



89. szám
2015.

EX

S y m p o s i o n

irodalom művészet filozófia reflexió

JEL



SZÍNHÁZ

„A jelenlétet olyan dimenzióba csúsztattuk, amelyben úgy jelenhet meg az ember, akár egy őskép. Tehát a gyomrából beszél, a zsigereiből. Most azon veszem észre magam, az érdekel, hogy ha az emberi arcokat cserélgetjük, maszkokat húzunk rá, az milyen dimenziókba tolja át az embert? Ha így megszólal, az mit eredményez? Az ismert vagy az ismerni vélt arcotól rugaszkodnánk most el egy ideig. Hogy magára a hangra koncentráljunk. Honnan szólal meg? Most nem fejből, hasból akarom, hogy onnan szólaljon meg először, hanem máshonnan.”

Nagy József

MINTHA CSAK EGY KÍVÁNCSI EMBER LETTEM VOLNA, MEGTA- PADTAM

Balog József beszélgetése
alapján

*El kell fogadnod, hogy nem fogod csak úgy ki-
nyitni, mint egy szekrényt, ami tele lenne a
múltja darabjaival. Aztán csak hullik rád a tár-
gyak, a dolgok, az emlékek zápora. El kell fogad-
nod, hogy nincsenek készen a mondatai, hogy
azoknak is többször fut neki, akár a maga sodor-
ta cigarettáknak. Átlagban hétszer gyújt meg
egy szálat. A szemét ilyenkor összehúzza, mélyet
szíppant, a következő pillanatban pedig már nincs
is ott. El kell fogadnod, hogy ilyenkor nem a szá-
modra legfontosabb és legkomfortosabb kinyilat-
koztatásokat keresi. Azon gondolkodik, amit csi-
nált, még inkább azon, amit csinálni készül. Nem
a te kedvedért, az olvasóidért vagy a hallgatói-
dért teszi ezt. A nézőkért. Igen. Most az emészti,
hogy meg tud-e építeni egy olyan nézőteret, ahon-
nan minden néző azt és úgy látja az előadásban,
ahogy az ő víziójában szerepel. Kontroll alatt kí-
vón tartani minden színpadra irányuló pillan-
tást. Sokkal inkább mérnök, mint terapeuta vagy*

*művész. Azaz: így művész. Amíg hallgatom, ne-
kem is arra kell járnom, ahol ő. Egy terepaszta-
lon, amelynek közepén az a színház áll, amelyben
az utolsó, örökre befejezetlen előadása készül. De
kivel is tartok, tartunk-e színház felé?*

Nagy József

Egyre többet hallok, mióta a Wilhelm-da-
lokat játsszuk itt. A plakáton így vagyok fel-
tüntetve.

Josef Nadj – Szkipe

Az kint, Franciaországban működik. Itt
még azért – szűkebb körökben – a Szkipe. Az
régi, gyerekkori ragadvány. Szkipetár – ez
egy földrajzórán volt, még az általános isko-
lában, amikor az albánokról tanultunk. Még
ott ragasztották rám. Az albánok így hívják
magukat, a Sas Fiai. Egy fenegyerek az osz-
tályban ezzel szórakozott, hogy neveket
adott, és egyszer rám került a sor. Később a
„tár” szó le lett nyisszantva. Így egyszerűbb.
Előtte Szkipetárként kiabáltak utánam, ké-
sőbb maradt a Szkipe. Otthon, Ókanizsán
mindenki Szkipének hív, és így jöttem át
Pestre a hetvenes évek végén.

Viszki

Viszki is lett később. Azt egy másik fiú ad-
ta. Egy moziból jöttünk ki, westernfilmet
néztünk, tizenkét-tizenhárom évesek lehet-
tünk. Úgy találhatta, hogy hasonlítok az
egyik szereplőre. Egy ideig ment a pingpon-
gozás a két név között. Mindkettőre hallgat-
tam. Aztán a Viszki kikopott, mert a Szkipét
hoztam Pestre. Franciaországban ezekről nem
tudnak. Ott Josef Nadj vagyok.

Jel

Jel Színház. 1986-ban úgy alakult, hogy
most már ki kell rukkolni egy első darabbal.
Egy kávéház teraszán üldögéltünk Hudi La-
cival. Cetlikre írogattuk a lehetséges neveket,
s ez többször visszatért. *Theatre Jel*. Persze
franciául is próbáltuk olvasni, jel=zsél, ami

fagyot, fagyást jelent. De ha rákérdeztek a franciák, rögtön lefordítottam, hogy *Theatre de Signal*. Úgy érzem, ez stimmel.

1986

Én magam éreztem úgy, hogy letelt az a hat év, a tanulóévek, és megérett bennem egy előadás anyaga, víziója. Meg abban a táncos közegben sokszor bökdöstek, meg visszahallottam, na, mikor jössz már ki egy darabbal? Rácsodálkoztam, hogy ez mennyi ember fejében megfordult. Miért várják tőlem? Senki sem beszéltem erről, hogy én mit csinállok. De ahogy több együttesben is táncoltam, és nagyon szerettem vinni a dolgaimat, ötleteimet – olyan együtteseket is választottam, ahol ilyen munkákat ajánlottak –, végül is rendben volt ez. Így látták, hogy előbb-utóbb én is bekopogtatok. Csak azt mondogattam, hagyjátok, majd én összerakom az időmet, s ha úgy érzem, senki sem sűrget, akkor meglesz. '86-ban éreztem úgy, hogy most már lehet. Volt már egy francia mag körülöttem, néhány ember, akikkel dolgoztam, akiket régebbről ismertem. '83-tól Pesten is tartottam kurzusokat, és összeállt a fejemben, hogy innen is viszek ki embereket, s pillanatok alatt összeraktam az első fölállást a *Pekingi kacsához*. Akkor már csak a darabcsinálást kellett megoldani. A párizsi körülmények abban az időben nagyon zordak voltak. A próbatermeket nagyon sok társulat pörgette, két-tő-négy órára tudtuk bérelni. De aztán találtam megoldást, hogy itt Pesten művelődési házakban is kaphattam termet. Kiszámoltam, hogy anyagilag is jobban megéri, szállást kaphattunk, és itt is mutattuk be az előadást a Szkénében, 1986 decemberében.

Kint

Jugoszláv állampolgár voltam. Nem kellett disszidálnom. Mintha csak egy kíváncsi ember lettem volna, megtapadtam. Mikor kimentem, nem tudtam, mennyi ideig fogok maradni. Szép lassan a rétegek csak úgy egymásra rakódtak. Amit belőttem magamnak, a kortárs táncszakma, ami nem létezett a mi



régióinkban, az számomra korszakos fölfedezés volt. Reveláció. Magával ragadott. Több évembe telt, amíg átrágtam magamat rajta, előadóként is. Nagyon hamar belekerültem, de rájöttem, hogy nekem erre föl kell készülnöm. Nagyon izgalmas is volt egyszerre több csoportban dolgozni. Ez volt az én akadémiám, a különböző órák, a stúdiók és az együttesek. De mindig biztos voltam abban, hogy saját csapatot akarok, csak a kiindulási pont volt kérdéses számomra. Kanizsán ez még gondolat sem volt. Ott az úgy volt, hogy én rajzoló-festő leszek. Még Pesten is ezt gondoltam, de itt nyílt ki a szemem. Addig nagyon jól elvoltam a képzőművészet és a zene világában. Na, itt jött ez ki, az akkori Stúdió K előadásaival, meg Jeles Andrásról is hallottam, és M. Kecskés András pantomimstúdiójáról. Ő adta meg a konkrét lökést, hogy nála próbálhattam ki magamat. Az elejében csak futó kalandnak szántam az egészet. Kis kitérőnek. Belekóstolok, aztán kimegyek Párizsba, visszatérek, s bemegyek a műterembe. Na, ez nem történt meg.

EMLÉK

1994 nyarán a IV. THEALTER Fesztiválon az éppen elkészült Woyzeck-előadásukkal jöttek. Ő érkezett először, és aznap játszottak a brazilok, talán Kamerun ellen. A vébét az USA rendezte, a délutáni meccseket 22 órától közvetítették. Egyetlen extra kívánsága volt, a meccset mindenképpen nézni akarja, mert a brazilok a kedvencei. Alig volt még bútorunk a nappaliban. Ült előttem egy fotelban, a sarokban pedig a tévé. Nem volt különösebben jó meccs. Lehet, hogy az oroszokkal játszottak a brazilok? Ha igen, akkor június 20-a volt. Ha Kamerunnal, akkor négy nappal később. Négy nap oda vagy vissza, nem számított. Ott ült a világ akkor egyik leghíresebb táncos-koreográfusa, és annyit beszélünk, hogy aha, hű, baz, azta, igen, nem, ja, hát, hű, szép, szép, na. Megértettem, hogy nem kell erőlködni, okoskodni, meg sokat beszélni. Két előadásra volt szerződésünk, végül ötször ment a Woyzeck. Éjszakánként mosolyogva ült a JATE Klubban. Nézte a táncoló, Lajkó Félix bandájára tomboló tömeget. Én meg a kezeit néztem. A két szelídíthetetlen sziámi ikret. A féken tartott, gyönyörű vadállatokat. Ma is, ha a színházára gondolok, a kezei és a csöndjei jutnak eszembe. Ahogy kapaszkodik a sűrű anyagba, üti, suhogtatja, emeli, tépi, simogatja, rázza, fodrozza, kikeveri. Formát és ütemet ad a térnek. A brazilok meg világbajnokok lettek végül az olaszok ellenében, Puhl bíró sípszavára, tizenegyesekkel.

Aduk és batyuk

Aztán rájöttem, hogy erős aduk és batyuk vannak a kezemben, hogy egy más világot hoztam magammal. Ehhez hozzátartozott, hogy az irodalom talán még erősebben volt jelen az életemben, mint a képzőművészet. Valójában ez a hármas alap. És Szabados György a Kassák Klubból, minden szerdán oda jártam, az ő zenei műhelyébe. A képzőművészettel, az otthoni, a vajdasági festőkkel igencsak képben voltam. Az otthoni világ

megragadása rajtuk keresztül és általuk. Erre meg rájött nagyon korán az *Új Symposion*, testközelben volt már középiskolás éveimben is. A *Sympo* szellemisége hatotta át ezt az egész akkori periódust. Tolnai, Danilo Kiš, Tišma, Domonkos, később Sziveri. Ez a sorsérzékenység. Vagy hogyan is nevezzem ezt a délvidéki életet, életformát, amit ott kaptunk, amiben felnőttünk? Meg persze Csáth Géza. Ő nekünk megkerülhetetlen figura. Lehet, hogy tudat alatt ott munkálkodik az emberben, hogy állandóan mindent visszatükröz magára és a sorsvonalára.

Ezt kint vettem észre, mert ezt könnyebb akkor meglátni, ha az ember kilép a saját közegéből. Kint vettem észre, a többi előadótársam mellett, hogy én szinte sütök, meg égetem magam. Nem esztétizálok, nem kifogásokkal próbáltam, próbálok magamra vonni a figyelmet. Sőt egyáltalán nem akartam magamra vonni a figyelmet, hanem nagyon erősen próbáltam mindezt átgyúrni magamban. Az ember természetesnek veszi, hogy szemmel-füllel jelen van, hogy rákapcsolódik ezekre a területekre, hogy egymást kell táplálni. Ez nem mindenhol van így. Lehet, hogy ez is a kisebbségi léttulajdonságunk, ezt nem elemeztem még. Hogy eleve zártabbak vagyunk, kevesebben vagyunk. Hogy minden embernek megvolt a területe, és ennek örültünk, és mindenkire figyeltünk. Ez természetes volt, és ma is létezik. Ezt le is tudom mérni ma is, nem csak azoknál, akiket ismerek, hanem a közönségen is, Kanizsán. Olyan természetesnek veszik, beülnek a próbákra is, és egyáltalán nincsenek megrökönyödve, hogy milyen formákkal találkoznak. Hogy össze van hozva képzőművészet, élő zene és improvizáció, írott dolgokkal. Ez szinte hihetetlen, és mégis természetes nekik.

De Kanizsán nem tudtam volna megcsinálni a színházamat akkor. Néhány kőszínház volt abban az időben, azokba én nem illetem. Kint sem azt akartam, hogy akkor speciálisan oda készíték valamit, ami majd robban. Ám amikor készen lettünk, rájöttem, hogy ott miért új. Mi az a plusz. Ez volt a nyers testkezelés, ami erőteljes ugyan, de egyúttal zabolázott is. Meg a mélyben húzóó

ironikus szálak is dolgoztak benne. Ezt ott rögtön kiemelték. Amikor meg elhoztuk ezeket a darabokat ide, akkor itt pedig a nyelvezetük volt új.

„Táncszínháza akrobatikus és teljes, mint a Pekingi Opera, improvizatív, mint a mediterrán buffó. Szellemes, mint a francia regény, film és zene. És zeneies. Mint a Tisza menti fák és szikések szélfúttá reszkető fűcsomói. Magyar világ. De mindig a halál lapul, a végzet sompolyog mégis, az elrendelés munkál, a gyermek játszik és ámul a titkos látomásoknak a mélyén, alig észrevehetően, az élet gabalyába szerelmesedve.” (Szabados György: Laudáció Nagy Józsefről – részlet. Elhangzott a Magyar Művészetért Díj átadásakor, 2003. december 4-én)

Periódusok

A '90-es évek elejéig ez a fiatalos energia dominált. Mint egy vad farkasfalka, zabáltuk a színházat és magunkat is. Érdekes, hogy ezt kint Franciaországban nagyon sok itthonról hozott anyaggal csináltuk. A bácskai emlékekkel, és Tolnai, Csáth és Vojnich Oszkár voltak az első három darab forrásai. Rajtuk kellett átrágnom magam, aztán kihánynom őket a színpadra. Szabadossal, *A kormányzó halálával* együtt ez volt az első kör. Ez kijött, egyszerűen kirobbant. Aztán jött egy másik periódus, amikor már visszavettünk ezekből az első energiákból. Habár mindig – ezekben is – jellemző volt a fizikalitás. Az erő, amit sugároztunk. De komplexebb, polifonikusabb kompozíciókat kerestem. Ezután megint jön egy szakasz – most, így elosztom ezt a harminc évet –: megint visszakanyarodni a kezdetekhez. Közben nagyon élénken kérdezgetni megint a képzőművészet világát. Visszajött, amit elnyomtam egy ideig a színház miatt, a testbeszéd és a zenére komponált dialógus miatt. Persze megvolt a vizualitás feszegetése a színpadon, a díszletekben, színpadképekben. De mint anyag, mint téma, mint az előadást a

vizualitáson keresztül építő elemek felkarolása – ez az utóbbi tíz évben erősödött meg. Talán a kinti, rendszeressé váló műteremlátogatások miatt is.

Volt egy radikális találkozásom Miquel Barcelóval, az ő művészetével. Rendszeresen jártam a műtermébe, barátság alakult ki közöttünk. Megindított az, ahogy kezeli az anyagait. Főleg az agyagon keresztül, mivel nagyon érzékeny vagyok a kerámiára. Az agyagra, ahogy ő is. Rábeszéltem, csináljunk egy előadást. Te kijössz a műtermedből, és akkor ketten gyúrjuk az anyagot, és én majd megadom a formáját. Legyen egy performansz, legyen egy előadás. Teljesen felbátorodtam, fölerősödött a rajzolás, megszületett a *Filozófusok*, a *Hollók* rajzciklus. A fényképészet állandóan ment, de az utóbbi években a fotogramokkal való kísérlet is beindult. Az utóbbi években tehát folyik egy párhuzamos keresés. Vizuális keresés, ami természetesen befolyik a színpadra.

Most megint új periódus jön, mert egyre erősebben kérdezgetem a maszkot. A maszknak az erejét a színpadon; most ez hív magához. Most veszem észre, hogy legutóbb, az utolsó előadásomban – *Ismeretlen tájkép* – levettük az arcot. Semlegesítettük. Mintha lennénk a jelenlétet. A jelenlétet olyan dimenzióba csúsztattuk, amelyben úgy jelenhet meg az ember, akár egy őskép. Tehát a gyomrából beszél, a zsigereiből. Most azon veszem észre magam, az érdekel, hogy ha az emberi arcokat cserélgetjük, maszkokat húzunk rá, az milyen dimenziókba tolja át az embert? Ha így megszólal, az mit eredményez? Az ismert vagy az ismerni vélt arctól rugaszkodnánk most el egy ideig. Hogy magára a hangra koncentráljunk. Honnan szólal meg? Most nem fejből, hasból akarom, hogy onnan szólaljon meg először, hanem máshonnan. Most a jövőt próbálok előrevetíteni, amibe most fogok bele.

Az elmúlt harminc évben a szó nagyon minimálisan vagy egyáltalán nem volt jelen, most viszont egyre jobban kívánja a fülem. Hogy halljam a kimondott szavakat ezekben a terekben. Ez megint egy különleges izgalom.

