

NÁRAY ISTVÁN

Cédulák Szkipéről

Már régóta tervezzük Koncz Zsuzsával, hogy megnézzük Kanizsát. No nem Nagykanizsát, se nem Törökkanizsát, hanem a határ túloldalán, a Tisza partján, a röszkei határátkelőtől alig több mint tíz kilométerre fekvő tizenháromezres települést, mert az a hír járja, hogy ott színház nyílik. Önmagában ez a tény is elég lenne ahhoz, hogy felkeltse kíváncsiságunkat, de ezt csak fokozza az újabb értesülés: a közeljövőtől az év egy részében Kanizsán, szülőhelyén akar dolgozni Szkipe, azaz Nagy József és társulata.



A kanizsai színház

Eltelt a nyár, amikor könyvbemutatóra invitáltak: a Kanizsai Kör *Mozzاناتok* címen születésnapi ajándékkul karcsú kötetet adott ki a negyvenöt éves és 2001-ben Taorminában Európa-díjjal, Franciaországban pedig A Művészetek Lovagja érdemrenddel kitüntetett Josef Nadjról. Interjúk, cikkek, tanulmányok, műhelybeszámolók, illetve azok részletei többé-kevésbé kronologikus sorrendben követik Nagy József tizenöt éves munkásságát. Az írások egy része magyarul, a másik szerbül, a harmadik meg angolul olvasható; a nyelvi egymásmellettség is jelzi: a kötet nem elsősorban a nagyvilágnak, inkább a szűkebb helyi közösségnek készült. A mintegy hatvan fotóval és rajzzal illusztrált könyvet a kanizsai kulturális élet két irányítója, Bálint Zoltán és Bicskei Zoltán szerkesztette.

A magyar szerzők között találjuk többek között Tolnai Ottót, aki szintén kanizsai születésű, de írásai nem elsősorban emiatt szerepelnek a válogatásban, hanem azért, mert közvetlenül vagy közvetve több Jel színházi előadás ihletője, munkatársa volt; a szintén Kanizsáról származó Szabados Györgyöt, aki Nagy József számos előadásához készített zenét; Bicskei Istvánt és Kodolányi Gyulát, a Jel Színház alapszínészeit; Várszegi Tibort, Nagykék leghűségesebb és legszakavatottabb elemzőjét, Rényi András esztétát és Sándor L. István kritikust.

A válogatók nem törekedtek teljességre, s az egy-egy produkcióról megjelent írások közül is erősen szelektáltak. Feltehetően a könyvecske terjedelmi korlátaiból adódik, hogy a legtöbb közleményből csak részletek olvashatók. Ez némi hiányérzettel tölti el az olvasót, de az is, hogy az egyes előadásokat ismertető-elemző írásokkal szemben túl soknak tűnik a rendező-koreográfus-táncosról, illetve társulatáról szóló általános információ. Bizonyára a sietős szerkesztés számlájára írható a meglehetősen sok szöveghiba, illetve az, hogy a közleményeket hiányosan adatolták (például nincs feltüntetve a megjelenésük helye), s hogy nincsenek vagy esetlegesen a képaláírások.

A könyv legértékesebb része az 1989-ben bemutatott *A kormányzó haláláról* szóló tanulmánycsokor, ugyanis Tolnai Ottó, Szabados György és Kodolányi Gyula eltérő szempontból, egyszerre kívülről és belülről láttatva mutatja be és elemzi az előadás létrejöttének folyamatát s magát a produkciót. Várszegi Tibor hét (csak részleteiben közölt) tanulmánya előadásról előadásra haladva igyekszik megfejteni, illetve időben és térben tágabb kontextusba helyezni a Jel Színház-jelenséget. Mint írásmű és dokumentum élvezetes Bicskei István naplóformában közreadott emlékezése az 1992-es *Orfeusz létráiról*.

A könyvbemutatón látható volt Mezei Kinga és Szorcsik Kriszta performansza, amelyet – akárcsak más munkáikat – Nagy József színházi szemlélete inspirált, s az eseményt Nagykék egyik állandó zeneszerzője, zenésze, Mezei Szilárd kísérte. A kötetet bemutató két szerkesztő meghívót is átnyújtott a szeptember 11–14. között Kanizsán tartandó *Jazz, improvizatív zene* című, immár hagyományos nemzetközi fesztiválra, amely nevével ellentétben nemcsak zenei, hanem kiállításokat, színházi bemutatókat is magában foglaló összművészeti esemény. Az idei találkozó középpontjában Nagy József képzőművészeti és színházi munkái lesznek.

Nincs mese, irány Kanizsa! – döntöttük el Koncz Zsuzsával.

Végül is úgy alakult, hogy 10-én tudtunk elmenni, amikor Nagy József új bemutatójának főpróbáját tartották. Kora délután érkezünk az alföldi kisvárosba, amelyben mintha mindenki sziesztázott volna: csak nagy sokára találkoztunk járókelővel, aki útbaigazított, merre találjuk a Művészetek Házat. Elautóztunk már mellette, de ki gondolta, hogy a Fő tér egyik jellegtelen egyemeletes háza mögött áll a keresett épület.

