láttán, míg Párizs rögtön befogadta őt és mai napig is főként magyar művészekből álló társulatát. Így aztán Josef Nadj és a Jel Színház a francia kortárs táncélet reprezentánsaként járja a világot, s mutatja be jellegzetesen kelet-közép-európai miliőt és szemléletet árasztó táncszínházi groteszkjeit. Lehet, évtized is eltelik, mire újból erre járnak ...

FUCHS LÍVIA

Comedia Tempio

Mielőtt végérvényesen kilépett volna az időből, az idő komédiájából, Csáthnak még volt egy terve. Olyan darabot akart csinálni, amelyben nem beszélnek, hanem csak zene van és mozdulatok.

Tervét, mint ismeretes, már nem valósíthatta meg, ám megvalósította azt, méghozzá mélységesen az ő szellemében, egy immár nemzetközi hírű földije, a bácskai származású, évek óta Párizsban dolgozó Nagy József. Az általa vezetett és igazgatott Jel Színház Comedia Tempio című produkciója tartalmilag nem kötődik ugyan szorosan valamely konkrét Csáth-műhöz, de mozgásszínházról lévén szó, ez természetesen nem is várható el. Egyáltalán, roppant nehéz eldönteni, hogy egy olyan darabnak, melyben nem beszélnek, hanem csak zene van és mozdulatok, mi is a tartalma. Tartalom helyett inkább léthelyzetekről lehet szó, melyek ott a színpadon abban különböznek az élettől, hogy koncentráltan, a gondos koreográfia jóvoltából mintegy kristállyá csiszolva jelennek meg. Ilyen tisztán ragyogó, az európai táncagyománytól alig terhelt életszerű léthelyzetekből épül fel a Comedia Tempio. Mozdulatok, képsorok, fény- és zenei effektusok segítségével organizálja az időt: a szó közvetlen értelmében az előadás, átvitt értelemben pedig az élet idejét.

Egyik interjújában Nagy József azt mondta, hogy a Comedia Tempio az időről szól, az idő elleni küzdelemről. Hozzátehetjük, darabja bizonyára épp ebben a vonatkozásban kötődik a legszorosabban Csáth szellemiségéhez. A kiváló író alapvető problémája az idő és az időnkívülség antagonizmusának áthidalása volt, s az lett a tragédiája, hogy ezt radikálisan modernista szellemben próbálta megoldani. Míg a hagyomány emberei az idő szorításából ünnepek, rítusok alkalmával periodikusan kiléptek, s visszatértek az örökké változatlan kezdetekhez, vagyis a tulajdonképpeni időtlen szent időbe, addig Csáth épp az ellenkezőjét tette. Szövegeiből, különösen a késeiekből világosan látszik, hogy az írásművészetben, de még inkább a morfiumban az idő felgyorsításának eszközét látta, annak lehetőségét, hogy – mint naplójában folyton hangoztatja – néhány percben évtizedeket éljen meg. Az idő lelassítása, folytonos visszafordítása helyett a modernség és mindannyiunk lstenéhez, a sebességhez fordult, s miután mindenben, ami gyors, van valami mélységesen nevetséges, helyettünk élte meg az idő komédiáját, pontosabban tragikomédiáját.

A Comedia Tempio egyfajta ambivalens válasz erre a tapasztalatra. Mint mű természetesen koncentrálna, felgyorsítja az időt, nemegyszer burleszkbe hajló intenzitással, ám ugyanakkor annyira kilóg az európai színházi, tánc- és zenei hagyományból, hogy valamit mindenképpen felidéz a rítusok időn kívülségéből, idő elleni küzdelméből is. Hósei, ezek a groteszk keménykalapos, feketeöltönyös urak Csáth szellemében kacérkodnak a végletekkel, a szépségben éppúgy mint a kegyetlenségben, de mindezt olyan fokú természetességgel teszik, ahogy mi már fogat mosni sem tudunk. Biztosak lehetünk benne, ontológiailag otthon vannak, otthon az idő komédiájában. Mi pedig nevetünk burleszkszerű mutatóványaikon, azt képzelve, hogy fölöttük állunk, ám amikor az előadás végén megérint bennünket a halál szele, rá kell jönnünk, nem ők, hanem mi vagyunk neveltségesek.