Öröletek

A *Wilhelm-dalok*ban kis vizuális könyvjelzőket akartam beiktatni az előadásba. De sokkal fontosabb volt, hogyan szólaljanak meg ezek a versek, meg ez a figura. Szólaljon meg a mi Wilink, aki szintén egy központi táplálóerőnk. Majdnem egy törzs. Törzsnek is nevezhetném őket, akik ott élnek, túlélnek és táplálnak bennünket a jelenlétükkel. Ők a falu bolondjai, a lecsúszott figurák. Ők a mi létünknek is a fő medre, fő folyama. Hogy velük élünk, hogy rájuk reflektálunk. Hogy elfogadjuk őket. Ez az ő öröletük figyelése és a mi öröletünk kordában tartása is egyszerre. Furcsa kertészekhez hasonlítanám magunkat, hogy hagyjuk burjánzani ezt a természetet ottan. A magunk módján nyúlunk hozzá. Nem csak a szép virágot hagyjuk meg. Nem csak azt keressük. Nem csak azt hagyjuk illatozni, mivel nekünk az istállók szaga is egy fantasztikus parfüm. Ezeknek a figuráknak az ereje nagyon sokat mond az emberről. Nekem legalábbis.



„Az »én színházam« abból az irodalomból, abból a szerkesztői munkából következett, amit írtam (versek, prózák, esszék), amit végeztem. Abból a szemléletből, magatartásból, látásmódból, létérzékelésből. Ilyen színház – amelybe átjárásom van, amelynek átjárása van az irodalmi, szellemi tevékenységembe – Nagy József színházi munkássága. (...)

(Ó)Kanizsán születünk – a határzónában –, ott nőttünk fel mind a ketten. Mindkettőnk hozott anyaga az az: (Ó). Függetlenül attól, hogy távol élünk egymástól, gondolkodásmódunkban van valami különös párhuzamosság, ugyanazokért a tájrészletekért, anyagokért, festőkért lelkesedünk például. Ha Párizsba érkezek, első utunk mindig Bojan Bemhez és Veličkovičhoz (...) vezet. [Nagy József] Csáth-darabja, a nagysikerű Comedia tempio például egy időben született az én Árvacsáthommal. Vagy amikor Vojnich Oszkárral, a neves szabadkai világutazóval, vadászal kezdtem foglalkozni (egyik, kézzel írt naplója ugyanis családi ereklyénk), ő akkortájt csinálta A vad anatómiáját. A Wilhelm-dalok egy nagy hányadát például már eleve az ő részére írtam, afféle partitúráként (...). Párizsban az ő lakásán dolgoztam ezeken a verseken.” (Tolnai Ottó: „Esetem a színházzal”. *Alföld*, 48. évf. 2. sz. 1997. február)

Nagy József másodszor nyúlt ezekhez a versekhez. Először 1992-ben *Orfeusz létrái* címmel mutatták be előadását Franciaországban. Erre a produkcióra hívta ki Bicskei Istvánt, azóta dolgoznak együtt. Bicskei István most másodszor is megformálta Wilhelm, a verbászi falubolondja alakját, ezúttal a verseket is megszólaltatva, Nietzsche-vendégszövegekkel együtt. Nagy József Wili „tiszta filozófia”-figuráját, miként a verseskötet is, az Együgyű, a Művész és a Tükör hármásának egybejárásával jeleníti meg.

Csehov, Shakespeare

Egészében soha nem jutott eszembe, hogy megcsináljak tőlük valamit. De mostanában egyre többet vagyok érzékeny a drámairodalomban itt-ott felbuggyanó darabokra vagy részletekre. Eddig mindig a holdudvar érdekelt, az irodalom, úgy teljes egészében. Ahogy én, mint színházat csináló ember, éreztem. Már eleve különleges szállal vagyok rákötve az irodalomra. Bármit olvasok, szinte a deszkákról, a színpadról olvasok. Viszont a darabokat szívesen megnézem a színpadon, és a kettő most összeér. Ám még most is túlsúlyban van a másik irodalom. De nem zárok ki semmit, azon veszem észre magam, itt-ott, térben és időben nagyon különböző dolgok villannak, izzanak be. Fura módon még mindig a költészet és a filozófiai írások mozgatnak meg, ha a színházról gondolkodom. Erre is meg kell találnom a választ. A drámákban ott a kész intenció, hogy hogyan képzeljük el a színházat. Persze, érdekel, hogy akkor hogyan birkóznak ezekkel a problémákkal, de engem sokkal jobban izgatnak azok az anyagok, amelyeknek kezdetben semmi közük a színházhoz.

Siker

Ezt az embernek valahogy be kellett osztania. Megmaradni folyamatosan. Ez a legnagyobb kihívás. Hogy ne törjön meg a munkafolyamat. Mindig összerakni a lehetőséget egy következő előadásra. Hogy megszülethessen. Nem volt soha időnk arra, hogy a babérjainkon leleddzünk, mert mindig ott volt előttünk a következő darab kihívása. Ez akkora teher. Soha nem tudod, hogyan sül el. Folyamatos izgalmi állapot, amit kezelni kell, és ez lefoglalt bennünket. Nem nagyon törődünk a recepcióval.

Az árat ott kint, Franciaországban is meg kellett fizetni azért, hogy úgy csinálhass színházat, ahogy te azt elképezed. Bár Franciaország a mai napig eléggé pozitív helyszín. Ezért is tartom fenn, mert ott tolerálják a köztes területet. Nem is az, hogy köztes területet, de ott nincs ekkora szakadék a kőszínház-

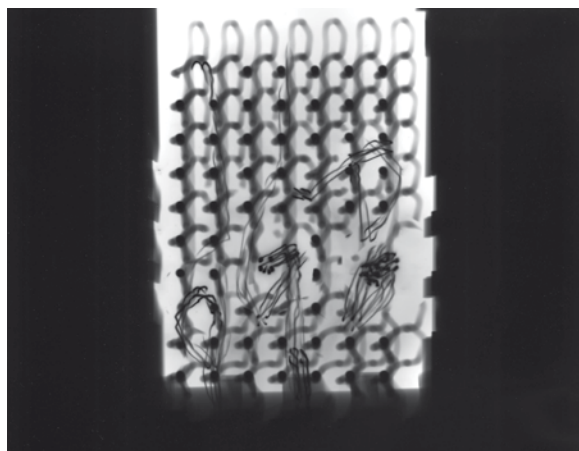
zak és a független társulatok között. Jobb körülmények között dolgozhatnak a függetlenek, mint a mi régióinkban. Igaz, a jó feltételek még nem eredményezik, hogy olyan sok jó színházi produkció születhessen. Viszont a lehetősége megvan.

Háború

Mosolyogva szoktuk konstatálni kint, a fene egye meg! Franciák, ha tudnátok, milyen jó dolgotok van. De azért hiányzik nektek egy kis háború, hogy rájöjjetek, hogy megbecsüljétek ezeket a dolgokat. Mi persze, ott a Délvidéken, jól ki voltunk szolgáltatva. Majd' minden nemzedéknek megadatott egy háború. Ez így legalább kondícióban tart bennünket. Az én színpadomra ez korábban fölkerült. *A vad anatómiájában* (1994) feszegettem ezt a kérdést. Hogy egyszer talán még a visszatérés lehetőségét is elvágják. Annyira felborul a világ, hogy már nem lesz kiút. Akkor hogyan viszonyulsz, ha még jobban belobban az örület? Aztán újra reflektáltunk erre a *Woyzeckkel*, a magunk módján.

Woyzeck

Szerencsés helyzetben vagyunk, hogy még most is tanulmányozhatjuk ezt az ügyet. Igen, olyan, mint egy tanulmány. Úgy látszik, vannak olyan ügyek, amelyek a maguk módján kiállják az idő próbáját. Van, amikor az ember talál egy olyan formát, ami már a születése pillanatában is időtlen. Ez segíti, hogy az ember áthúzza ezt különböző korokon. Amiket megélünk. Mai napig is, bárhol játszunk, azt érezzük, hogy nagyon frissen hat. Nekünk meg föl van adva lecke, hogy évtizedeken keresztül, egyetlen darabon be-



lül is, az ember a végtelennel dolgozik. Mindig találsz egy mikrostruktúrát, amiben még mindig nagy a variációk lehetősége. Az öröm, hogy ezt még így is megformálhattam. Ezt ki lehet teríteni, akár egy egész életre is.

Valójában egy darab is elég lenne.

Kiterítés

Valójában egy darab is elég lenne. Valami ilyesmit is vetíték ki rövidesen. Még van egy-két téma, amit lezongorázok. De már készülnök is fejben és papíron a darabhoz. Oda, az utolsó darabhoz. A befejezhetetlen darabhoz.

Remélem, nem érzek majd késztetést, hogy új darabot csináljak. Már minden készen áll bennem, hogy lerakjam az etalonokat ehhez. Ami úgy lesz utolsó, hogy nem lesz befejezve. De játszani fogom. Ez nem koncepció kérdése, ez más szinten történik. Megvilágosodásként, belső evidenciaként. Igen, ez a forma, amibe kapaszkodhat az ember. Válaszadás, reflektálás arra az útra, amelyet eddig megcsináltál. Amikkel küszködtél. Keresed mindig a legjobb választ a következő lépésben: és ez most így érik meg bennem, így áll össze a gondolat. Nem filozofálgatás eredménye, hanem egy első fórum. Hosszú belső mérlegelés eredménye.

Díszletek

Minden díszlet megvan, franciaországi raktárakban. Most haza is vittem a *Comedia tempio* díszletét. Ez is egy próbatétel lesz. Hogy egy régi formát át lehet-e adni? Egy partitúrát. Egyszerű kérdés, hogy ennek van-e értelme? Milyen hatással lenne rám? Legalább egyszer erre konkrét választ kell, hogy kapjak. Megpróbálok. Nyit-e mellékes ajtót a régi darabokhoz? Ez lesz a kérdés. Visszanyúlok-e, hogy azokat is átadjam?

Kanizsa

Jó néhány kört már megtettünk. Most veszem észre, hogy másképpen alakul a viszony. Szűkül. A házam körül próbálok szűkíteni. Megcsinálni a műhelyt, a burkot. Vi-

szont kifelé nő. Megváltozott, és másképpen nő. Ha csak a színházi világot nézzük, Urbán színháza, Szabadka, a Desiré Fesztivál, Újvidék... – nagyon izgalmas színházak vannak. Másképpen van jelen ez a közeg, mint az elmúlt harminc évben. Ezzel dialógusban kell állnom. Viszont itt van a táj, az egész Járás, a terület, ahol megy tovább a megfigyelések rendszeressége.

Ez van

A régi emberek elhullnak. De jönnek újak, fiatalok. Ez is egy kihívás. Velük megtalálni a közös nevezőt. Budapest is ezért van. Mindig is ezért volt, az elmúlt két évben is. Kicsit sűrűbben, erőteljesebben, mint az átutazásokhoz képest. Továbbra is nagyon izgalmas helyszín. Akár maga a Kárpát-medence. Az erdélyi pontok. Könnyíti a dolgot, hogy mi darabokkal megyünk, így tesszük le a kapcsolódási pontokat. Addig egyszer-kétszer játszottunk arra, a kilencvenes évek elején, főleg Bukarestben. Most van néhány fesztivál, amelyekből összeáll a kép. Nem sok, de itt, úgy látszik, ennyire van szükség. Csak nagyon hasonlítanak egymásra ezek a fesztiválok. Inkább mocsárnak tűnik az egész. Ami nagyon gyorsan beposhad, és évtizedeken keresztül poshad tovább. Vagy a rendszer ilyen. Belterjes, nem tudja megújítani önmagát. Vagy a színházból akarja megújítani önmagát. Ezzel küszködik az itteni térség.

Rengeteg darab készül. Ez egy lényegbeli eltolódás. Mert nincs idejük. Mert lemaradnak. Belefáradnak az emberek ebbe a termelési dömpingbe. Rengeteg közepes vagy enél is gyengébb előadás születik, és ez beborítja az egész területet. Ezért hasonlít a mocsárhoz, mert nem engedi át a levegőt és a fényt. Ha több erős mű születne, akkor azokat mozgatnánk be, ez könnyebb volna, mint állandóan ezen a dzsungelen átküzdeni magunkat. Könnyebb volna, mint mozaikokból összerakni a színházi élményt az igényesebb néző szemszögéből, aminek én magamat is érzem. Így nem beszélhetünk életerős, friss színházi közegről, mert belefalazódott a megszokásaiba.

Kettő

Kétféle módon próbálom kezelni most azokat a kérdéseket, hogy *hol* játszunk és *hogyan*? A harminc év tapasztalatában van egy keserű folt is. Nagyon sok darabunk került olyan színházi térbe, ahol nagyon sokat vesztett. Mert nem erre a színházi formára, tradícióra lettek kitalálva az előadásaink. Az alkalmatlan tér látványban is, energiában is gyöngíti az előadást. Ettől folyamatosan szenvedek. Ünnepnep, amikor olyan térbe kerülünk, ahol minden megfelel. Ez annyira ritka, hogy már próbáltam is rá reagálni, amikor a nézőteret is visszük magunkkal. Már három előadás készült így. *Filozófusok, Ózon, Athem*.

A befejezetlen darab is ilyen lesz. A nézőteret is meg lesz csinálva. Minden néző be lesz komponálva a kompozícióba. Mit lát, mit hall? Meddig engedem? Minden gesztus, ami a színpadon történik, ellenőrizve lesz kívülről is. Minden pontról. Én határozom meg, meddig mehet, meddig terjed, milyen szögben. Ez lesz az egésznek a gondolata. Nagy Formának nevezem. Száz ember lesz a nézőtérben, nyolc méteres színpadnyílással.

De lesz egy Kis Forma is. Húsz embernek, még közelebről, és a színházi teret még jobban szűkítenem kell. Ehhez már Kanizsán, a kazánházban próbálom is a teret, meg itt, a lakásban. A sarokban megépítem a színházat, hogy ellenőrizzem, milyen a viszony, ha még közelebb kerülsz hozzá. Ez az egyik szál, amire ráállok, és ezt fogom védeni.

A másik, hogy mindenhol lehet színházat csinálni. Speciálisan belakni, beépíteni, berajzolni egy teret. És az csak ott és csak akkor fog megtörténni. Ez a két szál, ez lesz akkor, hiszen két lábon jár az ember.

Mindig az ideális színházi forma lebeg az ember szeme előtt. Mindig próbálok maximálisan elégedett lenni, minden eszközömmel, ehhez próbálok hozzányúlni. Minél kevésbé kiszolgáltatottnak lenni. Mert nagyon

nagy harcok vannak a háttérben. Nagyon nagy árat kell fizetni, hatalmas diplomáciai harcokkal, hogy létezhess.

De ez be van kalkulálva. Ajándékba nem várhatja az ember, hogy megkapja a feltételeket. Nem is vártam el soha az életben. Most is azon dolgozom, hogy olyan párhuzamos forrásokat építsek ki, hogy ne álljak függő viszonyban semmilyen rendszerrel. De ha az ember jelen van, előbb-utóbb találkozik ezekkel az érintkezési pontokkal. Én egyenrangú félként akarok ott lenni ezekben a pillanatokban. Ugyanakkor nem várom ki, hogy legyenek, ha éppen nincsenek. Ha nincsenek megfelelő pillanatok, akkor magam teremtem meg azokat. Ennyi. Körülbelül ennyi.

FELVÉTEL UTÁN

A sarokban valóban ott egy színház. Nem lakásszínház, nem. Inkább egy méterszer méter-húszas terepasztal. Nem is látom először, hol a színpad és hol a nézőtér. A falak mellett hatalmas gipszbrüsztyök. Egy klasszikusan mogorva fickó arca. Másodszor sem látom, nem különböztetem meg a színpad különböző tereit. Hisz az egy makett. Aztán, mintha csak egy későn kelő dandynél járnék, nézem a zöld fürdőköpenyt. Az üvegeket, a képeket, a tárgyakat. Átmenetet egy magán- és egy nyilvános tér szögei, közei, pontjai között. Mintha tojásokon táncolna a tekintetem. Óvatos leszek. Ez egy műterem. Színházi műterem. Nevet. Nevetgélünk. Itt minden él, a csupasz falak is. Hallom, ahogy lélegeznek. Beengednek, de nem tartóztatnak. Nem birodalmi falak, de meg kell értenem, egy másik világ falai. Venedég lehetek. Társszerző, tulajdonos nem. Mert ez magány. Is. Ez egy. Egy. Még mindig nevetünk, aztán találunk végszót.

„A műterem, az van. Ha újra fiatal lennék, ugyanígy nekimennék ennek. Megint. Újra. El sem tudnám képzelni másként. De nem baj, hogy nem kell újra nekimenni. Az fárasztó lenne. Nem, vissza nem. Csak előre.”

(Budapest, 2014. december)



LEGYEN JEL

Hudi László mondja

Igen, tényleg, azt én találtam ki, hogy legyen Jel Színház. Az egyik öltözőben. Talán Orléans-ban, de nem emlékszem már pontosan, hol. Egy öltözőben ültünk, ötöltünk-hatoltunk, hogy mi legyen a nevünk, és akkor jutott eszembe, hogy Jel Színház.

Hogy kerültem az öltözőbe? Úgy kezdődött, hogy réges-régen, Szkipe mindig jött haza Franciaországból. Ismertük egymást, ugyanúgy az M. Kecskéshez járt pantomimezni, mint én. Csak éppen elkerültük egymást, ő ment, én meg éppen jöttem. Csinálta a tréningeket, amiken én mindig megjelentem. S egyszer csak előállt azzal, hogy szeretne csinálni kint egy előadást. Nem. Nem kint. Hanem itt, a Szkénében. Dolgoztunk vele, és kiválasztott bennünket. Szakonyi Györköt meg engem.