Az 1989-ben mozinak készült házat a Makovecz-iskolához tartozó helyi építész, Tóth Vilmos tervei nyomán alakították át. Ez persze elsősorban az épület külső meg-

jelenésére vonatkozik, a belső terek még többnyire a „szocreál” művházak enteriőrjét idézik. A tizenkét díszlettároló fülkével és proscéniummal együtt 14 x 18,5 méteres színpad azonban már a leendő korszerű színház csaknem kész része. A 10 x 14,5 méteres, európai szabványok szerint készült padozat a legigényesebb táncszínházi igényeknek is megfelel. A több mint félszáz lámpából álló fénypark jelentős részét a Jel Színház adományozta. Dolgoznak már a zenekari árok kialakításán, hogy Kanizsán operát tudjanak majd játszani. Készen vannak az öltözők, a próbatermek, s természetesen megmaradt a mozgatható moziásvon is. A háromszázötven személyes nézőtér kétszáz férőhelyesre szűkíthető. Az épület körüli parkos nagy udvar szabadtéri rendezvények céljára is alkalmas.

Kanizsa kulturális életének már most természetes központja a színház s annak épülete, hiszen ez ad helyet más fórumoknak is. A kisvárosnak helyi kábeltelevíziós stúdiója van, ahonnan heti rendszerességgel sugározzák a saját készítésű politikai, gazdasági, művészeti, társadalmi és sportműsorokat, de ez a szerkesztőség ad háttérret az önálló filmkészítésnek is (Bicskei Zoltán kisfilmjeit több fesztiválon díjazták). Több folyóiratot jelentetnek meg, gyakoriak a tárlatok, az irodalmi estek, a film- és könyvbemutatók, az amatőr alkotók bemutatkozásai, s rendszeresen fellépnek a vajdasági, magyarországi s más színházi együttesek.

Mindez a háborúkkal terhes ezredfordulós évtizedben s abban a kisvárosban születik, ahol s amelynek környékén évszázada kiemelkedően nagy az öngyilkosok száma, de a tehetségeké is. Az említettekén kívül e vidék szülötte például Morell Mihály, a magyar film „fénykorában” sok film, például Huszárk filmjeinek vágója, vagy a Nagy József-re oly nagy hatással lévő Csáth Géza, meg azok a költők és képzőművészek, akik e városka jellegzetes figurái és – közvetve vagy közvetetten – Szkipe „tanítómesterei” voltak: többek között Koncz István költő és Dobó Tihamér festő, akiknek szobra ott áll a Fő téren, meg Nagypáti Kukac Péter, akiről Bicskei Zoltán forgatott filmet...

Sokan vagyunk a nézőtérén. A Magyar Játékszíni Társaság szervezésében Erdélyből, Felvidékről, a beregszászi színházból legalább harminc fiatal színész, rendező, dramaturg, tervező érkezett Kanizsára, hogy részt vegyen Szkipe próbáin. Hozánk hasonlóan Magyarországról is többen kíváncsiak Nagy Józsefék munkájára, a helyi érdeklődők pedig, ahogy idejük engedi, be-beülnek a terembe. Csupa ismerős, tanítvány, barát. Időbe telik, míg leülhe-

tek. Zsuzsa elfoglalja helyét az első sorokban, de ez persze pontatlan fogalmazás, hiszen ő csak akkor marad egy helyben, ha a körülmények erre kényszerítik. Ezúttal is a terem különböző pontjain tűnik fel, nesztelenül váltja a nézőpontokat, s alig hallhatóan cseréli a tekerceket.