SEBŐK ZOLTÁN

A magyar gregorián reneszánsza

A gregorián korális a „római liturgia sajátos éneke”. Ezekkel a szavakkal rögzíti szakrális-esztétikai jelentését egyházi zenénkben a II. vatikáni zsinat liturgikus konstitúciója (116. pont). A konstitúcióból kiderül múltja, jelene s jövője egyaránt. Különösen akkor, ha tekintetbe vesszük a konstitúció további ajánlásait, s főleg azt a megállapítást, miszerint a gregorián cantus planus gyakorlata máig modelláló erejű szakrális zenénk többi műfajában is, mindenekelőtt a vokális többszólamúságban és az egyházi népének művelésében. Formaalkotó ereje e műfajokkal fenntartott kétoldalú viszonyából következik: a polifónia és a népének előre- és visszatükröző szimmetriájában örökíti meg önmaga dinamikus állandóságát. Ezek a műfajok egyaránt elvezetnek a forrásokhoz, az eredethez, és jelzik a távlatokat is.

Őseredetét egyfelől az Ószövetség-Újszövetség sokoldalú viszonyában, a fejlődés folytonosságában és megszakíttóságában, a zsidó imákban és énekekben kereshetjük. Dávid király zsoltárai innen szívárogtak át az I-II. században a katolikus szertartásba. Másfelől az órómai énekek jelentették a kiindulópontot. Végül az eredetnél jelen van a későbbi önállóságát előre sejtető himnikus költészet.

Sajátosan formáló az a mód is, ahogyan a középkori szertartásban egyetemes érvényű latin nyelv egységesítő ereje átsugárzik a gregorián dallamkultúrájának kikristályosítására. Mert ebben az egyneműsítő-formáló módban az antik zeneesztétika megkésett gyakorlata érvényesül. Ahogyan *Szent Ágoston* átveszi a római szépségkánonok meghatározását például *Cicero* műveiből, és átlényegítve a középkor szépségeszményét fogja vele jelölni, ugyanúgy a *Magyarázatok a zsoltárokhoz* című művében az antik éthosz-karakter normáit eleveníti fel. Az éthosz itt is az erkölcsi törvények rendszerét fogja közvetíteni. A két kor esztétikájának különbsége csupán a közvetítés megfordításában rejlik. A kapcsolatteremtés itt már nem az Olümposz fenségétől a földi szép felé történik, hanem éppen ellenkezőleg, embertől az Égig. A gregorián ének éthosza nem partikularizálóan szépet hordozó, hanem egyetemesen a fenség felé irányító éthosz. Szemben az antik esztétika kiltató rendjeivel, itt minden létező tónus megengedett, sőt disztíngválóan ajánlott. A tiltások ugyanakkor az effektusok partikularizáló szintjein jelennek meg: adott hangnem ilyen vagy olyan konkrét érzelmi megnyilvánulásait hordozó dallam- szöveggel szemben. Tehát nem ez az egyetemes mód, hanem ez a partikuláris dallam lesz azzá, ami engedélyezett, javallott vagy éppen tiltott.

Ugyanakkor az ambroziánus költészet igézetében formálódó respontoriális szerkesztésmód a zsoltáréneklés éthosz-rendjét a tónusok egyetemességében fogalmazta meg: a zsoltárok minden tónusban mind énekelhetők. Persze ez a szabadság jelentette egyben a kötöttséget is; azt, hogy így igen, de másként nem. A „mégis másként” sajátosságát a lassan tudomásul vett zonális tónusrendek gyakorlata jelenti majd.

Különös feszültséget hordoz az az éthosztörténeti tény, hogy e tónusok viszonya a görög éthoszrendekhez máig sem tisztázott. És az is, hogy a pontosan meghatározott tónusok értékkülönbségei az esztétikai erőterben sem árnyalódtak. Az effektusokat élet-