Később kérdeztem tőle, hogyan esett éppen ránk a választása? Tudod, mit mondott – ez baromi érdekes volt –, bennünk látta meg azt, hogy amikor volt egy feladat, mi belevetettük magunkat anélkül, hogy gondolkodtunk volna. Ez aztán többször visszatért. Egy másik időszakban, amikor lányokat kerestünk a Jel Színházba – ez mindig problémás volt, lányokat keresni, találni –, akkor is tréninget csináltunk Párizsban. De ezt már együtt. Az emberek mindenféle gyakorlatokat végeztek, aztán megbeszéltük, hogy aki megkérdezte, melyik lábbal induljon, a ballal vagy a jobbal – na, ő már nem volt jó. Mert ő, ugye, a formát próbálta megtalálni. Nekünk pedig arra volt szükségünk, hogy olyan embert találjunk, aki a személyiségével vesz részt a cuccban.

Ebben az együttesben erős magyar mag volt. Mellettünk pedig néhány külföldi. Ők mindig mondták nekünk, hogy mi csak ott állunk, cigarettázunk, üldögélünk és beszélgetünk, ők pedig nem nagyon értik, hogy mi a franc történik. Olyan szinten ment az ügy, hogy nem lehetett verbálisan átadni. Csak a részvétel által, ha benne voltál.

Sokszor megtörtént. Tessék, itt egy asztal. Jé, tényleg, itt egy asztal! Mit csináljunk ezzel az asztallal? Anélkül, hogy erről beszélgettünk volna, elkezdtünk dolgokat csinálni az asztallal. Ha én így csinállok, akkor te mit csinálsz? Ez figyelem, folyamatos figyelem. Nem volt instruálás. Hogy azután ezt meg ezt kellene gondolni.

Egyszer, a *Rinocérosz* előtt, Szkipe hívott. A második előadást akarta csinálni – a *Kacsa* után –, hogy beszéljünk róla. Fölmentem a lakására, és máris hamvába holt a beszélgetés. Persze lehet, hogy tévedek, régen volt már. Próbáltunk koncepciókat fölállítani, de értelmetlen volt. Most az az érzésem, ha visszagondolok rá, hogy nem beszélni kellett róla, hanem együtt lenni a dologgal.

Nem jeleneteket próbáltunk. A próba inkább a tárgyakhoz kötődött. A kellékekhez. A tárgyak által implikált szituációkhoz. Ezt próbáltuk újra és újra, amikor pedig telítetté vált a dolog, akkor volt jó. Akkor azt megtartottuk.

A *Kacsában* volt egy jelenetünk Györkkel. A hátunkba egy hosszú nád volt beleállítva, aminek a végén kés volt. Először a nád volt meg. A kés később jött. Mi lenne, ha egy nád lenne a gerincetek folytatása? Hú, akkor rakjuk be ide, a nadrágunkba hátra! A gerincünk folytatásaként. Hogy ez mit okoz? Onnan kezdve a nádat próbáltuk szituációba hozni. Jó, de mi lenne, ha kés lenne az alján, amivel a Györk engem leszúrna? Akkor jött a liszt a hasamban. Úgy szúr le, hogy kiömlik a liszt. Akkor ezek a motívumok elkezdtek egymásra rakódni, mi meg figyeltük, hogy akkor tényleg kapcsolódik az egyik a másikhoz? Hogyan kapcsolódik? Van-e rá lehetőségük egyáltalán?

Egyszer csak híresek lettünk ezekkel az előadásokkal. Emlékszel, a Szkénében csináltuk



az elsőt. Úgy, ahogy mindenki a mi körünkben. Fölléptünk kétszer, talán háromszor is. 1986-ban vagyunk. Úgy kezdődött, mint minden egyes eleve elvetélt független, alternatív színházi kezdemény. Egy szerencsénk volt, egy hihetetlen érzékeny faszi, a Bastille Színház programvezetője. Talán Catherine Diverresen keresztül ismerte Szkipét. Figyelt, hogy mi történik. Eljött megnézni, mit csinálunk, aztán elhívta az előadást a színházába. Egy, talán két hetet játszottunk. Mi úgy mentünk: „fantasztikus, van egy fellépésünk Párizsban!” Egy hét, két hét, nagyszerű. Aztán majd hazajövünk, és elsüllyedünk a semmibe. Viszont akkora siker volt valamitől, hogy nem lehetett abbahagyni.

Mert annyira mások voltunk. Miközben mindenki egyfajta formanyelvet, tánctechnikát próbált meg kidolgozni, érvényesíteni, és aszerint működni, addig mi elementárisan működtünk. Belevetettük magunkat, nem

foglalkoztunk azzal, hogy jól nézzen ki, megfeleljen valami külső esztétikai elvárásnak. Miközben esztétikát is teremtettünk. Tényleg fizikai színház született, amit a fizikai jelenlétünkkel teremtettünk meg. Egyre-másra kaptuk a meghívásokat. Ott álltunk egy teli naptárral, illegális bevándorlókként Franciaországban. Isteni csoda állt össze.

Ez háromszor történt meg velem életemben. Kurvabüszke vagyok rá. Először Jelesnél, ahol nagyon erős teatralitás volt, kidolgozott mentális háttérrel. Szkipénél nem voltak mentális ügyek. Az analízálás, a pszichológizálás a lehető legtávolabb áll tőle. Mindkettőben tudtam mozogni, mindkettőben az elementáris részvételi szándékom vitt. Jelesnél mondták is nekem párszor, Hudi, ne rendezz! Aztán a harmadik a Mozgó Ház. Amit Jelestől tanultam, azt áttemeltem a saját munkámba. Mert amennyire nehéz ember, olyan sokat lehetett tanulni tőle. A „haikuzást” például nem módszerként használtam csupán, hanem munkaeszközzé tettem. A Mozgó Ház-asok szüzek voltak a színháztól, és így tudtam őket munkarendbe állítani.

A képekhez való viszonyom, kapcsolódásom Szkipétől jön. Meg tudod, mi? Az, hogy lehet. *Lehet csinálni. Meg lehet csinálni!*

Ez a franciaországi élményem. Onnan úgy jöttem vissza, hogy csinállok egy együttest. Úgy, ahogy kell. Dolgozunk, turnézunk, és ezt el is mondtam a társulatnak. Mennyire nehéz dolog a turné, amelyben minden kifelé mutat. Aztán ebből vissza kell menni, dolgozni kell. Két évig tanítottam őket erre, hogy kiléphessünk a nemzetközi térbe.

Szkipével hihetetlen élmény volt, hogy ha csinálsz valamit, annak van foganatja. Magyarországon ez nincsen így. Ott, ha csinálsz valamit, az kifejti a hatását. Itt az számít, milyen rendszerben, milyen érdekek mentén szerveződsz, milyen kapcsolati hálóban mozgatsz. Ez szörnyű érzés.

Amikor kint ez véget ért, már egy ideje azt éreztem, hogy ismételjük magunkat. A megoldásainkat. Azt éreztem, hogy nem vagyok semmi. Nem vagyok táncos, nem vagyok színész. Minden között vagyok. Mindenből tudok kicsit, de nem eleget. Nem fogok tudni

úgy táncolni, ahogyan én szeretnék. Elkezdtem mondogatni Szkipének, figyelj, csináljunk már máshogy előadást. Ne úgy, hogy bemegyünk két-három hónapra a próbaterembe, aztán elmegyünk, fellépünk, aztán vissza a próbaterembe. Csináljuk másként!

Akkor kezdődött a *Woyzeck*. Egy fotókiállítás megnyitójára csináltuk. Én az udvaron varrtam. Benne voltam az első verzióban. De akkor már a mehetnék is bennem volt.

Dénessel találtuk ki a varrást. Régi Budapest-térképeket varrtam össze, talán párizsiakat is. Éreztük, hogy meg kell újulnunk. Minden emberi együttlét megkérdőjeleződik egy idő után. Most te miért nem beszélgetsz velem? Miért nem mondd el, mit akarsz? Két évvel ezelőtt jó volt, hogy odatettem neked az asztalt. Mert az volt az akaratom, de most már nem elég ez az akarat. Ám ez baromi nehéz.

Látom már, innen, kívülről, hogy nagyon nehéz ezt irányítani. Kitalálni valamit mindig, amivel új helyzetbe lehet hozni az egészet, ezt a bonyolult szövevényt. Hogy nekem is hozzá kell tennem, neked is hozzá kell tenned! Hogy mindenkinek hozzá kell tennie a közösséghez, az élőségéhez, azt, ami a miénk. Azt, amink van nekünk.

Lejegyezte: Balog József (Budapest, 2014. december).

Hudi László jelenleg önkormányzati közmunkás. Kulturális vonalon. Az előadását egy kirakatban játssza a Katona József Színház: Tolnai Ottó nyomán egy borbély történetét adja elő Bán János. Hétesztendős periódusaiban most szünet látszik. Bármi-re vár, ami színház. És Akárcire. Búcsúzóul elmesélem neki, hogy a japán buddhistáknak van egy emléknapijuk. Február nyolcadikán a törött varrótűkre emlékeznek. Minden varrótűre, ami az előző esztendőben eltört. Hudi a Buddhista Főiskolára jár. Már harmadéves. Csodálkozva veszi föl a történetet. Nevetéséből megértem, a szélcsend – nirvána – még messzebb várakozik rá. Még vihart szeretne.

Szakonyi Györk

HAIKU

*a világvége
ha az összes fájdalom
egyszer kitörne*

1.
kettő hazám van
az egyikben születtem
koporsó egy van
2.
látom az eget
egy betört háztetőn át
ma sem jöttél el
3.
egy angyal elment
messze Alpujarrából
ő meg elvetélt
4.
fölköttem egy sas
mozdulatlan állva száll
szemben a széllel
5.
oszd szét a pénzed
akkor majd hiszek neked
varrass rongyruhát
6.
most térjetelek meg
hittérítők nem késő
lehull a lepel
7.
boldogság tölt el
mert már nem tetszem neked
egymagam szabad
8.
boldogság tölt el
nem tetszem a világnak
teknős a kövön
9.
jégen korcsolya
titokban eljött a nyár
csónak a tavon

JEL ÉS WOYZECK

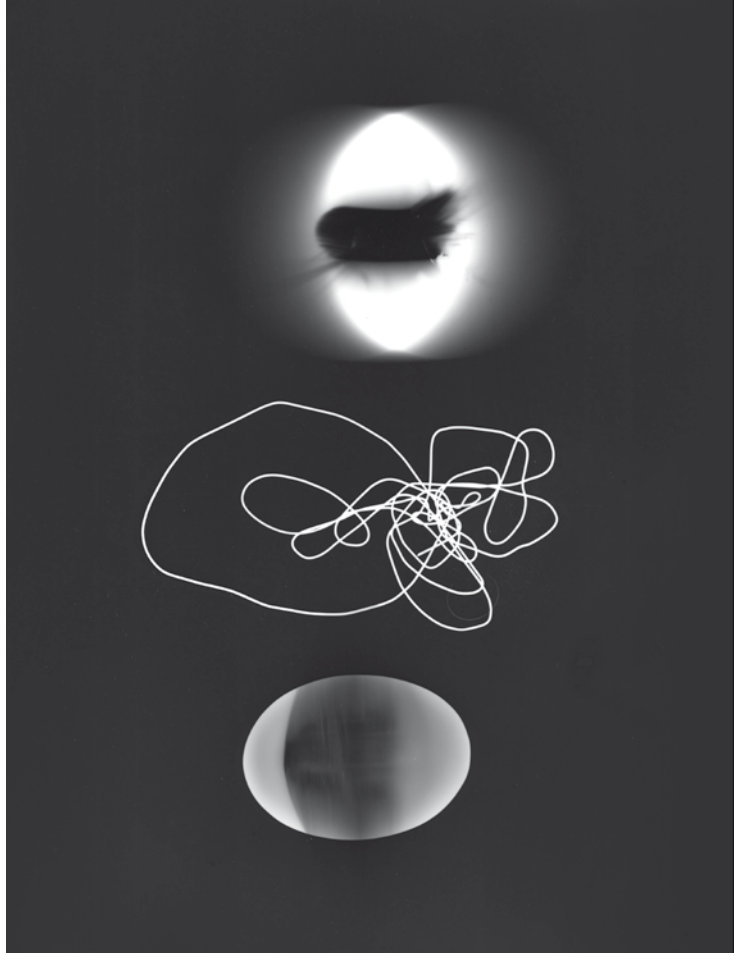
– Balog József beszélgetése
Varga Henriettával és Döbrei
Dénessel

AJel Színház második korszakában érkeztetek,
Amikor és hogyan?

DÖBREI DÉNES: A kormányzó halála volt az első előadásom. 1988-ban játszották a *Rinocéroszt* Újvidéken. Vacsoráztunk az előadás után, és fölmerült, mi lenne, ha néhány év múlva benne lennék egy filmben. Azután telt az idő, és fölmerült, mi lenne, ha a következő előadásban? Mentem haza a nagy, ködös éjszakában, aztán Újvidék és Szabadka között eldöntöttem, hogy megyek. Egy hónap múlva kezdtem a *Kormányzóban*. Szabados nagyzenekara, minden. Így kezdődött.

VARGA HENRIETTA: Nekem pedig 1992 nyara a véletlenek véletlene. Jöttem haza egy katali-tanfolyamról, Párizsban voltunk éppen, és a fiúk egy kiállításmegnyitóra készültek. Volt egy ötlet, amiről nem tudtam, hogy az a *Woyzeck*, és kiderült, hogy hiányzik a Marie. Azt mondták, semmi baj, te csak állj ott, aztán majd megfogunk, lerakunk az asztalra, széttépjük a ruhádat, te belenézel a tükörbe, te ott sírsz már, te ott ülsz az asztal mögött, és akkor úgy, ennyi. Ez megtörtént, és a kiállításmegnyitó is. Volt egy csomó ember, mindenki jól érezte magát, és elkezdődött a történet.

DD: Ez Somlói Lajos megnyitója volt a Dorfmann Galériában, Párizsban. Háromnapos performansz-tervünk volt, én az első napon tetőtől talpig be voltam gipszelve, egy



zenekar játszott. Húsz perc után jött a rendőrség és leállította az egészet. A második nap elmaradt. De mi a félbeszakadt napon kitaláltuk, hogy legyen akkor a harmadik nap. Art brut-albumot nézegettünk Szkipénél a teraszon, olvastunk a *Woyzecket*, és eldöntöttük, hogy az lesz. Beültünk a kocsiba, kimentünk az ócskapiacra, vettünk asztalt, meg mindent, amiről úgy gondoltuk, szükségünk lesz rá az előadásban. Elkezdtünk dolgozni, aztán rájöttünk, Marie nélkül nem lehet *Woyzeck*, és akkor jött Heni.

Ismertették előtte a színházat, Nagy Józsefet, figyeltétek a munkájukat?

VH: Én '90-ben kerültem ki Párizsba. Elmentem megnézni a bemutatójukat. Ekkor már Dénes kint volt, *A kormányzó halálát* készítették. Akkor már együtt voltunk Dénessel. Újvidéken fölvettem a főiskolára, de mivel a szerelmem kint volt, úgy gondoltuk, legjobb lenne, ha ott találnék magamnak iskolát. Benyitottam Jacques Lecoq tánciskolájába, s úgy döntöttem, hazamegyek, és megmondom anyunak és apunak, hogy mégis Párizs

és nem Újvidék következik. Elindultam az iskolába. Közben a fiúk már a *Kormányzó* után voltak – én másodéves –, az iskolámban pedig minden hónapban volt egy nyitott előadás, amire eljártak. Tehát teljesen tudtam, ki a Szkipe, én is követtem a munkáikat. A szívem csücskében meg ott volt, hogy de jó lenne velük dolgozni! A véletlen aztán meg is adta az ajándékát.

Ez az ajándék pedig a Woyzeck, ami a mai napig is él. Mindkét verzióban benne vagytok, több mint húsz éve.

VH: Az alappillérek még itt vannak. Hála istennek, ez jó, hogy itt vannak, itt vagyunk. Végtelen lett ez az előadás. Nincs benne kor. Kortalan, és velünk nő. Vagy nélkülünk, ami még szebb. Fölkarol minket. Elvisz minket messzire, a mai napig is, ha megtörténik az előadás.

DD: A kezdeteknél volt a Szkipe, Bütyök (Bicskei István), én, Heni. Aztán a következő kiállításmegnyitó Maurits Ferencé volt. Akkor érkezett Gemza Peti. Aztán meghívtak bennünket Rennes-be, hogy dolgozzunk az előadáson, akkor jött a Józsi (Sárvári József). Az előadás Orléans-ban nyerte el végleges formáját, amikor Frank mint Kapitány is megjelent benne. És Freddy, a baba. Rossz kritikákat kaptunk, Franciaországban nem működött az előadás. De Prágában is azt mondta a Francia Intézet igazgatója, hogy ha ez a színház, akkor többet nem megy színházba. Ljubjanában viszont nagy sikerünk volt. Hosszú folyamat volt a felépülés, és hosszú története van az előadásnak, azóta is. Ez az előadás lett a Jel Színház vége és az orléans-i Koreográfiai Központ kezdete is. Szakadás következett be a Jel Színház körül, és ebben az űrben készült el a *Woyzeck*. Ez az előadás afféle „unikátum” ennek a társaságnak.

VH: Úgy történt, hogy mindenre szükség volt, és meg is volt minden. Kivéve a pénzt. Az anyagiak hátramaradtak. Tényleg egymással foglalkoztunk, a lelki-alkotói vi-

lágainkkal. Ha most visszatekintek, fölmerül bennem a kérdés, mi kell ahhoz, hogy megtörténjen valami? Az emberek között és a színpadon, az, amit meg lehet osztani. És még mindig osztjuk. Még mindig él. Hogy milyen rizikót vállaljon egy alkotó, a közösség, amikor semmi nincs, ami anyagi, és minden van, ami a munkához kell? Nagyon fontos, hogy ezt megélhettem.