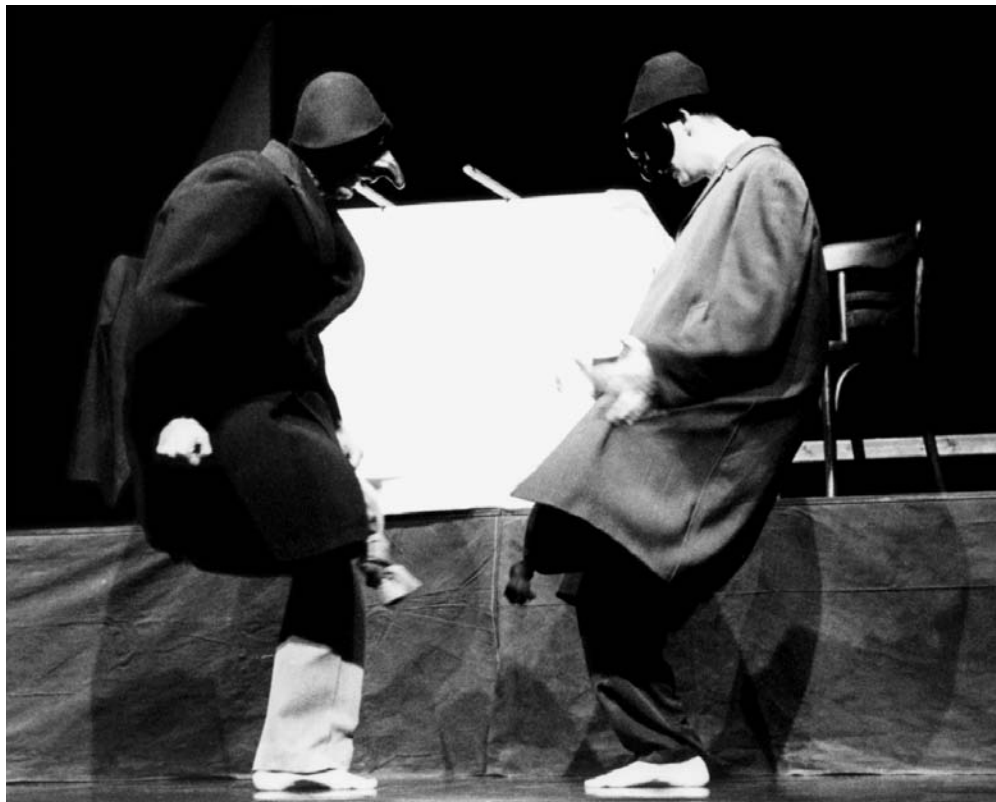
Délután három. A színpadon munkafény, a nézőtér is világos. Csendes duruzsolás fent és lent. Ez már próba? Vagy csak a készülődés?

Aki a szokásos színházi munkamódszerekhez szokott, kicsit meglepődve konstatálja: nincs premier előtti hisztéria, kapkodás, üvöltözés.

A színpad két oldalán egy-egy ütőhangszer-együttes. A dobok, különböző ritmuskeltő eszközök sokaságán két világhírű jazz-zenész, a litván születésű Vlagyimir Taraszov és az amerikai fekete Andrew Cyrille próbálgat, játszik, improvizál. Az egyik pillanatban, függetlenül magukat a színpadon zajló szöszmötöléstől, saját örömeikre dobparbajt produkálnak, a következőben már a színészekkel együtt keresik azt a hangzást és effektet, amely a legalkalmasabb egy-egy mozdulatnak vagy a történet valamelyik fordulójának megsegítésére. Kisértálnak, lemennek a nézőtérre, ezzel-azzal dumálnak, majd hol az egyik, hol a másik visszaballag a felszereléséhez, kipróbál valamit, s mellékesen – mintha ez lenne a legérdekeltenebb téma ezen a délutánon – a színészeknek, illetve partnerüknek az előadásra vonatkozó megjegyzéseire is reagál. Főleg Taraszov az, aki Szkipeék munkájába is beleszól, pontosít, écaikat ad – itt aztán nincs szakmai hierarchia a résztvevők között, s bármilyen lejárattal a kifejezés, ezúttal értelmet kap a közösségi alkotás fogalma.

Ha valaki nem ismerné Nagy Józsefet, a színpadon látható gyakorlatokat, mozgásbeli és zenei pontosításokat látva nehezen találná ki, hogy ő a rendező. A színpad közepén lévő, hátulról nagy ablakos fallal határolt dobogó előtt Szkipe Gemza Péterrel egy mozdulatsort rak össze: két féllábú ember botokkal vívott groteszk hadakozásának fázisait látjuk. Két oldalról érkeznek, egy ideig – mintha méregetnék a másikat – csak ugrálnak egymással szemben, aztán Szkipe támad, Péter védekezik, egyikük lekerül a földre, magával rántja társát, a küzdelem ott folytatódik, majd a harc közben ismét talpra állnak, s Gemza megfutamodik. Úgy tűnik, a mozgássor egyes fázisai külön-külön megvannak már, de a folyamat még akadozik, s az is nyilvánvaló, hogy eddig zene nélkül dolgoztak, tehát most az egész jelenetet szinkronba kell hozni a két dobos muzsikájával. Valóban próba zajlik, hol a zenész igazodik a színészhez, hol a táncosok alakítanak valamit a beállításon, a mozdulatok tempóján, míg kialakul a mindannyiuk által elfogadható variáció. A két színész egyszerű markíroz, máskor élesben fogalmaz, az egész epizódra a lazaság, a könnyedség, ugyanakkor a koncentráltág jellemző. Persze hogy Szkipe az, aki irányít, aki megmutat egy-egy fogást, új megoldásokat javasol, de nem utasít, hanem együtt dolgozik tár-

Nagy József és Gemza Péter a próbán





Kifeszítve: Nagy József

sával, ebből következően a mozgás során Gemza ugyanúgy hat rá, mint ő a partnerére.