Szegeden 1994-ben – IV. THEALTER Fesztivál címmel – kettő előadást hirdettünk. Öt lett belőle. Színpadot és nézőteret építettünk a Tantsz Művelődési Házban, legalább négyszázan látták az előadást. A sűrű jelen és az új színházi nyelv valamely néma robbanásban találkozott. Esztétika, nyelv, őserő?

DD: Ezt mi sem tudjuk. De Szegeden például Francia Gyula játszott Sárvári helyett, aki most benne van a magyar verzióban. Gyula tehát visszatért az előadásba. A *Woyzeck* valóban kirobbant belőlünk. Minden a saját kezünk munkája. Két bicikli, amelyeken egy hétig dolgoztunk Gemzával a rennes-i színház műtermében. Az igazgatót kérdezték is, mit csinál itt a Nagy József? Nem tudom – mondta –, állítólag előadást, de mindig a műhelyben vannak. A próbateremben soha nem láttak bennünket. *Paradisónak* hívták a kistermet, ahol dolgoztunk?

VH: Igen, úgy. Fönn voltunk egy eldugott helyen. Megállás nélkül le-föl járkáltak a fiúk, és mindig jött valami új cucc. Valami, amit ki kellett próbálni, amit szét kellett szedni, vagy össze kellett rakni. Egymásra utaltság volt. Ami ezt a mai napig bizonyítja, az a tér. Ebben különbözik Szkipe többi előadásától. Ez a kicsi tér annyira kinyílt, és kinyílik még mindig! A mozgást és a létezést is ez bizonyítja. Hogy milyen. Hogy hol kezdődik a tánc. Nekem. Láttam a többi előadást, ahol ott van, hogy mekkora a tér, mennyi a lépés, milyen a mozdulat. Fontos volt a kellék, a díszlet, de az üres tér ugyanúgy. De hogy ebben a piciben milyen tágas minden! S hogy mindenkinek teret adtunk: létezzen mindenki. Alázatosan.

Szkipe úgy emlékezett a Woyzeck előtti időszakra, hogy mindenre haraptatok. Mint a farkasok.

DD: Nagy családként léteztünk. Minden megtörtént egymás közt. Senki nem titkolt el semmit a másik elől. Ha gond volt, akkor az a gond megtörtént. Ha egymásnak ugrottunk, akkor egymásnak ugrottunk, másnap ment tovább a munka. Franciaországban ezt úgy mondták: ááá, Nagy József? Az egy rock and roll csapat! Éjszakáznak, buliznak, isznak – közben ott vannak a színpadon: turnéznak, aztán rögtön mennek be a próbaterembe. Nekünk nem volt próbaidőnk. Mi próbáltunk a vonaton, próbáltunk új előadást a régebbi előadások előtt, turnék közben és bemutatók után. De volt, hogy bementünk a terembe, és nem történt semmi. Eljártunk pizzázni, kiültünk a Loire partjára, és ott született meg az előadás. De mindenki ezzel volt elfoglalva. Nekünk nem volt más foglalkozásunk. Mi azt csináltuk, amiért összejöttünk.

Oké, a fiúk így dolgoztak, de egy színésznőnek, táncosnőnek is jó így?

VH: Ha a Woyzeckről van szó, nem is volt időm, hogy ráeszméljek, hogyan visznek. Hogy *hogyan visznek*. Ezt a szó szoros értelmében kell érteni. Mert, tényleg, ők visznek engem, megállás nélkül, mihelyt leléptem a székről. Ez akkor történhet meg, ha abszolút bizalom van. Nincs kérdés, és ott a hit. Ez egy női princípium. Ha érzed, hogy teljesen tiszta esszenciával – nem is tudom –, igen, energiával vagy körbevéve, akkor nincs kérdés. Biztos, hogy az is fontos, hogy huszonhárom éves vagy. Ebben a korban szintén nincs kérdés, de félelmetes energia van közben. Akarás, hit, csak ez! Mindez összecsendült. Nem volt egyszerű. Nem volt egyszerű...

Úgy érted, nehéz?

VH: Igen. Hát, egyedül voltam, nem? Egyedül mint fehérnép, nem? Persze, Dénes ott volt. Fontos volt, hogy van egy fiú közöttük, aki másként is érez. Átélem engem és átérez. Lehet, hogy ez segített abban, hogy a másikat is

meg tudjam élni, tisztán. Minden vonal tiszta volt. Marie is ez a Woyzeckban. Hogy mindenki felé van egy másik útja. Ami teljesen tiszta, és ez az én utam is.

Szkipeből nyertétek az energiát? Egymásból? Kinyújtottátok az antennáitokat, és ott volt, csak használni kellett?

DD: Soha nem volt ilyen kérdés. Szabadság volt. Valaki jött egy ötlettel. Kiröhögtük. Aztán ez lett az előadás legszebb pillanata. Mindent ki lehetett próbálni, nem dobtunk ki egyetlen gondolatot sem. A Szkipe hagyta, aztán pedig össze tudtuk rakni. Amikor a *Kafkát* csináltuk, szombaton mentem be a próbaterembe egy ócskapiacra keresztül. Egy dobozban operációs szereket, orvosi tárgyakat láttam meg. Berohantam, Szkipe, gyere, nézd már meg! Ez az első jelenete az előadásnak. Minden rakódott össze. Ha keresni kezdesz, akkor a dolgok elkezdenek jönni feléd. Akkor történnek a dolgok.

VH: Ami ott megtörtént, amit ott tapasztaltam, az türelem, bizalom. Van idő és csönd. Nyugalom. És akkor az ember elkezd dolgozni.

Parancs?

VH: Nincs parancs. Nincs hatalom. A parancs bennem születik meg. Mivel van idő, van bizalom, mivel mindenkinek van helye a színpadon, mivel mindenki figyel, nekem kötelességem dolgozni.

DD: Bárki bármikor beleszólhatott a másik munkájába. Ha döntést kellett hozni, volt, hogy közösen döntöttünk. Figyeltünk és alakítottuk egymást.

Mi történik, ha ez nincs? Ha elmúlik?

VH: Éppen ezen töröm a fejem. Mi van, ha ez átalakul, hogyan találja meg az ember ugyanezeket a csapatokat, energiákat, tereket, ahol ugyanezt próbálja? Nem tudom. Abban hiszek, hogy ha valami szükséges,

akkor megszületik. Ha nekem kell, akkor megjön.

DD: Amit az ember összeszedett valaha, azt viszi magával. De ha nem él a jelen pillanatban, akkor eldobhatja az egészséget. Amit akkor igaznak és fontosnak gondoltam, lehet, hogy ma már nem igazság és nem fontos. Benne kell lennem ebben a most alakuló világban. Hol könnyebb, hol nehezebb. Ha ez elmúlik, és az ember különböző helyeken és különböző emberekkel tovább dolgozik, néha nem ezt látja. Olyan körülmények között dolgoztunk, amit megteremtettünk magunknak. Próbaterem? Nem lehet bemenni? Akkor egy hétig takarítottunk. S ez fényt hozott a munkánkba. Láttuk, aha, ez kell, ez nem kell. Pakoltuk a tárgyakat, a dolgokat, a lelkünket, nem volt semmi és senki más segítségünk. Csak mi voltunk. Mellettünk a műhely. Hopp, eszembe jut valami, fúrtam, csavartam, vágtam. Jött valaki, mondta, hogy jó, nem jó, kell, nem kell. Ez volt. Most meg más van. De ezzel is együtt kell létezni. Létezni tovább.

(Szabadka, 2015. január)

Még nem kapcsolom ki a magnót. Dénes folytatja. Hogy Rókás Laci. Hogy Európa legnagyobb táncosa. Hogy Rókás Lacinak van egy nagy gyűjteménye. Hogy minden előadásukról elrakott egy jegyet. Eltett egy belépőt. A világ minden tájáról. Érdemes volna egyszer megmutatni ezt a kollekción.

De hol a Rókás? Okvetetlenkedem. Talán a családja tudja. Hol, hol? Buffalo Bill, hol? Nekem van egy emilcímem. Mondja Dénes. Régi cím. Nem is tudom.

Aztán írok is rá. A régi címre. Napokig várok. Illetve várok, hogy eldöntsem, várok-e? Mire eldönténém, Rókás ír. Egy hosszú levelet. Hogy.

Hogy. S mint.

Ezt most nem mondom el.

De engedélyt ad, hogy válasszak néhány szöveget a blogjáról. Így van. Van Rókás! Úgy hívják: Tarzan Zéró.

Tarzan Zéró

INKA NUKU

– Bogotái napló

Tisztázzuk a játékszabályokat most, itt az elején! Én leírom bogotái napjaim ideoda ugráló, összevissza krónikáját, és te elolvasod ezt. Miután elolvastad, elhatározod, hogy egyszer majd te is elmész Bogotába. De aztán mégsem mész el Bogotába, hogy magad is lássad, ott tényleg így van-e, ahogyan én írom, mert Bogotá messze van. Bogotá Kolumbiában van, az meg Dél-Amerikában, ráadásul fenn a magas hegyen. Bogotá messze van, hacsak nem innen, a Hotel Tequendama 1244-es számú, panorámakilátású szobájából nézed. Különben messze van Bogotá. Nem megy el oda, vagyis: Bogotá nuku. (...)

Mi történt Bogotában, és mi nem történt velem? Megérkezéskor a repülőtéren én vagyok az együttes utolsó tagja, aki még mindig a poggyászkiaadó futószalag mellett álldogál. A többiek rég kint vannak az érkezőcsarnokban, és elégedetten dohányoznak, mikor én még mindig a csomagomat keresem. Ezek a lusta franciák a párizsi átszálláskor elfelejtették fölrakni a gépre az én pesti bőröndömet. Tehát itt állok most, 2004. március 23-án, helyi idő szerint délután öt órakor, ám valójában éjjel tizenegy európai órakor a bogotái repülőtéren, és a csomagomat keresem. Bőrönd nuku. Üres kézzel (és fegyvertelenül) állok itt, mint egy utazó báró. Egy *paszport*-tal a kezemben végre gazdagnak érezhetem magam. Üres kézzel a gazdagok utaznak.

Cipekedés nuku. Most én is gazdag vagyok! Az Air France helyi képviselője gyakorlott mozdulattal nyújtja át a kis tisztálkodópakot, hogy legalább fogat mosni és borotválkozni tudjak, míg a bőröndöm a következő repülőjárással két nap múlva megérkezik. Tessék, itt van mellé háromszázezer peso, ebből lehet ruhát venni addig is. (Nem lehet, állapítom meg másnap egy ruhaüzlet kirakata előtt. Egy rendesebb öltönyt hat-hétszázezer körül kínálnak, egy nyakkendő ötezerbe kerül.) A hatjegyű összeg durván száz eurónak, vagyis huszonötezer magyar forintnak felel meg. Összehasonlításként mondom: a helyi létminimum ötvenezer peso havonta. A szállodában kiosztott napidíjunk éppen ennyi. Philippe, az együttes adminisztrátora fáradtan számolja a bankjegyeket. Hét napra jöttünk, fejünként hétszer ötvenezer pesót kapunk. Az én zsebemben ott lapul még a késve érkező poggyász utáni bánatpénz is. Bárhogyan számolom, egy itteni szegény pára tizenhárom havi fizetését birtokolom, amely nagyjából kétszázhusz eurónak felel meg. Tehát igenis gazdag vagyok! (...)

Úgy érzem magam, mintha én volnék bűnös ezért a mindent átható, mélyvonulati szegénységért. Bemenedülök egy közeli szupermarketbe. Az ajtóban itt is fegyveres őr áll. Odabent a polcok zsúfolásig megrakva mindenféle élelmiszer-világmárkával. És odabent kikkel találkozom? Természetesen magyarokkal! Dénes és Péter, az együttes tagjai a polcok között válogatnak. „Bennünket most raboltak ki” – újságotják szinte nevetve. Elbeszélésükből megtudom, hogy ma délelőtt Mathilde-dal, az egyik táncosnővel (de még milyen jól táncol!) sétáltak a szállodától nem messze eső parkban, amikor egy négytagú fiatal geng késekkel rájuk támadt. Pontosabban Mathilde táskájára, amit le is vágta róla. Péter a karatés múltjával ellenszegült az egyik késes támadónak, de túl hosszú volt a penge, nem tudta a támadó csuklóját elkapni. A helyzetet egy közelben autózó úrvezető oldotta fel, aki kiszállt a kocsijából, és a pisztolyát a támadókra szegezte. Azok elfutottak a táskával, benne a pénzzel és az igazolványokkal. Úgyhogy Mathilde

bankkártyája, útlevele és napidíja nuku! (...)

Fizetek a bisztróban, és felállok. Mit tehetek én e borzasztó szegénység ellen? Semmit. Legalább nem teszek úgy, mintha nem létezne. Annyit tehetek, hogy meglátom és leírom. Megmutatom neked, aki most a szavaimat olvasod. Ha netán úgy vélnéd, hogy te milyen szerencsétlen vagy, mert mostohán megy a sorod, neked nem sikerül semmi, téged húz az ág és ver az élet, akkor ezt rosszul gondolod. E szövegben megmutatom neked, hogy léteznek olyan emberek, olyan lelkek, olyan páriák, éppen a távoli Kolumbiában, akik emberhez méltatlanul, éhesen, koszosan, nyomorítottan tengődnek, félig a nemlét kapujában. A szervkereskedés paradicsomában járok. Éjjel elkapnak pár koldust, mint a galambokat, és kibelezik. Senki nem fájlalja eltűnésüket. Formaldehidben úsznak tagjaik.

Fizetek, és felállok a helyemről. Kilépek az utcára. Emberem erre vár. Felpattan és rám tapad. Jön velem, kísér engem. Kettősünk a szokásos koreográfiai rendben halad a járdán. – *Las monedas, las monedas!* – hadarja szünet nélkül. Adok neki egy monétát, csak kopjon le.

Tíz perc múlva egy másik koldussal megismétlődik az eset. Később egy harmadikkal is. Egészen nyomott kedvem támad. Be kell lássam, hogy Bogotában séta nuku. (...)

Bogotá az a város, ahol a hegyekből érkező felhők meglepően hirtelen beborítják az eget. De tíz perccel később ismét vakítóan süt a nap. Bogotá az a város, ahol a bűdös buszok szüntelenül túlkölnék. Bogotá az a város, ahol a hosszú hajú, feszes fenekű szenyoriták pillantásra sem méltatják a fehér pofájú, sétáló gringókat. Bogotá az a város, ahol Gabriel García Márquez egyetemre járt, és megismerkedett egy másik, híressé vált fiatalemberrel, Fidel Castróval. Ez az örökifjú ember 2004-ben még mindig él, de nem Bogotában, ahol a felhőkarcolók egyfajta dél-amerikai, kopott Manhattant képeznek.

Bogotában a felhőkarcolóktól kicsit arrébb egyemeletes, cseréptető, erkélyes, mediterrán kolonialista udvarházak őrzik a régi hangulatot. Udvar és ház a szó szoros értelmében, mert belül kellemes terek bujkálnak

a kertek mélyén. Állok a kerítéseknél és le-
selkedem befelé. Kiteregetett fehérnemű,
domborodó macskakövek, az udvaron szét-
hagyott nádbútorok, növények cserepekben,
éppen úgy, ahogy a regényekből várom. Bo-
gotá az a város, amelyik száz éve még egy
kétszer két négyzetkilométeres területen fe-
küdt, de mára hatmilliós nagyvárossá duz-
zadt. Bogotá az a város, ahol a sötétzöld
trópusi növényzet fuldoklik a nagyvárosi
olajbúzában.

Santafé de Bogotá, a város, mely Kolumbia
fővárosa, az országé, ahol a világ legtöbb és
legfinomabb kávéját termelik. (És kokaint.)
Bogotában egyetlen jó kávé sem ittam. Kávé
címén mindenféle barna lötytyöt, vízzel hígí-
tott fost adtak. Úgyhogy jó kávé nuku Bogo-
tában. (Képzelem, miféle kokaint adtak vol-
na elem, ha a kávé után ezt kérném! De nem
kértem.) És Bogotá az a város, ahol a *Festival
Iberoamericano de Teatro* elnevezéssel minden
évben hatalmas és fényűző játékokat rendez-
nek, a régi római szellemben. Ha nem tudod
a népet jólétben tartani, legalább vessél neki
egy produkciót – mondták a császárok. *Pa-
nem et circenses*. Nesze, tessék! (...)

Megyünk a színházba (No. 1.). De előbb
még arról, miért jöttem Kolumbiába. Azért,
hogy színházba menjek. Josef Nadj tánc-
együttesével, vagyis a francia illetőségű
Centre Chorégraphique National d'Orléans
csapatával itt, Kolumbiában játszottunk a IX.
Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá
2004 rendezvénysorozatán. A mi régi, még
1990-ben készített *Comedia tempio* című előa-
dásunkat adjuk elő. (Többes számban írom,
hisz igen, többünknek köze volt az előadás
születéséhez.) A fesztivált ebben az évben
március 26-tól április 11-ig rendezik meg, a
kiöregedett és magát rémisztően megjátszó
igazgatónő, Fanny Mikey ízlése nyomán.
(Annyi bizsut és kösöntyút aggatott magá-
ra, hogy azt hihetném, ő is kegytárgyárus,
csak nincs kordéja, ezért magán viseli a sok
cuccot. De nem, ő itt kulturális hatalmasság.)
A reprezentatív és államilag kiemelten támo-
gatott fesztiválba rengeteg pénzt ölnek. A vi-
lág minden tájáról érkeznek együttesek, pro-
dukciók. Tizenhét nap alatt kétezer művész

lép föl, köztük olyanok, mint a Deutsches
Theater Berlinből, a kanadai Daredevil Ope-
ra Company, a szlovén Tomaž Pandur, az
izraeli Inbal Pinto (ők az *Oyster* című darab-
jukkal érkeztek, amelyről Budapesten éppen
én írtam kritikát az *Ellenfény* hasábjain). Így
kerül ide a Compagnie Josef Nadj is mint fran-
cia zászlóshajó (és a hajófenékben az egyik
evezőst úgy hívják, hogy: én). A meghívott
együttesek saját kultúrájukat reprezentálják.
Így fordulhat elő, hogy Franciaország, mely
Corneille, Racine és Molière drámaírók hazá-
ja, most egy fele részben magyar előadók által
játszott és Csáth Géza-motívumokból építke-
ző, erősen Franz Kafkára és Tadeusz Kantorra
hajazó, feketére festett abszurd tragikomédiá-
val képviselteti nemzeti kultúráját. A kenta-
ur-együttes felett francia trikolor leng, hiszen
Orléans-ban működik. Josef az igazgató. Én
pedig a beosztott daru, az emelőgép, aki fizi-
kai erejét ki-, fel- és elhasználva a színpadon
ide-oda pakolgatja az abszurd testhelyzetek-
be merevedett társait. És ezért én, a luxusra-
kodó előadásonként nettó 250 eurót kapok,
hatszor többet, mintha ezt a magyar alterna-
tív színpadon tenném, ahonnan szalajtottak.

Az utcai falragaszokról értesülök, hogy
ugyanebben az időszakban rendezik itt Bo-
gotában az alternatív színházak fesztiválját.
Elgondolkodom több szemponton. Ezek szer-
rint én, aki Pesten az egyik legelvadultabb
alternatív játszóhely, a MU Színház régi jó-
akarója vagyok, most a nemzetközi mainst-
ream, azaz a hivatalos, az arannyal kinyalt
seggű főcsapás elismert előadója lettem. (Ezt
a nyakamban lógó *artist pass* félreérthetle-
nül tanúsítja.) Kettő: ezek szerint a földgö-
lyó túlfelén, itt, Bogotában is kettéválik a
színház teste hivatalos és jól fizetett őrzőkre,
valamint maguktól jött, de mások által me-
neszteni akart alternatív sírablókra. És nem
csupán kettéválik a két oldal, de hatalmas űr
tátong közöttük, akárcsak Pesten, ahol soha
nem fog eltűnni ez a fekete lyuk. Az pedig,
hogy te melyik oldalon foglalsz helyet, csak
attól függ, hogy te, a művész elfogadod-e a
hatalmat, vagy elutasítod. Fölmész-e a mi-
niszteri hivatalba, vagy lent maradsz a pró-
bateremben. Adminisztrárod-e magadat, és

bodorítod a tetteidet, vagy teszed a dolgodat és gyakorolsz. (...)

Partira megyünk. A francia nagykövethez, fogadásra. Meghívta az együttest látogatásra a rezidenciájába. Egy ilyen megtiszteltetést nem hagy ki senki, tehát tizenketten préselő-

dünk egy Hyundai kisbuszban. Kik ezek az emberek? Tíz táncos előadó és Philippe, az adminisztrátor, valamint Raymond, a technikai igazgató. A tíz előadó már nem az eredeti, bizony, az eltelt évek alatt új beállók is vannak a csapatban. A régiek kasztját Josef ve-



zeti. Törhetetlen előadója saját színházának. Személyes részvétele olyan *conditio sine qua non*, amely nélkül az „un spectacle de Josef Nadj” műfaji megjelölés nem létezhet. Aztán jönnek a többi régiek (most alkalmi sorrendben említem nevüket): Döbrei Dénes, a csendesnek és szürkének tűnő volt vajdasági színész, kiben drámai tartalmak csatáznak, Sárvári József, a nyakas Józsi, alias Scharul Godzsa, a zsidónak kikeresztelkedett, kopaszra nyírt fejű, paraszti származású, kiskajdaci bakter fia, egy másik magyar táncos, aztán Cécile Thieblemont, a diszkrét francia táncosnő, de nyúljal csak hozzá, azonnal felrobban; aztán jómagam, a nagydarab, jovialis barom Rókás, akinek csak a lelke nagyobb, mint a testi ereje, mellyel emelget. Ők ott voltak az 1990-es kreációban, tehát szó szerint, a saját sorsukban valósítják meg a darab latin címét: *Comedia tempio – Az idő komédiája*. Aztán jönnek az „új beállók”, ez azt jelenti, hogy csupán hatodik éve dolgoznak az előadásban. Ők a következők: Bütyök, alias Bicskei István, a Josef földije, de meglehet, rokon, az idős és pocakos karakterszínész, akinek oly sok mindent elnéznek; Gemza Péter, a fiatal gyöngyösolymosi tornász, mára Josef sakkpartnere, aki ügyes és ruganyos, és nyíltan arra törekszik, hogy mesterét, Josefet ne csak mozdulataiban, de öltözkéiben is pontosan másolja; aztán Mathilde Lapostolle, a lassan elmeborulásba forduló, csendesen mosolygó és törekeny álomtáncosnő; azután Nasser Martin-Gousset, az egoista, vékonycsontú arab-francia táncos fiú, aki energiái felét rááldozza saját jogai állandó kikövetelésére. Plusz Philippe, a humorérzékkel megáldott francia adminisztrátor és Raymond, a nyugdíjba készülő színpadtechnikai igazgató (a titulusra a jobb bérezés érdekében volt szükség). (...)

Megyünk a színházba (No. 2.), (...) de most a mi előadásunkra, a Teatro Colónba. Aranyozott a nézőtere. Olasz színház, négy emelet balkonnal. A jó helyekre nyolcvanezer pesóba kerülnek a jegyek, föl, a galambülésre már két fagyalt árért, vagyis ötezer pesóért ülhetsz. (Sajnos, még szükséges egy repülőjegy is Budapestről, ez nagyjából két-

százezer forintba kerül.) Most ebben a színházban játsszuk az előadásunkat, összesen öt alkalommal.

Mi is ez az előadás, melynek címe azt sejteti, hogy „az idő komédiája”? A cím igazgató lett, mert az 1990-ben Orléans-ban kreált darabot most, 2004-ben, azaz tizennégy évvel később itt adjuk elő Bogotában. Most a két-századik előadás körül tartunk (sajnos, abba-hagytam a számolást 1995-ben, amikor három év játékszünet köszöntött be az előadás történetében).

A *Comedia tempio* reprezentatív darab. Tíz játékos és négy kísérő technikus működteti. A csapathoz eredetileg négytagú zenekar is járult. A díszlet hatalmas, éppen megtölt egy kamiont. Most hajóra adták, hogy ideússzon egy dél-amerikai színpadra. Ha nem ismételném magamban, amikor a díszletbe lépek, hogy „Bogotában vagyunk, ez most Dél-Amerikában van”, akkor azt hihetném, hogy ez a díszlet téren és időn kívül áll valahol az univerzumban. Mert ha felépítik, mindenhol ugyanolyan. De mi, az előadók, sehol nem vagyunk ugyanolyanok.

Ez az előadás zászlóshajó Josef Nadj alkotói pályáján. Színházi stíluskorszakainak második és nagyon sikeres fejezetét jelzi. Addig kisebb létszámú, hat-nyolc előadóra alakított, erősen táncos, nagyon lihegős darabokat készített, ahol a díszlet sokkal kisebb szerepet kapott, mint a mozgás. Ilyen volt a *Canard pékinois* (1985) és a *Sept peaux de rhinocéros* (1988) című előadás. Ez utóbbiban kezdtem Józsival együtt én is a Joseffel való együttműködést. (Nálunk régebbi harcostársnak csak Hudi és egy másik táncos számít, mivel ők részt vettek a *Pekingi kacsa* című, zászlóbontó előadásban.) De a *Comediában* egy új alkotói fordulat vette kezdetét: a hatalmas díszlettel a színházi akció nagyobb jelentőséget kapott, mint a visszaszorult tánc. A *Comedia tempio* nyelvezete a mai napig érezteti befolyását Josef többi darabján. (...)

Az ám, a zenekar! Hiszen ezt a darabot eredetileg négytagú zenekarral adtuk elő. (Az úgy milyen méltóságos volt! Egészen más, mint ez a mostani merev gépzene.) A zenét Stevan Kovač Tickmayer szerezte, az

újvidéki Tickmayer Öcsi, Szkipe földije, aki a hágai királyi zeneakadémián, a Koninklijk Conservatoriumon tanult zeneszerzést. És milyen érvényes, időtálló, melodikus zenét komponált ennek a darabnak! Kesernyésen érzelmes dallamok hajlanak egymásba, nagyon gazdagon változtatva a zenei témákat. A kis zenekar, aki az előadás kezdetén Öcsi vezetésével fekete frakkban, szertartásosan bevonult a színpadi árokba, őt (csupán őt!) zenészből állt. Tickmayer zongorán és bőgőn játszott (és vezényelt), csellón Milan Vrsajkov zenélt, brácsán Dušan Ševarlić hegedült, pozanon Branislav Aksin játszott, szaxofonon és tárogatón Grensó István fújt. Ez a kvintett hallatlanul izmosan adta elő a *Comedia* zenéjét. Hol kortársi hangzásban, hol dzsesz-szes ritmusokkal, dinamikusan tolták előre az előadás menetét.

Ma ez nincs. A menedzser, Martine Dionisio (Thomas Erdos egykori asszisztense) gépzenei felvétellel adja el a színházaknak ezt az előadást. Így olcsóbb. Vegyetek csődört fasz nélkül! Mert így olcsóbb. De olyan is.

Miről szól az előadás? Címe szerint a játékról szól, és az időről szól. Most már a mi előadói saját magunkról szól. Kezdetben Csáth Gézaról (valódi neve Brenner József) és az ő életének és írói munkásságának motívumairól szólt az előadás. Ma már nem erről szól. Mi, előadók átvettük a hatalmat, és már nagyon vidáman adjuk elő ezt a sötét és pokolra szálló darabot. Tessék nevetni! (...) A *Comedia tempio* előadás dramaturgiája szintén az elsüllyedés mentén halad. A leépülés, az elvesztés, az a valami, ami régen volt, de ma már nincs, az elme megbillenése, a hallucinációk, a betegségbe zuhanás, majd a végső koldusság. Magyar barátaim, ugye, milyen ismerős nekünk mindez? A szomjas reménykedik, hogy vizet talál, az eltaszított reménykedik, hogy szeretve lesz – de nem talál vizet, és nem lesz szeretve. Ezek azok a motívumok, amelyek Csáth Géza írásából, *A varázsló kertjéből* a darabba kerültek. (...)

Úgy érzem, hogy egész életemben, vég nélkül ebben az előadásban játszom. Különböző életszakaszaimban játszottam a *Comediát*. Játszottam fiatalon, játszottam idősen. Ez a

darab végigível az előadói pályámon, s ha álomból ébresztenének, és csupán két hangjegyet lejátszanának a zenéből, én azonnal odaugranék, ahonnan a darab folytatódik. Mint Pavlov kutyája (megint egy orosz!), egyszerűen beállnék a tér egy bizonyos pontjára a megfelelő testtartásban, és felvenném az oda kitalált mozdulatot. Még az éjszaka közepén, sötétben vagy ködben is tudnám folytatni a jelenetet. Ez az oka, hogy még így, leromlott állapotomban és testileg meggyötörve is képes vagyok lejátszani a darabot. Nem kell már alakítanom semmit. Csak bejövök az előadásba, és én magam vagyok a figura, aki megjelenik.

Kezdetben nem szerettem ezt az előadást. Ez a halálos feketeség szúrta az orromat. Ma, pár lépéssel közelebb a koporsóhoz, ezt a feketeséget csak szürkének látom. De én bohócnak születtem, nem pedig drámai hősnék. Josef drámai hős. (...)

Este játszunk, mint az állat. Mindenki pattanásig feszül. Jaj, csak nehogy elrontson valamit, mert a többiek élve lenyelik! Gengszterek kártyázhatnak ilyen halálos eltökélten, az egyik kéz a lapokat tartja, a másik kéz a fegyver markolatára csúszik. Egy rossz mozdulat, és mindenki ló mindenkire! Az előadás szikrázik. A vibráló hangulatban mindenki összekapja magát és precízen játszik. Semmi rontás, semmi hiba, még a kéttagú embertorony is, billegve bár, de megtalálja egyensúlyát. A nézők hatalmas ovációban részesítenek minket... Ez jó előadás volt!

Másnap a reggelinél kiderül, hogy Josef az éjjel végre jól kialudta magát. Mert az előző este szemhunyasnyit sem aludt. Annyira bántotta őt az első estén elrontott előadás, hogy elkerülte az álmot. Mi másból lesz a gyomorbad, ha nem ebből? Szkipe magába ágyazza a problémákat, ahelyett, hogy megszabadulna tőlük. Ebből látszik, hogy nála életre-halálra megy a játék. Még most egyelőre az életre megy. (...)

(A társulat a szövegben leírt *Comedia tempio* előadást utoljára a franciaországi Maconban játszotta 2007. május 4-én. Ez volt a darab hozzávetőlegesen számolt háromszázadik előadása.)

A PRÓBÁT KIÁLLTAM

Gemza Péter mondja

Jászberénybe jártam tanítóképzőbe. Itt elindult egy színházi alapképzés-program, amelyet Várszegi Tibor vezetett. Első nyáron Sárvári Józsit hívta meg, és mi elkezdtünk dolgozni vele. Ez a tíz-tizenkét napos kurzus meghatározó volt számomra, behatóban akartam foglalkozni a tréningekkel. Egy éven át, naponta három-négy órát gyakoroltam, hol csoportosan, hol egyedül nekiállva a tréningnek.

A következő évben Nagy József jött tanítani. Már ott elkezdtünk egy beszélgetést, érdekelt, hogy mit csinálók. A következő évben pedig utazásra indultunk Tiborral. Meg akartuk nézni őket. Egy egész Nagy József-hét Toulouse-ban! Beültünk egy Ladába, és kalandos úton eljutottunk a francia városba. Végignéztük a Jel Színház teljes akkori repertoárját. Ez fontos lépés volt az utamon.

A következő évben Nagy Józsefnek kisebb performansz-előadásai születtek. Ez olyan időszak volt még, amikor elkezdett Pesten dolgozni, és bárki beszállhatott a munkába, ha érdekelt a dolog. A Tilosban, a Mediawave Fesztiválon csináltunk bemutatókat. Döbrei Dénes és Bicskei Bütyök is hívtak az előadásba. Szkipe mondta nekik, hogy nekem szóljanak. Nézzék meg, hogyan állók a munkához. Ezt persze csak később tudtam meg, de nagyon izgalmas volt.

Ez talán az első Művészetek Völgye idején volt, oda készítettük az előadást. Megvolt a diplomám, és szólt, hogy jöjjenek a *Woyzeck*-be. Akkor elindultam az úton, és valami elké-

pesztő dologba csöppentem. Egyfelől a szövegelemzések és a beszélgetések szokatlan szintjével találkoztam, másrészt manuális munka is társult ehhez. Saját magadnak csinálod a díszletet, te magad teremtetted meg az előadáshoz szükséges összes „körítést”. Közben nagyon erős a közösség, a csapat.

A próbát kiálltam, mehettem tovább a dologgal. Folytatódott a *Woyzeck* ék-ütése – azaz amit a kortárs táncon ütött. Ma ez sikertörténet, az előadás bejárta a világot. De az elején egyáltalán nem így történt. Csak egy nagyon szűk réteg fogadta el és értékelte az előadást. Előbb lett híres külföldön, mint Franciaországban. Aztán ott is robbant, és megtette a hatását.

Ez volt, amit találtam, ez kezdődött, amikor megérkeztem közéjük. Hihetetlen gondolati mélység, és nem kevésbé hihetetlen munkaszeretet és munkabírás. A reflexivitás és a nyugalom szigete. Ahogy Szkipe fejében megszületik az előadás, aztán a szabadságon keresztül mindez kibomlik. A vezetés, ahogy ő vezette ezt, érzed a felelősségedet, ugyanakkor a szabadságodat, de azt is érzed, hogy egy világ része vagy. Egy színházi világnak és egy emberi közösségnek a része. Azt is tudod, hogy ez mind megy valami felé – s hogy az a valami: jó!

Nagyon sokáig nem voltak olyan ambícióim, hogy előadóművészettel akarnék foglalkozni. Arra gondoltam, ez nagyszerű lehetőség, hogy a tanításhoz alapokat szerezzek. Folyamatosan képeztem magamat kint is. Tíz év után állami, tánctanári diplomám lett. De ez nem volt ennyire tudatos. A színház olyan volt, mintha privát iskolában lennék. Dani, Bütyök, Szkipe, a hozzájuk folyamatosan érkező táncosok, a különböző stílusok állandó ütköztetése, s Szkipe elképesztő tempója. Mind hatalmas húzóerő volt. Ez a húsz év a kapaszkodásomról szólt, hogy sikerüljön ritmust tartani vele.