Termoszokban megérkezik a kávé, de nem hangzik el az ilyenkor szokásos, várva várt asszisztensi felszólítás: Gyerekek, tíz perc szünet! – a társulatnak hagyományos értelemben vett asszisztense talán nincs is –, hanem ki-ki, amikor kedve tartja, és elfoglaltsága engedi, a nézőtérén kávézgat, s folytatja a „klubéletet”, amely ily módon természetesen egymásba ér a munkával. Nem tudom eléggé hangsúlyozni: ez nem azt jelenti, hogy a színpadon büféhangulat uralkodik, vagy látszattevékenység folyik, vagy bárki is lazítana, ha valami dolga van, hanem azt, hogy a civil emberi és a színészi állapot nem válik olyan élesen ketté, mint ahogy ezt a színházi mindennapokban általánosnak, elfogadottnak, sőt, szinte kötelezőnek tekintik.

A látszatlatizálás közben csoportos jelenet próbája zajlik. Bütyököt (Bicskei István) kivéve mindenki a dobogón szorong. Egyvalakit a közösség kivet magából – ez Nagy József előadásainak visszatérő epizódja –, ami a színpadon úgy történik, hogy a kivetett teste a többiekén mint valami élettelen tárgy gördül, csúszik, vándorol mindaddig, míg a csoport kitüntetett teréből ki nem kerül. Ahhoz, hogy a viszonylag hosszú epizód megszülessen, a közösséget alkotó négy színésznek – nem csupán a dobogón, hanem azon kívül is – sokszor kell helyet és helyzetet váltania, nemcsak a kivetendő ember testét, hanem esetenként másét is emelnie, súlyát egyik lábáról a másikra, válláról a derekára áthelyeznie, társának átadnia, hogy aztán e súllyal a dobogóról lekerüljön, vagy oda fellépjen. A bonyolult koreográfia fizikailag sem könnyű feladat, de még nehezebb a folyamatosságát megteremteni. Ezen dolgoznak, míg Bütyök a vetítővel bíbelődik, ugyanis a filmbetétek – nem először a társulat életében – a produkció szerves részét alkotják.

Alig vesszük észre, mikor fejeződött be a részpróba, s mikor kezdődött az *Éjfél után* előadászerű össz- vagy főpróbája.

Filmmel kezdődik a produkció. A rögzített kameraállás hajnali fényben szürkellő végtelen pusztát mutat, középen asztal áll – lapjának síkja egybeesik a horizont vonalával –, rajta fehér gézbe csavart bábu fekszik. Olyan, mint egy múmia. Vágás. Megjelennek a darab szereplői; hol az egyik, hol a másik, aztán ketten vagy hárman együtt, de többnyire mozdulatlanok, vagy alig mozognak. Egy nagygazda kinézésű, szigorú tekintetű figura széken ül, mások fején valami furcsa, az egyiptomi falképábrázolásokra emlékeztető fejdísz látható, megint mások elheverednek a homokban. Körülöttük fel-feltűnik egy ló, bejön a képbe, orrával meg-megböki valamelyik férfit, egykedvűen áll, vagy arrébb poroszkál. Két ember egy ketrecben nézelődő pávat hoz be. Birkák tűnnek fel, füvet keresnek a pusztaságban, majd az ülő férfi kezében lévő napraforgókat kezdik legelni. És újra meg újra képbe kerül az asztalon fekvő, bepólyált bábu. A halott. A tízperces film nem mesél történetet, a képek groteszk és enigmatikus hangulatot sugallnak.

A fekete-fehér film később is fontos része az előadásnak, mindenekelőtt a befejezőskor kap különös jelentőséget, amikor a Tiszán vagyunk, s ez a két jelenet keretezi és értelmezi a köztes mozgásszínházi blokkot. Az *Éjfél után* vallomásos mű az elmenetel és a visszajövetel kényszerűségéről és lehetetlenségéről, arról, hogy mit jelent egy ember életében a felnevelő hazai táj, a Tisza, a kisváros meg a tőle és a gyerekkortól elválaszthatatlan, elentmondásos alakok sora, akiket az idő- és térbeli távolság torzító, egyben megszipító nagytővegen keresztül láttat. S mint minden fontos alkotásban, ebben is a Halállal folytatott diskurzus szólal meg.

A kezdő képsorok után élőben jelennek meg a filmen látott férfiak. A fekete öltönyös, fehér inges, kalapos, de mezítlábas Bicskei hosszú faléccel kergeti két társát (Francia Gyula és Krupa Sándor), akik – akárcsak a többi szereplő – fehér ingben, fekete nadrágban, mezítláb vannak. Fejükön – a filmen fejdísznek tűnő – fonott papírkosár, melyeket végül is Bütyöknek sikerül leütni.

Hátulról bekerül a filmről már ismerős, fehér abrosszal leterített asztal s néhány szék, mögéje ballonkabátos, torz maszkot viselő szereplők ülnek, akik úgy viselkednek, mintha kocsmában volnának, kitűrké, elúzik egymást. Az asztal is felborul, ekkor kétoldalt, a dobogó mellett előugrál Szkipe és Gemza, télikabátban, kalapban, arcukon commedia dell'arte-maszkkal, kezükben egy-egy hosszú farúddal, amely egyszerre támasz és fegyver. S lejátszódik a részpróba már többször látott epizód – élesben.