Közben mindegyre egyszerre kritika és csodálat tárgyát is képezte, hogy a csapat intellektuálisan is mindenki előtt járt. Az egész történetben minden atipikus volt. A tánc, a táncos, a színész, minden. Jöttek, kérdezték, ó, ez akkor milyen kontextusban születik?

Milyenben? A kontextus a folyamatos munka volt. Szünet? A nap huszonnégy órájában, az év háromszázhatvanöt napján ezen gondolkoztál.

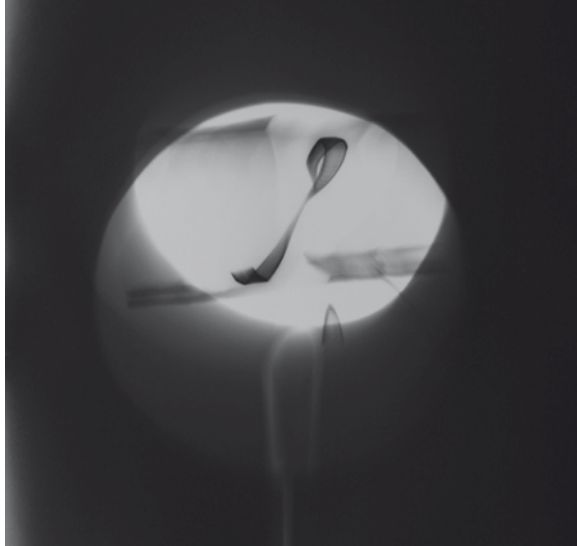
Hogyan fogadott bennünket a világ? Díszmenet volt. Hogyan mondjam másként? Kevés helyen voltunk, ahol ne az lett volna, hogy teljesen mindegy, milyen színházban vagy, a fogadtatás nagyon erős. Sok helyen játszottunk, de kevés alkalommal. Nem játszottunk ötveneket egy-egy színházban. Nem a hely, nem a város – persze, azok is izgalmasak voltak –, az alkotó emberekkel való találkozás volt remek. Kiderül, hogy egy hatalmas család az egész színház. Minél többet látsz belőlük és a színházaikból, annál inkább otthon érzed magad.

A húsz év átlagában volt vagy ötven-hatvan előadásunk évente, úgy feleannyi színházban. Megtalálod az archetípusokat, bármelyik helyen tudsz navigálni. Ha van egy olyan előadás, mint a *Woyzeck* – nem csak ez, de nekem ez öleli föl az ott töltött húsz évet –, akkor bárhová elmehetsz vele. Nem egy lokális problémáról szól, nem a politikáról, nem aktualitásokkal dolgozik, és nagy munka van mögötte. Akkor teljesen mindegy, hova viszed. Timbukta, bárhová. Akkor is megtalálja az utat az emberekhez és hozzájuk fog szólni.

Itt érünk el a színház egészen mély lényegéhez. Mindegy, hogy van-e szöveged, mindegy, hogy az elitnek játszol vagy a külvárosban, mindegy a vallás, mindenképpen egy mély, lényegi működést érintesz, társz föl.

Az én életemben az volt a fordulat, amikor a Jel Színház a *Comediát* játszotta az Operettben a kilencvenes évek elején. Innen úgy jöttünk ki Tiborral, hogy vagy abbahagyjuk az egészet, vagy akkor így. Legalább így. Az álmom az volt, hogy talán játsszak egyszer a *Comedia tempióban*.

Ez választás kérdése is, beülni egy Ladába, végigverni azt az utat, kihordani a főiskola tanulószobájából azt a negyven széket. Fölmosol, tréningezel, aztán visszapakolod az egészet, és így, minden nap. Én hiszek a napi munkában. Befekteted, van egy célod, azt



mondod, igen, ezt szeretném csinálni. Persze, sok szerencsés mozzanat is kell. Tényleg eljött oda, tényleg csináltuk, tényleg meghívtott, tényleg jól sikerült. De én jobban hiszek abban, hogy ez az állhatatosság eredménye. Nem egyszerűen csak dolgozik az ember, hanem célja van és beleáll. Akkor is, ha kipakolsz, de nincs ötlet. Ott vagy bent a teremben, nem megy, de arról gondolkodsz, azt írod, azt olvasod, és mind egy cél felé mutat. Amikor realizálódik, nem azt érzed, hogy a véletlen műve lenne, hanem azt érzed, igen, ezért dolgoztam.

Nagy József a legmeghatározóbb művész az életemben. Nagyon sok jó emberrel találkoztam, sok jó színházi emberrel. Megadta a sors, hogy sokukkal dolgozhassam. Nem a többieket akarom lebecsülni, amikor azt mondom, benne valami olyasmi indult el, ami teljesen mentes attól, hogy valaki azt mondaná rá, na, így kell kinéznie egy színházi előadásnak, így kell kinéznie egy táncelőadásnak. Az ő eredetisége példátlan. Amilyen világot teremt, ami belőle abba átsugárzik, az a legnagyobb művészi hozzáállás eredménye. Annak a csúcsa, amit alkotásnak nevezünk. Ezt nem lehet rövid idő alatt megteremteni. Nem lehet végiggondolatlanul, nem lehet százezer kompromisszumon keresztül végigverni. Ezt mind-mind hozzá tudta tenni ahhoz, ami az ő alkotása, és aminek egyetlen részletére sem tudod azt mondani, hogy ne lenne hiteles. Mert hiteles. Maradékalanul.

Mester. Olyan mester, mint a legrégebbiek és a legnagyobbak.

(Debrecen, 2015. január)

A HŐSÜNK VOLT

Urbán András mondja

Nekem Nagy József a *par excellence* művész. Tizenhét-tizenennyolc éves koromban láttam egy előadását, *A rinocérosz hét bőrére* a Szerb Nemzeti Színházban, Újvidéken. Ez az Aiova alakulásának környékén lehetett. Ez volt az az előadás, nekem és a csapatnak, amelyre tényleg úgy néztünk, hogy ami a szemünk előtt játszódik, az a csoda. Úgy tűnt nekünk – onnan, Zentáról –, hogy a mi Pál utcai fiú-s tekintetünknek ez a továbbfolytatása. Borzongva, lenyűgözve, katarzissal éltük meg. Fölemelő érzés volt, hogy ez a miénk. A miénk is.

Akkoriban jöttem rá, hogy én már találkoztam Nagy Józseffel. Ezerkilencszáznyolcvan lehetett, talán hatodikos voltam, amikor elutaztam egy rockkoncertre. Először engedtek el egyedül a szüleim. Fellépett ott egy Franciaországban élő kanizsai pantomimművész. Nagy József volt, Marcel Marceau tanítványa. Ez tényleg egy klasszikus pantomim-előadás volt.

Nagy József a mai napig is az a művész számomra, aki – mindegy, hogy mit csinál. Abban az értelemben, hogy mindig tudom követni, figyelni, mivel foglalkozik. Tudom, hogy valamit valamiért csinál. Nem érzem szükségét annak, hogy mérlegeljem, jó, nem jó, hol tart? Tart. Valahol tart, járja azt az utat, amin jár. Akár a *Rinocérosz*, akár a *Comedia tempio* olyan szinten érintett bennünket, hogy csak csodálni tudtuk. Akkor is, most is, ha őszinték vagyunk.

Én másfajta színházzal foglalkozom, lényegében mással, és nem is akartam ugyanolyan csinálni. Az emlékezetes újvidéki előadás után mondtam is édesapámnak, apa, én azt

éreztem, hogy odamegyek hozzájuk, vigyem magukkal. Egy vándorszínházhoz szerettem volna csatlakozni. Apám azt kérdezte, akkor miért nem mentél oda?

Nagy Józsefet mindenki a sajátjának érzi. Én úgy is tudok rá tekinteni, mint francia művészre, úgy is, mint magyar művészre, úgy is, mint vajdasági magyar alkotóra. De ez mind – valószínűleg – nem is érdekes. Mindenki figyel mindenkit, és ez valamikor tisztázódni is fog. Mi valószínűleg a különböző identitásait látjuk.

Sokáig Nagy József volt az, akinek sikerült. Megtestesítője volt a vidék álmának, hogy a világ azok számára is létezik, akik itt születtek. A művészete mellett sok mást is megtestesített. A hős volt, aki Kanizsáról meghódította a világot.

Azt hiszem, a *Rinocéroszról* nyilatkozta, hogy ez a nagyapja háborús emlékeinek a felidézése. Ez is furcsa volt, hiszen mind-egyikőnknek megvoltak a történetei a táttakkal, nagyapákkal. Abban is van valami lenyűgöző, ha valaki világhírű művészként a kanizsai járás fűszálairól beszél, ezt tartja örök inspirációs térnek. De ez az ő története.

Én nem rajongtam soha azokért – lehet, hogy ez rosszul hangzik –, akik ezt a színházat a zászlajukra tűzték vagy megpróbálták utánózni. Épp azt nem láttam bennük, ami Nagy József előadásaiban csodálatos volt. Csak nála volt meg az elemi, autentikus erő, ami miatt nem is tűnt színháznak. De játék volt, és mégis valóságos, ami ott játszódott a szemünk előtt. Erre mondtam, hogy ott történt előttünk az élet, a mi „*pálutcaifiús*” tekintetünk előtt, ott zajlott a valóságban az álmunk.

Akkor Franciaországban ez lehetett a kezdete a cirkuszsínház – nem táncos, inkább – akrobatikus vonalának. Vagy a metaforák. Sokan csak azt próbálták tőle átvenni, hogy mennyire funkcionálisak a díszletek. Hogy a díszletek hogyan alakulnak át ezzé-azzá. Holott nála ez az átalakulás mindig úgy zajlott, hogy örült erős, metaforikus, költői, filozófiai jelentéssel bírt. A változás, a „mutatvány” az előadásban mindig kisebb esztétikai csoda volt. Mélyen az emberbe nyúlt.

Mohácsi Balázs

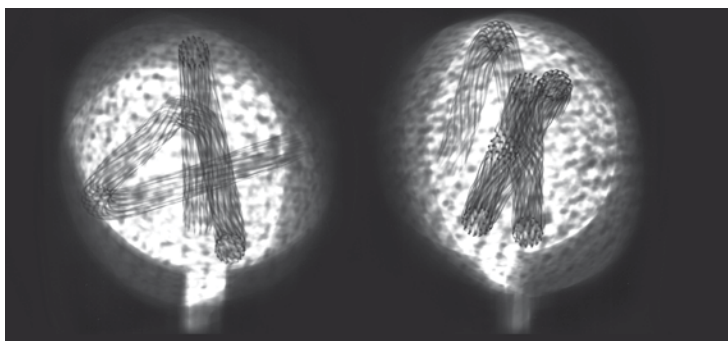
ismeretlen

költözni fogok ide
hamarosan, ilyen
szemmel nézek körül.
tűzfalak és kéménylétrák,
a város ismeretlen
vidéke. néma sorházfalak.
felpattogzott mázú kapuk.
betonszürkület csak.
ki gondolná, hogy
forgalmas főutak
kerítésében élünk
itt is. megyek vissza
a nagy kereszteződésbe,
ahol még lakom, de
nem is tudom már, milyen
lábom jövök haza.

mégiscsak

meglátlak az utca túloldalán.
eszembe jut, az ágyat,
ahol régen, egykori találkozásunk-
kor
éppen nyugalom palántái csíráztak,
miattad el kellett volna hagynom
mégiscsak.
ez világos mostanra már.
és látom,
jönnek a többiek is. mind-
egy.
úgy tűnik, gazdálkodhatom
ki ezt a kis életet már hibákból.
most a petőfi utcában lakom,
de még itt sem ismertem meg
a romantikát.

Mint a legjobb festmények. De ez az ő tehet-
sége. Az ember keresi magát. Gondolom, ő
is. Vagy nem is önmagát, inkább az otthonát,
ezt a teret. Bár ő mindig vállalta ezt a térsé-
get. Ami Tolnai Ottónál is megjelenik. Nem
csak a műveiből készült előadásokra gondo-
lok – bár Tolnai Ottó az, aki ebből csodálatos,
enciklopédikus mítoszt hozott létre. Ez más
kanizsai ismerőseimben is megvan, és ez
más identitás, mint például a zentaiaké. Ez
egy specifikus ragaszkodás a tájban meglévő
momentumokhoz. Pedig alig van különbség,



s mégis: hogy pontosan ahhoz a fűszálhoz,
szikes röghöz ragaszkodnak, és nem egy má-
sikhoz.

Nagy József mindig autentikus embereket
válogatott össze, nem klasszikus táncosok-
kal dolgozott. Ez is az ő táncos-koreográfusi
munkájához tartozik, hogy nekik adott sza-
badságot. Frissességet hozott, olyan dolgo-
kat, amit a nyugati technikákon nevelkedett
táncosok nem is értettek, nem is éreztek. Ők
azt az elidegenített táncot művelték. S egy-
szer csak megjelentek ezek a furcsa mukik,
akik nagyon különösen és jól viselkedtek a
színpadon, és tudták csinálni. Szinte kép-
zőművészetből, képzőművészeti attrakciók-
ból született meg az előadás.

Épp Tolnai mondta, hogy Nagy József mű-
vészetével beteljesedett az, amit ő a színház-
ról gondolt. De ez tényleg az ő színháza, az
ő művészete. Nekem furcsa is volt eleinte,
hogy sokáig nem találkoztunk. Körülöttem
már mindenki profin vette a hatást. Aztán rá-
jöttem, hogy ez jó, hogy rendben van, hogy
én így, másként artikulálódtam.

Lejegyezte: Balog József (Szabadka, 2015. január).

WILI-KÉM JEL-ENTÉSEI

Azzal kezdeném, amikor a Jel elhomályosult kissé. Dátumot nem írok, de a kilencvenes évek elején csődbe juttatta az akkori adminisztrátorunk (gazdasági főnök?) az együtttest. Döbbenet álltunk a dolog előtt... A táncosok nagy része szétrebbent, mint patkányok a süllyedő hajóról, hárman maradtunk: Nagy József (Szkipe), Döbrei Dénes (Dani) és én (Bütyök-Wili)! Emlékszem, Szkipe lakásának teraszán ücsörögtünk, bámultuk a Père Lachaise kápolnájának tornyát, és hallgattunk. Dani azt ötlötte ki, hogy csináljunk háromnapos fesztivált Somlói Lajos – akkori fotósunk – kiállításának megnyitójára a Dorfmann Galériában. Hát jó... Első nap begipszeljük tetőtől talpig a széken ülő Danit, szerzünk zenészeket, én majd fotózom, a zene szól, és egy adott pillanatban Dani föláll és kísétál a vödörrel, amelyből gipszeltem. Párizsban tengette életét Farkas Zoli, a Kontroll Csoport basszusgitárosa Krisztával, középkori kottákat másolt kézzel (nagyon nehéz, precíz munka, speciális tollal: naponta egy oldalt lehetett lemásolni!). Megkérdeztem, tudna-e egy kisebb bandát szervezni a megnyitóra? Tudott. Elkezdődött a performansz, jöttek rendesen a nézők, és éppen fölkelte Dani, amikor berontott vagy húsz rohamrendőr, és csöndháborítás miatt lefűjták az egészet...

Másnap még az is kiderült, hogy a galéria menedzsere belépti díjat szedett. Felháborodtunk ezen. Dani már nem volt hajlandó tovább fesztiválózni. Szkipe, mint mindig, hall-

gatott és gondolkodott. Egyszer csak elénk rakott néhány fotót, amely zsákba öltözött, sarokba dobált, elmázolt arcú, kitömött bábot ábrázolt, és elébünk rakta Büchner *Woyzeck*-szövegét. Ezt olvasgatom mostanában, mondta. Döbbenetes hatással volt ránk, hiszen csak pár éve játszottuk az Újvidéki Színházban Tompa Gábor rendezésében... *Woyzeck* és ezek a figurák!!! Fölugráltunk, kocsiba vágtuk magunkat, és irány az ószer, a bolhapiac stb. Alig múlt el néhány óra, és próbáltuk a *Woyzeck* első változatát Varga Henriettával. Ebből nőtt ki az az előadás, amellyel bejártuk a világot, és amelynek megszületett az itthoni, újjáéledt Jel Színház-i változata.

Mint egy fönixmadár, felröppent és hátára kapta Wili-kémet is. Igaz, hogy megöregedtetél, de még így, vén csákóként is bebecsosz a színpadra, öregedő (ne haragudj, Szkipe!) Mestered oldalán, Tolnai Ottó (Töfe) csodálatosan megírt verseivel ámulatba ejtve a közönséget.

Már lassan huszonöt éve JELESKEDÜNK együtt, úgy is, mint az Orléans-i Nemzeti Koreográfiai Központ táncosai, hiszen a lelünkben mindig ott bujkált a Jel!



„EGY FŰSZÁL SZIMFÓNIAKÉNT TUD MEGSZÓ- LALNI”

– Szelevényi Ákossal beszélget
Ladányi István

*M*ikor, milyen körülmények között mentél el Magyarországról?

’86-ban mentem el. Ez magával hozott egy hatalmas törést, mert távozni a szülőhazából nem egy könnyed, nem egy ingyenes cselekedet. Sajnos akkor olyan rendszerben kellett élnünk, ahol egész egyszerűen nem volt mód a művészetben fejlődni, nyitni, érdeklődni, hallani, utazni. Ezért kellett nagyon radikális lépést tennem. Egy ilyen lépésnek a sikeres megtétele azonban olyan hihetetlen szabadságérzettel jár, olyan energiákat szabadít fel, amelyek valószínűleg egy életre meghatározzák, hogy mit hogyan kultiválunk.