Mintha többszörös „színpad a színpadon” jelenség tanúi lennénk: a padló, a dobogó, az azon elhelyezett asztal, illetve a hátfal ablaknyílásának pereme, sőt az ablak mögötti térfel is új és új teátrális dimenziókat, ha úgy tetszik, plánokat tár fel. Ezek között természetesen folyamatos az átjárás. Az egyik jelenetben a dobogón, az asztal mellett csak Bicskei ül – akárcsak a filmen –, a többiek a padlón, a nézőnek háttal fekszenek, a dobogó alól mindegyikük hosszú nádszálat húz elő (ez is szerepelt a filmen), s mint gyerekkorunk fúvókáit, szájukba veszik, s összetüzet zúdítanak fenn ülő társukra. Máskor a társulat hátulról, az ablakon keresztül hatol be a dobogóra, helyére kerül az előzetes próbán megismert csoportos gyakorlatsor, mindenki a dobogó elé kerül, Szkipe a földön fekszik, feje a nézőtér felé hátrafeszítve, a többiek – amolyan zsugorított helyzetben

lévő latrok – mintha a dobogó szélére volnának szegelve.

A színészek mellett főszerepet játszik a báb. Ugyanaz a figura két méretben és formában jelenik meg. Kis bőrdöböl körül elő egy kicsi, felöltöztetett emberke, amelynek a játékoshoz erősített tagjai érzékeny, finom mozgásokra képesek. Ő az, aki elhagyja nem éppen barátságos, mégis éltető közegét, s akinek fejről ugyanúgy veri le animátora a kalapot, ahogy ezt a kezdőkép szereplőinél láttuk. A másik a visszatérő: talpától fejéig fehér vászoncsikkokkal bebugyolált, ember nagyságú alak, akit mint egy bunraku-bábut, hárman „vezetnek”, átléptetik Szakonyi Györk fejével a közönségnek fekvő „holt”-testén, megállnak vele, s fokozatosan megszabadítják kötelékétől.

Az előadás legmegrázóbb jelenete Bicskei István monológja. Ez az egyetlen epizód, amikor beszéd hangzik el a színpadról. Bicskei, akit eddig a már idézett figura megtestesítőjeként s a csoportos mozgás-jelenetek résztvevőjeként láttunk, most ismét „szerepben” lép elé: egy leépült, feltehetően alkoholista, idősödő férfi áll előttünk, aki mint egy eksztatikus és kissé egzaltált próféta, alig érthetően, motyogva, egyszerre dadogva és hadarva mondja el a már többször említett Koncz István 1996-ban, nem sokkal öngyilkossága előtt született, *Az utolsó vers* című művét.

Háromszor kértem a halált:

Este,
amikor a leáldozó nap sugarai
a gyérülő lombok közt
az ősz színeivel permetezték be a
tűnő világot.
Kértem, hogy könnyű legyen az éjszaka
és ne kísértsenek álmok.

Reggel,
amikor az első fénysugár pírja
skarlátszín virágot rajzolt a hunyó
eszmélet arcán.
Kértem, könnyű legyen a nap
és el ne feledjek semmit, mi volt.

Aztán
az este és reggel rendje felborult –
mintha a semmibe szóltam volna,
mondtam: haza szeretnék menni.

Bicskei előadásában ebből csupán szótöredékek, mondatfoszlányok érthetőek, de a színész alig-mozdulataiból, tartásából, egész lényéből sugárzik az élettel és a halállal való birkózás, s míg a költőnél az utolsó sor nyilvánvalóan a végső megnyugvásra utal, az interpretációban emellett erős nyomatékot kap a hazatérés vágya is.

A végső jelenetben ismét behozzák a meztelen óriás bábut, a közönségnek háttal a színpad elejére helyezett székre ültetik, s indul az utolsó filmvetítés: nagytotálban látjuk, amint a Tisza közepén ladik úszik, közelít a kamera, s egyre inkább kivehető, hogy a csónakra szerelt nádszálvékony ágakon mint ravatalon az ember nagyságú, golyocsba tekert báb fekszik. A háttérben csodálatos tiszai ártéri erdő, a vízben a hajnali derengés fényei villannak, minden az életről tudósít – és az úszó katafalkot sodorja az ár. Mindezt (önmagát, alteregóját, múlt- vagy jövőbeli alakmását?) velünk együtt nézi a meztelen báb.

Nehezen indul a nézőtéri taps, bár mindenki számára nyilvánvaló: vége ennek a különös, képzőművészeti-zenei-színházi eszközökkel megjelenített vallomásnak, ennek a valós és transzcendens, a tér- és időbeli síkokat összemossó utazásnak. Természetesen más-más részletekre figyeltek fel, másra rezonáltak a helyiek, illetve azok, akik most láttak először Nagy József-előadást, meg akik távolról és kívülről, de többé-kevésbé folyamatosan figyelemmel kísérik Szkipéék munkásságát.