Te tudtad, hogy hová mész? Mennyire voltak terveid arról, hogy mit akarsz csinálni?

Nem vagyok egészen biztos benne, hogy húszévesen az ember pontosan átlátja, hogy melyek azok a dolgok, amelyek csíráznak benne. A háttérben ott volt a jazz mint mozgatórugó – így talán az lett volna a logikus, hogy az USA felé tendáljak –, viszont mindazok a zenék, amelyek megfogtak, összességükben nem a jazzhez sorolhatók. Archie

Shepp, Albert Ayler, Coltrane, Don Cherry, Ornette Coleman, s idehaza Dresch Mihály és Szabados György mellett Beethoven, Led Zeppelin, Zappa, Hendrix és sokan mások nem olyan utat mutattak számomra, amely oda vezet. Emellett itt van még Európa szeretete is, az európaiság szeretete. És abból a kevés információból, amim volt, úgy tűnt, hogy Párizs az egyik legmegfelelőbb város arra, ami felé orientálódhattam. Nagyon hamar sikerült hallanom olyan, számomra nagyon fontos zenészeket, sőt aztán meg is tudtunk ismerkedni, akiket többször másolt kazettán tudtam csak addig hallani. Griffin például Franciaországban élt (tőle van a tenorom), Archie Shepp, Steve Lacy is, Steve Potts is.

Mikre tudtál ott rákapcsolódni? Hogyan indítottad el az ottani életedet?

Mindenképpen megoldottam azt, hogy ne kelljen olyan zenét játszani, amiben nem hiszek. Feltétlenül arra törekedtem tehát – bármilyen fizikai munkával –, hogy ez a tér ne mocskolódhasson be. Eközben egyszerűen arra jöttem rá, hogy hihetetlen szabadságot ad az, hogy le van foglalva a kezem, le van foglalva a testem, ezáltal nincs úgymond idegesnek mondható keveredés a test és a gondolatiság között. Több zene született meg bennem papírvágás közben, mintha csak azzal foglalkoztam volna, hogy zenéljek, vagy csak gyakoroltam volna. Valószínűleg elmentem volna valami mellett, amit ezen az úton megtaláltam. És amin valószínűleg tovább is tudok menni az élet és a zene közti viszonyt illetően.

A szaxofon az alaphangszered, így egyfajta anyanyelvod is, amelyet beszélsz, de amelytől mindig el is mozdulsz. Létezik olyan, hogy elégedettség a hangszerrel? A hangszerrel elégedett vagy továbbra is, csak lehet olyan közlendőd, amire mégse felel meg a szaxofon, és más nyelveket is igénybe akarsz venni? Nemcsak a zenei műfajok, stílusok kevesek számodra, hanem új hangszereket is keresel, sőt csinálsz is. Ilyenkor valamit hallasz belülről, amit szeretnél reprodukálni, vagy találkozol hangzásokkal, amelyeket beemelsz?

A szaxofon filozófiailag nagyon érdekes hangszer. Azért az, mert eleve hibrid, már eleve egy alternatíva, bizonyos szempontból világokat áthidaló, világok közötti kapcsolatkereső. Az élethez s ezáltal a zenéhez hozzátartozik, hogy akarva-akaratlanul mást kell fújjon az ember, mint amit már fújt az előző nap, csakis azért, mert az előző nap nem ugyanaz, mint a mai nap. Rengetegen vannak, akik sémákba zárkóznak, ha viszont



az ember megpróbál rákérdezni az életre, a létre, akkor szembesül egy olyan határral, ahol egyszerűen elviselhetetlenné válik az a tény, hogy *csak szaxofonozni*. Olyan szintre kell eljutni, hogy a hang miértje érdekeljen, és ennek a miértnek az állandó hogyanja, magyarul hogy mi írja körül a lét értelmét, hogyan – mit kultiválva, nap mint nap cselekedve – érdemes élni. Egy ember nem lehet csupán zenész, s nem lehet mindössze szaxofonos, ahogy nem lehet csak egy bizonyos stílust játszani sem. Zenéről van szó, nem stílusokról, és a zenéről is csak azért, mert van lét. Lépten-nyomon találok új hangszereket, melyekbe beleszeretek, sokszor népieket, amelyeket azonban nem a hagyományt követve használom, hanem úgy, ahogy egy gyerek felfedez valamit, majd kifejlesztem, amit szükségesnek érzek. Az, hogy az ember milyen hangforrásokat használ – s fontos az is, hogy miket nem –, az tulajdonképpen már

annak a vetülete, hogy ki ő, és mi a viszonya a léthez. Többet, illetve mást tudok meg valakiről, ha improvizálok vele, mint egy kávéházi beszélgetésből.

Az embernek van valamilyen viszonya a zenéhez, a hangszerhez, de ahhoz is, akivel együtt játszik. Az nyilvánvaló, hogy nemcsak a zene fontos a számodra, hanem az előadás is, aminek van egy, a zenén túlmutató komplexitása, amikor a zenei produkciót behelyezed a színpadi térbe, ott valamilyen együttmozgásba, aminek adott esetben nem csupán zenei vonatkozásai vannak, hanem egyúttal az előadás része is. Ennek legkiteljesedettebb formája az, amit Nagy Józseffel csináltok, ahol a színpadon közös játék, dialógus, küzdelem zajlik. Mikor találattok rá egymásra, hogyan láttátok meg, hogy erre szükség van, hogy ezt lehetne, kellene csinálni?

Mielőtt személyesen találkoztunk volna, eltelt jó pár év, én láttam a darabjait, ő pedig látott koncerten, hallotta a lemezeimet. Ez az egymás munkásságára figyelő korszak aztán egy bizonyos pillanatban valószínűleg önmagától megért arra, hogy megszülessen a kapcsolat, s felkeresett, hogy dolgozzunk egy darabon. A társművészetek mindig is foglalkoztattak, és sokat dolgoztam a nyolcvanas évek végétől alternatív társulatokkal. Az én meglátásom szerint az a hely, ahol a szöveg, a zenész, a színész, a festő és a táncos találkozhat, a színház. Az ott történő közös munka adott lehetőséget arra, hogy föl tudjuk térképezni azokat a folyosókat, egymást kiegészítő zónákat, amelyek a társművészetek között vannak. Olyan hosszú lélegzetű munkákba fogtunk, ahol nem egymás alá rendelt szerepekben akartunk dolgokat megvalósítani, hanem arra kerestünk alternatívákat, hogyan tudjuk együtt megmutatni a különbözőségeinket, hogyan egészíthetjük ki egymást, s hogyan ad az ötvözet valami mást, két (vagy több) elemből hogyan születik meg egy harmadik. Ilyen jellegű műhelymunkában részt venni hosszú hónapokon át kialakítja az emberben a kellő érzékenységet a másság, az önmagát máshogyan kifejező ember iránt. A Szkipével való találkozáskor

Orbán Roza

TIGRIS

Te voltál a tigris az állatkertben,
és persze begolyóztál a ketrecedben.
És végül már te is untál örülni lenni,
de azért jólesett gyereket ijesztgetni,
hobbiból. A nevelőkkel értettétek egymást,
persze ők nem bánták, hogy volt köztetek rács.
Mikor vasárnaponként körbevezettek,
egy deszkára kellett letenned a fejed.
Hagytad magad. Hogy simogassanak.
Szelíd voltál, ettől még vadabb.
Rángatták a farkad, hogy odakapjál,
de elfelejtettél. Kiszabadultál.

HENGERFEJ

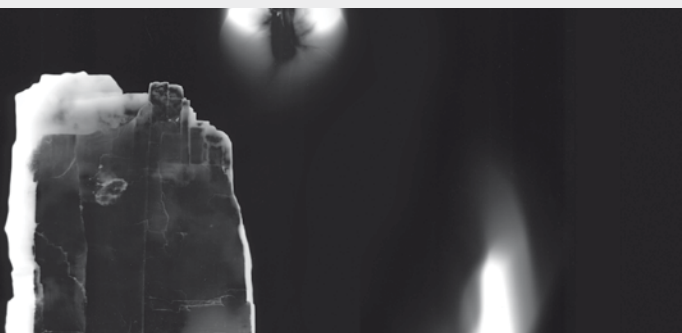
Nem értek az autókhoz.
Amikor utoljára láttam
az apámat, már hallani lehetett,
hogy az autójával gond van.

Hengerfejes. Azóta se
tudom, ez pontosan mit jelent.
Mintha valamit köszörülnének
az alváz alatt vagy felett.

És nyikorog, akárhová megy.
A haladás szinte fáj neki.
Felismerik ezt a hangot
a testem reflexei.

Nem láttam apát évek óta.
Találkoztunk, de már nem ő volt.
A városban még hallani szoktam
a csikorgást, ha a közelben parkolt.

ezzel a tapasztalattal rendelkezve mindezekről nem kellett külön beszélnünk, de amúgy sem a beszéden keresztül találunk rá a minket érintő dolgokra: a munka igazi realitása konkrétan a platón zajlik, a teremben, ahol dolgozunk, s minden ott töltött percnél jelentősége lehet. Nála mindig konkrét gondolatvilág van, eleve egy képet, dísztetet lát, ami aztán változhat, vagy meg se valósul. Ez a tér zavarhatna – merthogy eleve kötöttséggel indul –, de a próbákon nem meghatározott elemeket gyakorlunk be, hanem közös improvizációk során született elemekből építkezünk, és a plasztikai látásmód hozzátartozik a személyiségéhez. A hangsúly azon van, hogy mindig rátaláljunk arra a kellő metodológiára, aminek köszönhetően valami megszülethet, s bármilyen kötött formája is lesz, az improvizációnak mint hozzáállásnak köszönhetően a legelőbb, legbalesetveszélyesebb, legtörekenyebb maradjon. Az improvizáció – de jobban szeretem „az előre nem eldöntött” kifejezést használni – mindig attól érdekes, hogy születik, egyfolytában születőben van, s nem törheted össze ezt a nagyon törekeny egyensúlyt, ami attól áll fenn, hogy a létből merít. Hogyha bármelyikünk figyelme alábbhagy, az labilisabbá teszi a dolgot, így vannak jobban és rosszabbul sikerült fellépések, de ezt a rizikót érdemes vállalni. Magas mértékű és fokú koncentrációt követel meg, létfontosságú a jelenlét, s mindez túlmutat azon, amit egy kisember döntése hozhat. Szkipe számára épp ezért fontos és inspiráló a kreatív zene iránti érdeklődése. Az így születő elemek összerendezéséhez persze szükség van az alkotó kapacitására, a rálátására ahhoz, hogy darab, illetve kompozíció legyen belőle. Előfordul, hogy a tárgyak egész egyszerűen hangszerré válnak, mint például a kiürült ágyútolcsérek (most már elég komoly gyűjteményem van ezekből). A Szkipével való munkánkban az az egyik legjobb, hogy ezekre is módot ad, s van idő keresésre, ami manapság ritkaság. Minden darabnak megvan a maga hangszerparkja, mint díszlete, témája, ami eleve megadja a karakterét, ami nem csak a hangzásra hat, hanem a darab egészére is. A legutolsó



darabban régebben már kellékként használt bádognádokból készítettünk hangszereket, de mindig vannak újak. Tartja bennem a lelket, hogy messze nem fedeztünk fel mindent, ami akusztikusan megvalósítható. Hiszek abban, amit egy ember egy hangkeltő eszközzel fizikailag meg tud teremteni. Nekem ez koherens képpé áll össze.

Mi volt az első munka, amit együtt csináltatok?

Az volt a címe, hogy *Éden*, Franciaországban kezdtük, és Magyarokánisán fejeztük be. Kevés időnk volt, kevés pénz, az jött ki belőle, ami; a zenéjét – kibővítve – ebben az évben adom ki.

Abból, amit mondtál, világos, hogy nem az történt, hogy magyar emigránsok találkoztak kint, összehozták, és csináltak valamit. Mi az, ami összerántja ezeket az embereket ilyen alkalmakkor?

A művészeti igény. Amúgy mindig is ódzkodtam attól, hogy olyan apropóból mozogjak kint élő magyarok köreiben, hogy magyarok. Miért lenne ugyanazért ott, mint én? Szkipével természetesen más a helyzet. Olyan szempontból nekem például nagyon érdekes a külhonba szakadás kérdése, hogy elérhettem azt a szintet, hogy mindenhol idegen vagyok, a szónak a legnemesebb értelmében. Ezért nem lehet számomra olyasmiről beszélni, hogy nagy visszatérés meg ilyenek. Hovatartozás biztos van, de lehet, hogy ezt a hovatartozást úgy lehet megfogalmazni, hogy például hogyan tud megérinteni egy olyan fény, ami csak bizonyos helyeken van, mint például az Alföldön. Szkipé is érzékeny ezekre a dolgokra, fontosak neki az alapok, a földhöz kötődő kultúra. Úgy gondolja, azt kell megmutatni a világnak, hogy kik vagyunk. Ilyen szempontból fontos, hogy alapvetően egy nyelvet beszélünk, de szerintem inkább az a fontos, hogy hogyan látjuk a dolgokat, amit részben befolyásolhat az eredetünk. Van az Alföld mint közös pont, egy ilyen térben akár egy fűszál is szimfóniaként tud megszólalni. Számomra olyan sze-

retetről van szó, amit a környezetünk, a Föld állandó jelleggel ajánl. Határtalan és soha nem lezárható inspiráció, kifogyhatatlan kondér, ami mellett, ha elmennék, mocskosnak érezném magam.

A zenéhez visszatérve, milyen jelentőséggel bír nálad a csend? Ami nemcsak a hangzás hiánya, hanem önmagában létező valami. Azon is el lehet gondolkodni, hogy a csend sem teljesen egyforma, nem ugyanolyan minősége van, a tartama is jelen van egy-egy előadásban. Ezek a csend-hangzás periódusok hogyan működnek az előadás során? Meddig lehet tartani, meddig lehet kitartani, hogyan lehet használni?

Az ember a csennel úgy tud dolgozni, ahogy az agyagot tudja megmunkálni a kezével, ugyanúgy, mint a zajokkal, a hangokkal, ugyanúgy él. A hang és a csend, a zaj és csend összjátéka maga az élettér, ilyen esetben a keret, ha például koncertről beszélünk. De ugyanúgy dolgozunk vele, használjuk a Szkipével folytatott munkában, az előadásokon is, ezek a dolgok ott is alapvetőek. A csend, a lassúság–sebesség olyan témakörök, amelyekhez egyenrangú részekként kell hozzáállnunk, egymást éltetik. Nem arról van szó, hogy lenne rá bármilyen recept, hanem arról, hogy az embernek milyen a viszonya ezekhez a dolgokhoz. Nincsen két egyforma csend, s nincsen abszolút csend. Többen próbálkoztak azzal, hogy megteremtsék, a dolgok ellentmondása révén ugyanakkor, mihelyt meg akarod tapasztalni, bele kell kerülnöd, s miután élőlény vagy, az már nem lehet abszolút csend. Természetes közegben ilyen csend nincs, ezért minden csend más. Visszakanyarodtunk oda, hogy nem elkezdeni kell valamit előadni, valamilyen stílusban, hanem az élet rezdüléseire kell figyelni, szerintem. Legalábbis megadni a lehetőségét annak, hogy a dolgok megtörténhessenek, nem előre eldönteni, hogy mi fog történni. Ezáltal, hogy nem döntök el előre semmit, fejet hajtok az előtt, amit úgy mernék hívni, hogy teremtés... a létező, a születhető... Ez majdnem egy hódolat, hommage magára a kreációra, magára a létre.

Szóba hoztad Kanizsát. Oda nyilván másképp nem kerültél volna, ha nem lett volna ez a találkozás Szkipével. Föltételezem azonban, hogy nem önmagában Szkiye miatt tetszett meg, hanem magában fogott meg a hely. Mi van ott, ami annyira közel áll hozzád, hogy évente több hónapot ott tölts? Ott van a Tisza, ott van a város, ott van a Járás, amelynek önmagában a neve is elgondolkodtató. Miket foglal magába ez a kötődés, ami számodra ismerős is meg idegen?