Az mindenki számára egyértelmű volt, hogy Cyrill, Taraszov és Szkipéék között tökéletes az összhang. A két dobos úgy tett, mintha koncertezne, közben minden idegszálával együtt élt a produkcióval, valóságos zenekari hangzást teremtettek, amelyben a forték és a leheletfinom pianók mellett a legdrámaibb effektusoknak a csendek bizonyultak. A nagy báb mozgatása ugyan még kissé darabosnak tűnt, a kicsi bábuval szintén ügyetlenkedtek egy kicsit, a vetítés és a színházi jelenetek egymásba úsztatása is megdöccent, de a színészek jelenetei lenyűgözően flottak, telítettek, hol groteszken mulatságosak, hol fájdalmasan szépek voltak.

Csaknem besötétedett már, amikor elhagytuk a színházat. A késő nyári estében-éjszakában a Fő tér sarkán lévő presszók teraszán kávék, sörök s egyebek mellett ücsörögtünk, csevegtünk, tárgyaltuk a látottakat. Mintha kiszakadtunk volna az időből. Mintha évtizedekkel ezelőtti estétet és beszélgetéseket élnék újra, mintha a legnehezebb időkben Újvidéken, Marosvásárhelyen, Wrocławban vagy másutt régi és új barátokkal zajlott eszmecsere folytatódna. Sok idő elteltével ismét hosszán együtt lehettem Bütökkal, akivel a hetvenes évek elején, Újvidéken kötöttem barátságot. Akkori, szinte elválaszthatatlan partnere, közös barátunk, Soltis Lajos már nem lehetett velünk. Ittunk egy kortyot az emlékére. Mesélt Flóráról, a nagylányáról, aki maholnap szülei nyomdokába lép: végzős színesz az Újvidéki Akadémián. Meg a volt feleségéről, a színpadon régóta nem látott Daróczi Zsuzsáról, aki Harag György minden újvidéki előadásának egyik főszereplője volt. Meg arról, hogy mit érzett, amikor a hajnali tiszai felvételeket készítették; hogy milyen gyerekkori emlékei hívódtak elő, amikor a kamerával ellentétes oldalon tartotta és irányí-

Francia Gyula, Bicskei István és Krupa Sándor



totta az árral rohanó csónakot; hogy monológjában két, számukra mitikus alakot, Dobó Tihamért és Koncz Istvánt gyúrta egybe, az egyik hadart, a másik dadogott, így született a furcsa beszédmód. Aztán az összetolt asztalok mellett sikerek és kudarcok műhelyitkaira, emberi apróságaira, stiklijeire derült fény, megtudtuk, hogy Szkipe és Bütyök, sőt mások is már megverték házukat Kanizsán, folyik az átépítésük, s annyi vándorlás után hamarosan itt telepednek le, innen járják tovább művészi útjukat a világban.

Megjelent a két Zoltán is – Bálint, a Jugoszláv Birkózószövetség elnöke, a kanizsai Ifjúsági Szövetkezet vezetője, a helyi kulturális élet egyik legfőbb mecénása, a Jazz-fesztivál igazgatója meg Bicskei, a

kulturális mindenese, a Művészetek Háza és a fesztivál művészeti vezetője –, akik az ideai fesztivál érdekességeiről számoltak be. A kanizsai jazz-estéken Európa számos híressége szívesen vesz részt, ebben az évben az amerikai Sam Rivers- és Nat Nichols-trió, Tony Lakatos és a házigazdának számító Kurina-kvartett, a belgrádi Fúvós-trió, s Mezei Szilárd–ifj. Márkos Albert–Benkő Róbert különös összeállítású triója koncertezett. Az *Éjjel után* premierje mellett sor került Nagy József fotóinak kiállítására, amelynek megnyitóján megismételte performanszát a már említett Mezei–Szorcik-duó, s Nagy József, Bicskei István és Mezei Szilárd közreműködésével a Városháza előtti szobruknál emlékeztek Dobó Tihamérra és Koncz Istvánra.

Francia Gyula, Gemza Péter, Nagy József és a bábu



Trafó, pár héttel később. A Budapesti Őszi Fesztivál keretében ismét Nagy Józsefet látni, ezúttal a szólóprodukcióját játszsza. A 2002. június 6-án, a Velencei Bienalén bemutatott *Egy ismeretlen naplója* szintén hazai élményekből táplálkozik. Alcímének akár az *Hommage à Koncz–Dobót* adhatnánk, hiszen az előadást, amelynek középpontjában az öngyilkossággal végződő művészsors létkérdései állnak, nyilvánvalóan e két kanizsai előd élete inspirálta. A téma táncos újragondolása – mint megannyi előző műnél – Tolnai Ottó versei, illetve Nagy József naplója alapján jött létre.

Az *Éjjel után* és az *Egy ismeretlen naplója* rokon egymással. Természetesen hasonítja őket az azonos tematika: mindegyik középpontjában – erőteljesebben, mint Szkipe eddigi munkáiban – az élettől metafizikailag és valóságosan is elválaszthatatlan halál áll, formailag pedig mindkettő egy-egy vers köré épül. Ezúttal a színpadon nem hangzik el a szöveg, de az előadás motójául Tolnai Ottó *Félek velem kivételt teszel* című verse szolgál:

kérlek ne ments meg engem uram
 férfiasabb lesz így
 ne ments meg engem
 noha imádkozni fogok
 első halálos bűnét bánó kisdíák
 rimánkodni fogok végtelen
 ne ments meg engem
 noha tele fogom sirni
 minden edényeid
 tele horpadt gyűszűidet
 széthulló hektós hordóidat
 tele fogom zokogni
 lukas fekete zoknijaid mind
 kérlek ne ments meg engem uram
 hagyd a patkányt
 szorgos alagútmunkás
 rágja át magát hasamon
 hagyd a farkast
 mellyel magamba kötettem
 csak csámcsogja arcom
 gyönyörködj inkább bennünk
 ahogy mohó szerelmespárban
 nem gyönyörködtél még
 kérlek ne ments meg engem uram
 imám halld tiszta jég rianásának
 ne ments meg engem
 tudom soha sem is mentettél senkit
 ám félek velem kivételt teszel
 kérlek ne ments meg engem
 kérlek ne ments meg engem uram

Ahogy a központozás nélküli szöveg bizonyos fokú értelmezési és interpretálási szabadságot enged olvasójának, Szkipe monodrámája is épít a befogadó asszociációs készségére. A költemény hangulatában, meg-megakadó sodrásában, a „ne ments meg engem” sorok motívikus ismétlődésével zenei szerkezetű és lényegű. Nem véletlen, hogy Nagy József kitartóan

ragaszkodik ehhez a költészethez, hiszen előadásai lényegüket, fogantatásukat, asszociációs bázisukat tekintve egygyökérűek Tolnai munkáival.

A monodráma színpada hasonlít az *Éjjel utáné*hoz, de míg ott az egymásra épülő teretek végig szimultán jelen vannak, itt a tér jelenetről jelenetre tágul. A kezdő képben a színpad közepén egy paravánszerű fal látható, amely hátulról kap fényt, s mögötte feltűnik egy férfi sziluettje. Esőkopogás zaja hallatszik, az árny rásimul a falra, amelyen egy lyuk szakad ki, azon keresztül pedig – mint Bán János Kukac Matyija – egy önálló életet élő, bizonytalanul körülnéző, elbizonytalanodó, bennünket felfedező, hívogató mutatóujj bújik elő.

A fal mögül oldalt egy üveges ajtón kilép a mezítelen felsőtestű, fekete öltönyös Szkipe, s leül a paraván előtt kuckóformán kialakított zugban álló csupasz asztal mellé. A térrészre op-artos fekete-fehér mintákat vetítenek, az asztal fölött lógó ernyős konyhalámpa kicsavart körtéjét a színész a szájába veszi. A kép az asszociációk sokaságát indítja el, hiszen primer szinten a látvány viszolyogtató; a néző a maga nyelvvel is érzi a villanykörte fémességét és állagát, szinte fuldokolni kezd a szájba gyömöszölt tárgy érzetétől, ugyanakkor a képregények szöveges „buborékai” éppen úgy felidéződnek benne, mint a lélek középkori festményeken gyakori ábrázolásai.

Nagy József ledönti a falat, s az üvegfelületen táncol. De a tánc szó nem igazán fejezi ki a mozgás karakterét. Talán pontosabb lenne a *pantomim* kifejezést használni, de ez sem írja le azokat a finom, alig mozdulatokat-gesztusokat, amelyek mélyén ugyan felfedezhetők a pantomimiskola gyökerei, de ez több is, más is, mint a „helyben járás” – úgy tűnik, mintha a színész lába alig érintené a felületet, mintha lebegne az üvegtábla felett. Aztán határozott mozdulatokkal összecsomagolja a spanyolfalszerű szerkezetet, s a bútorokkal együtt kicipeli.

Kinyílik az üres tér. Bal hátul ajtó, mellette, középen hatalmas ablak, olyan, mint amit az *Éjjel után*ban is használ. Az ablak előtt széles asztal, fölötte ernyős lámpa, jobb szélén egyetlen szék – az előbbi jelenet terének kópiája. A színpad bal oldalát fekete fal zárja le, rajta képek.

E fal és az ajtó metszi ki azt a térnegyed, ahol Nagy József az egyik pillanatban Chaplint, a másikban Kafkát, a harmadikban Márton Lászlót idézi. Leveti cipőjét, precízen lerakja, összeilleszti őket, s tán-

Magányosan





Op-art és villanykörte

colni kezd. A magány tánca. Keresi a támpontokat, keresi önmagát. Valakit a térben. Kitekeredik, keze a hátán, feje elcsavarva, egyre szétesettebb állapotot jelenít meg. Összekuporodik a földön, olyan, mint egy embrió vagy Kafka híres bogara. Tagjai külön-külön életet élnek, mintha Szkipe mozgásában Márton László *A tagok szerinti szépség* című korai darabja elevenedne meg. Aztán commedia dell'arte figuraként jelenik meg, kifeszít egy gumit, azzal játszik – igazi bohócjelenet –, vagy hatalmas könyvet emel ki egy ládából, s a ládát, az asztalt és a könyvet egymás után többször letörli, mielőtt féltett kincsét elhelyezi: pontosan kidolgozott lazzót mutat be.

■

Megelevenedik a háttér, az ablak mögötti világ. Csempés fal, középen kád, mellette szék. Belóg egy fehérbe csavart akasztott ember-báb (újabb analogia az *Éjjel utánnal*). Mezőségi dallamok szólnak. (Az előadásban természeti hangok és technikai zörejek mellett etiópiai, mexikói, romániai és magyarországi cigány népzenei feldolgozást hallani.) Nagy József ül a kád mellett. Feláll, felemeli a kád szélén lévő kést, lassan odamegy a bábuhoz, levágja azt, ölébe veszi, s mint egy gyereket ölelve lágyan a kádba teszi. Visszaül, s hosszú mozdulatlanság után lassan megbillenti a kádat, amely most egyszerre bölcső és koporsó. A gesztusban összemosódik a születés és a halál, a kezdet és a vég. A ringatás folyamata kiszámíthatatlan, a zene ritmu-

sával bonyolult viszonyba kerülő ütemben meg-megszakad. Ezek az „üres” pillanatok a legsűrítettebbek: a színész nem történetet mesél, nem érzelmeket mutat fel, csak van. A jelenet túlmutat a szimbolikus ábrázoláson, tehát az adott helyzetben nem az a lényeg, hogy mit jelképez a bábú és a kád, s mit fejez ki maga a cselekvéssor, mert az igazi történet és a játékos és a néző közös megélésén alapuló erőterében születik meg. Szkipe azzal a mozdulattal, ahogy a bábút tartotta karjaiban, felemeli a kádat, s kimegy a képből.

■

Az utolsó jelenetben főszereplővé válik a hátsó asztal. Nagy József belép az ajtón, arca borotvahabos, kezében csomag. Elbabrál vele, próbálja kinyitni. Asztalhoz ül, nagy nehezen sikerül kibontania a hosszúkás pakkot, lefejt a nejlonborítást, és a zsákvászonból kibugyolál egy kisbaltát. Megborotválkozik vele. A színpad közepére megy, táncol a baltával. Visszatér az asztalhoz, leteszi a fegyverét-szerszámát, mellé helyezi a fűzőjénél fogva összekötött és a vállán átvett cipőit. Ugyanúgy eligazítja őket, ahogy korábbi táncánál tette. Ismét táncol, majd kis fejszéjével nagyot vág az asztalra: elszakad a pertli, eldőlnék a lábbelik. Tánc. Szkipe leül, profilból látjuk, lábát felrakja az asztalra. Felkapja a baltát, lesújt, a lába irányába, csattan a fejsze, előredől a teste, asztallapra koppan a feje, majd hátrahanyatlík. Kibújik szájából a villanykörte, hosszan ott marad – mintha vacillálna: elhagyja-e a testet, vagy sem –, végül eltűnik.

■

A vendégjáték utáni közönségtalálkozón Nagy József sok részlet „kulisszatitkát” felfedte, elmondva kanizsai eredetét vagy személyes kötődését. Az anekdotikus érdekességek sora azonban az alkotó magánügye marad, nem sokat tesz hozzá a műesztétikumához, egyetemes érvényéhez. Ahhoz, ami szavakkal, levezetésekkel, ok-okozati okoskodásokkal nehezen közelíthető meg, hiszen mindenekelőtt képzőművészeti és zenei esemény-sor. Ha egy festmény színeit, vonalait, formáit vagy egy szonáta hangjait, melodikáját és ritmusképleteit értelmezzük, egy-egy részletről sokat elmondhatunk, de ezzel az egészről, az összhatásról nem sokat tudunk meg.

Az *Egy ismeretlen naplója* nyugtalanító előadás, mert nem szokványos módon, nem meghatódva, önsajnálattal és komolykodva, hanem bennünket, nézőket is felnőttnek tekintve, a tragikus pillanatok mellett a komikumot, a szent mellett a profánt is megidézve – s mindenekelőtt nem fogalmi szinten, didaktikusan kifejtve – beszél a magányról, a kiszakadásról és kiszakítottságról, a hiányról, a keresésről, a halálról. Az életéről.

Koncz Zsuzsa felvételei