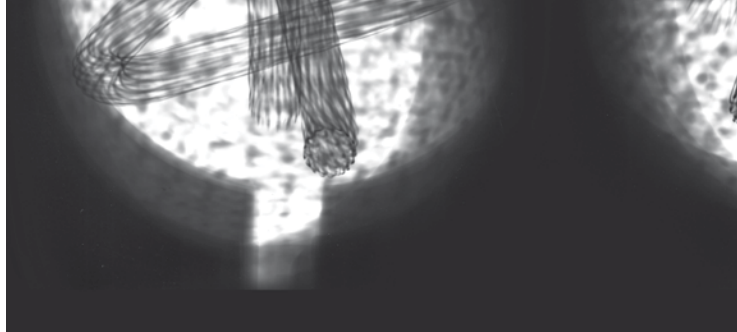
Egyszer már léptem föl a Jazz Fesztiválon előtte, de ami a válaszkíséretben fogódzóként felhasználható, az az, hogy nagyon fontos szerepet játszik a Tisza. Majdnem azt merem mondani, hogy a Tiszára példaképként tudok tekinteni abból a szempontból, hogy az az önregenerációs rendszer, az az abszolút világ, amely egy ilyen folyót karakterizál, példaértékű. Most nem csupán arról beszélek, hogy mit művelnek vele, mi minden kerül bele, és mégis túléli, hanem ha az ember igazából merítkezik meg a Tiszában – nem lemegy és lubickol, vagy átússza, és akkor az egy teljesítmény –, akkor úgy éli meg ezeket a dolgokat, hogy a természet olyan erős részével tud kapcsolatba kerülni, amely számomra, amióta ezt megtehetem – és ez már nagyon régóta történik –, most itt ezzel a magyarkanizsai jelenléttel állandóan elérhetővé vált, sehol máshol nem valósítható így meg. Ahogy a Tisza él, ahogy benne az állatok, a növények élnek, halnak, bomlanak, újjászületnek állandóan, az egy abszolút világ. Megmerítkezni a Tiszában szerves kapcsolat a természettel, a víz miértjével. S itt ez nem olyan körülmények között történik, ahol a többi ember jelenlétét olyan szinten kell megpróbálni elviselni, mint a turizmusnak nevezett jelenség esetében. Ez itt olyan környezetben történik, ahol ez a jószág egész egyszerűen csak *van*, és oda lehet menni. Így meg tudunk maradni nagyon közel ahhoz, amit maga a Tisza ajánl a sebességével (és ez a sebesség mára egy nagyon sarkalatos kérdéssé vált). Állandó kölcsönhatásban megvalósuló viszony, amely lehetővé teszi, hogy azokon a színtereken meg tudják jelenni, ahol ezekről a számomra fontos dolgokról és

persze sok másról a zenén keresztül beszélni tudok. Ahhoz, hogy ide eljussak, először is repülőre kell ülnöm. Ez az egyik leggyorsabb közlekedési eszköz ma. Azután Budapestről lejutni Kanizsára, ahhoz vonatra kell szállnom, ami kicsit azért lassúbb. Majd következik a sínbusz, ami még lassabb, míg végül elhoz ide. És amikor az ember megérkezik a Tiszára, fölfogja a folyása sebességének jelentőségét. Ami valószínűleg önmagában nem tudna teljesen kielégíteni, legalábbis akkor nem, ha csak ez lenne, de ha nem tudnék kapcsolatban állni vele, biztos, hogy nehezebben tudnám megélni mindazt, amit egy más sebességű világ megkövetel. És említetted, hogy van a Járás, van a Csodakút... Rengeteg részletet tudnánk említeni, aminek megvan a maga fontossága, amelyek engem mélyen megérintenek. Valószínű, hogy egyféle pluszként érintenek meg, és ez az a hely, ahol az idegenségemet talán kicsit máshogy élem meg, van benne valami azonosság, holott nem vagyok idevalósi. De az, ahogy az itteni magyarság Szerbiában éli meg a maga voltát, valamint az én hosszú ideje tartó idegenben létezésem, valószínűleg leveszi azokat az éleket, aminek köszönhetően találunk olyan szálakat, amelyekről szó ugyan nincsen, de látok hasonlóságot, sorsbéli hasonlóságot. Küzdésbéli hasonlóságot. Anélkül, hogy azt mondanám, hogy ez a kettő átfedi egymást. Kialakultak számomra értékes barátságok is. Lehet, hogy butaságnak fog tűnni, de imádok boltba menni Kanizsán, mert nagyon mélyen megérint az eladók kedvessége. Nagyjából tudod, milyen pénzekért és milyen körülmények között dolgoznak ezek az emberek. A nyomorszinttől nem messze állandósult az életükben az a figyelmesség, az a kedvesség, az a közvetlenség, ami átűt a munkájukon. Nem azt mondom, hogy máshol nem létezik udvariasság, de ilyen formáját máshol ritkán találom meg. Nem is tudom, ezekről lehet-e olyan nagyon sokat beszélni, valószínűleg nem. Viszont megérezni és örömmel megélni ezeket – ennek megvan a maga fontossága. Ez valószínűleg összefügg a többlakisággal is. Franciaországban összpontosul mindaz, ami engem

szakmailag érint, a menedzseri irodától kezdve az adórendszerig, tehát hivatalosan ott vagyok. De több időt töltök Budapesten, mint azelőtt. És ez az anyaországban leledzés arra emlékeztet néha, mintha egy nagyon furcsa, belterjes tavacskában főnék. Amikor az ember átlépi a határt, akár Zentáig, Kanizsáig, egészen más energiákat sugároz az egész. Én ebben a másságban hatalmas értéket látok, s ez már önmagában némi hovatarozást jelent, és az a fontos, hogy mi mellett állok ki. Akármilyen áron, vagy felmérve, hogy milyen áron, mindezek erre vezetnek rá.

További zenei és művészi kereséseidre szeretnék rákérdezni. Mi az, ami most látszik a szemhatárodon? Mi az, ami felé tapogatódzol, ami felé mozdulni szeretnél?

Valószínűleg nem tudok olyan választ adni, ami nagyon könnyen kibontható, s nem is törekszem erre, mivel nem kell, hogy mindenáron legyen olyan. Aggódva nézek erre a világra, ahol a pro–kontra állandósult áldemokratikus vitája nem hagy teret a gondolatnak, a gondolkodásnak, ahol a „vélemények” megakadályozzák a rálátást a valódi problémákra. Visszatérve a konkrét kérdéshez, biztos, hogy azt a folyamatot, amely megmutatta, mi az az igény és ízlésvilág, amely az általam választott irányt – illetve amit kaptam s megéreztem, ami erősen hatott rám – meghatározza, annak idején az jellemezte, hogy sok mindent megírtam. Abban az időben véghezvittem, hogy bármi áron létrehozzuk, amit hallok. Tudom, hogy többeknek nem volt könnyű velem dolgozni emiatt, mert nagyon akartam valamit, és nem volt egyszerű ezt megvalósítani vagy akár megérteni, de a – zenei és emberi – szeretetnek köszönhetően mégis sikerült, haladtunk. Ez elérkezett egy szintre, de alapvetően olyan emberi viszonyt követelt meg, amelyet egy idő múlva nem akartam többet megélni – hogy vezető legyek, és hogy igenis kidolgozzuk az ötleteimet –, s ez pontosan a szeretet, a *hogyan élni* kérdését illeti. Ezt követően elegendem is lett abból, hogy bármit lekössek, nagyon nagy hatású improvizátorokkal volt



szerencsém játszani, és ez nagy mértékben megváltoztatta, irányította az életről s ezáltal a zenéről alkotott képemet. Az egyre inkább fekete-fehér (bináris) gondolkodású világban azt tartottam fontosnak, hogy nyissunk, felszabadítsuk a zenét, alternatívákban s árnyaltabban gondolkozzunk. Egyre többet foglalkoztattak a kizárólag improvizált duók, a másikkal való teljesen szabad találkozás és játék, s ezt kultiválom ma is. Ámbár a nüanszok itt is fontosak. Van igényem megírni dolgokat, de valószínű, hogy ez az igényem most kielégül azon a munkaterületen, amit például Szkipével csinálunk, vagy amikor egy autisták életéről – és úgymond élehetlenségéről – készült dokumentumfilmhez készítettem zenét, mint éppen most is. Ezt leszámítva most a zenében kifejezetten nincsen ilyen jellegű igényem, nem ezt tartom a legfontosabbnak. Elérkezik az a pillanat, amikor az ember nem tud azokban az idiómákban és sémákban gondolkodni, amelyekben korábban – ez érinti a ritmust, a harmóniát, a dallamot, amelyek elég családiások lehetnek bárkinek –, és ahhoz, hogy tovább tudjon lépni, maga a hang válik fontossá. Tetsző, nem tetsző, akármilyen hang, a hang mint érték. Megpróbál túllépni ezeken a gátakon, és megpróbál belemenni a hangba, magába az anyagba. Ez is egy anyag. Arról, hogy ezen az úton hogyan tudok továbbmenni, erről nagyon nehéz beszélni. Azt például, hogy a tenorszaxofonon mit tudok művelni, mit fog ez sugallni, nem tudhatom előre. Itt olyan dolgokról van szó, amelyek egy kívülállónak valószínűleg nevetséges hülyeségek, de nekem, aki csinálja, főleg egy fúvós zenésznek, de ezáltal mint embernek is, itt kezdődik a kapcsolata a világgal. A hangján állandóan dolgozik az ember. Kialakul a viszonya a hangszerrel, amit a hangszer megkövetel: fizikai erőfeszítésként, beosztásként, fegyelemként – ez nagyon hosszú menet. Például az, hogy az

ember milyen fúvóka–nád-kombinációkat használ, az is annak a vetülete, ki ő. Velem tavaly történt meg, hogy fúvókát váltottam a tenoron – furcsa módon egy új, fiatal dobossal készülődtünk az esti koncertre; a fúvókát ugyan több éve kaptam egy addigra már halott fiatal barátomtól, de akkor került elő, s minden bevezetés nélkül azon fújtam aznap este –, s ez nevetségesnek tűnhet, de ez számomra egyfajta forradalom, mert képes voltam rá, és most ezen dolgozom. Nem úgy, hogy megtanuljam azokat az agyongyakorolt technikákat ezzel is elfűjni, hanem ennek a váltásnak a miértjét keresem, illetve hogy mit sugall, s továbbmenni a felfedezéssel. Az első tehát a hang, a hangforrások kiválasztása, az anyag minősége, az ezekhez való viszony. Vannak más dolgok is, amelyek foglalkoztatnak, fortyog egy új kvintett lehetősége fiatalokkal, több lemezt fejeztem be az elmúlt hónapokban, de főleg azt próbálom fenntartani, nyitva hagyni, hogy ne csússzon be a gyengeség, ne hagyjon alább az igény, hogy amit csinállok, az őszinte tö-

rekvés maradjon. Úgy érzem, ezt többek között úgy tudom megtenni, hogy továbbra sem engedem meg magamnak, hogy egy stílusba zárkózzam be. Nem gondolom, hogy azáltal lehet csak megoldani, illetve megközelíteni egy problémát, egy jelenséget, ha formát, sémát találok rá, hanem folyton törekedni kell arra, hogy ne zárkózzak be, ne higgyem el, hogy bárhova el lehet érkezni, és inkább azokat az utakat szándékozom keresni, amelyeknek köszönhetően az ember nem kerül ellentmondásba magával a lét folyamatos változásával. S mindez szorosan összefügg mindazzal, hogy hogyan sikerült idegenné válnom, vagy hogy egy időben nagyon rosszul és nagyon jól is érezhetem magam, bárhol, avagy máshol kellene lenni, miközben ott a legjobb, ahol vagy... Ez egy rálátás. Megpróbálom azt megfogni, azt játszani, ami nekem hiányzik, ahol hiányt érzek. Hogy ez mennyire sikerül, más kérdés, de ha efelé tendálok, az már mozgatórugó. Ezzel mindig van mit tenni, ezen mindig érdemes dolgozni.



Milan Mađarev

NAGY JÓZSEF MOZGÁSSZÍNHÁ- ZÁNAK GENEZISE

– részlet

Nagy József mozgásszínháza a gyerekjátékok, a pantomim alkalmazása és a kortárs tánc hatására alakult ki. De a sport, az iparosmesterségek, a harcművészetek és a cirkusz mozgáselemei is szerepet játszottak Vsevolod Mejerhold, Jacques Copeau (Étienne Decroux tanítómestere) és Étienne Decroux (Nagy József pantomimtanára) kutatásaiban, és így összefüggenek Nagy József mozgásszínházával. Az autopoétikája olyan kifejezési eszközöket használ, amelyek valahol a tánc és a színház között helyezkednek el. Mi a mozgás szerepe Nagy József színházában?

„A kinézis az a kifejezés, amellyel [Platón és elődei – M. M.] a test mozdulatait jelölték, és a Webster szótár érthetetlen megjegyzéséből megtudhatjuk, a kinézissel összefügg ennek valószínűsíthető pszichikai kísérete, amelyet metakinézisnek nevezünk; ez a tézis abból az elméletből nőtt ki, amely szerint a pszichikai és a fizikai csak ugyanannak a realitásnak két különböző oldala.”¹

A metakinézisre alapozva Németország-

ban Mary Wigman, Kurt Jooss és Lábán Rudolf, Ausztriában pedig Gertrud Bodenwieser létrehozta az expresszionista-kifejező táncot (*Ausdruckstanz*). Ezek a táncosok és a követőik a mozgással fejezték ki a tapasztalataikat és az érzelmeiket. Az *Ausdruckstanz* az expresszionizmusnak nevezett művészeti irányzat részét képezte, amely az első világháború után elsősorban a festészetben és az irodalomban jelent meg.

A német expresszionista tánc, Pina Bausch táncszínháza, a japán *butoh* tánc és a posztmodern tánc nagymértékben befolyásolta Nagy József viszonyát a mozgásban lévő testhez. A test a tánc tárgyává vált, s már nem pusztán egy metafora kifejezőeszköze. A xx. század hetvenes éveiben a posztmodern táncba megérkeznek a nem nyugati hatások, a zen buddhizmus és a John Cage–Merce Cunningham-szerzőpáros filozófiája. A táncedzések bevált menetébe a koreográfusok ekkor elkezdték beemelni a tajcsicsuan és az aikidó elemeit. Használatba vették a véletlen-faktort, és tanulatlan táncosokkal kezdtek dolgozni, illetve olyanokkal, akik mellőzték a saját technikát, mivel „a test természetes mozgásformáit” keresték. A test mozgását nem kívülről diktálták, a külső és a belső világ interakciója nyomán alakult.

A xx. század hetvenes éveiben meghonosodott a *Tanztheater*, azaz *táncszínház* kifejezés, ami meghatározta az akkor fiatal koreográfusok munkáját. Pina Bausch előadásaiban, aki Kurt Jooss tanítványa volt, az emberi test kihangosítása (a ki- és a belégzés zaja, a szívdobbanás) empátikusabbá teszi a nézőt, hiszen a szemlélőből a tér megtapasztalójává válik. A *kékszakállú* című előadásában – Hans-Thies Lehmann szavai szerint – Pina Bausch „táncszínházának szenzációs beiktatását láthattuk, amelyben a mozgás, az expresszió tere és intenzitása, amely immár az expresszionista tánc hagyományos része, fontosabb voltak a drámai fejlődésnél, a narrációnál és a szépségnél – mindez Wuppenthalban 1976-ban botrányhoz vezetett. Az ismétlések [a rezignáció, a félelem és a magárahagyatottság gesztusainak ismétlése – M. M.] elemei váltották ki a legnagyobb

¹ Martin, John: „Značilnosti modernega plesa” (A modern tánc jellegzetességei). In Emil Hrvatín szerk.: *Teorija sodobnega plesa* (A kortárs tánc elmélete). Maska, Ljubljana, 2001. 88. o.

ellenérzést.”² Pina Bausch, akárcsak Bertolt Brecht, a gesztikust használta föl a test önki-fejezésére, amely kiharcolta magának, hogy a saját történetét adja elő. Előadásában a gesztikusság nem támogatja a drámai vagy irodalmi szövegeket, de nem is helyezkedik szembe velük.

A gesztikusság fogalma Cicero és Quintilianus retorikájában jelenik meg, a német nyelvben pedig a XVIII. századtól ismert. Megjelenik Gotthold Ephraim Lessingnél is, az „individualizáló gestusok”³ kifejezésben.

„A továbbiakban a *gestus*ról beszélünk. Ezen mi a legkülönbözőbb fajtájú, egész gestusok komplexumát értjük, kijelentésekkel egyetemben, mely komplexum valamely, az emberek között elkülöníthető folyamatoknak szolgál alapjául, s a folyamatban részt vevők közös magatartására vonatkozik. (Egy ember elítélése más emberek által, tanácskozás, harc és így tovább.) Vagy gesztusoknak és kijelentéseknek olyan komplexuma, amely egyes embereknél jelentkezve, bizonyos folyamatokat vált ki (pl. habozás, beismerés), vagy csak egyetlen ember magatartása (mint az elégedettség és a várakozás). A gesztus megmutatja az emberek egymáshoz való viszonyát. Például egy munkateljesítés nem gesztus, ha nincs társadalmi vonatkozása, mint amilyen a kizsákmányolás vagy a kooperáció.”⁴ – Bertolt Brecht korai korszakában (1927) kezdte el használni ezt a kifejezést, mikor kezdetét vette együttműködése Kurt Weill zeneszerzővel. Weill 1929-ben írt egy szöveget *A zene gesztikus értelméről* címmel, miközben Brecht tovább folytatta a gesztikusság elméleti és gyakorlati továbbgondolását a saját munkájában.

„Az ösztönös és véletlenszerű test ilyen puritán elvetése a szociális struktúra szemiotikája és a társadalmi törvényszerűségeket fölfedő gesztikusság számlájára ahhoz vezetett, hogy a pszichoanalízis hatása alatt álló

elméleti szakemberek, Lyotard, Deleuze és Vigarello megkérdőjelezték azt a szemiotikai modellt, amelyen a gesztikusság elmélete alapul. Az ő fölfogásuk szerint a szemiotika, akárcsak a marxizmus, azon a próbálkozáson alapul, hogy a világot jelekkel magyarázzák meg, amivel a színpadot és a testet egy vég-ső, meghatározott szignifikánssá redukálják, ahelyett hogy kitárnák vérkeringésüket az ösztönök és az energia előtt.”⁵

A posztmodern táncból Nagy József a kontakt-improvizáció tapasztalatait használja, amelyet Párizsban tanult Mark Tompkinstól (Steve Paxton amerikai táncos-koreográfus tanítványától). A kontakt-improvizáció egy aikidón alapuló amerikai tánc, amelyet 1972-ben Steve Paxton fejlesztett ki kollégáival és tanítványaival.

„Azok az emberek, akik kontakt-improvizációval foglalkoznak, kölcsönös interakcióban hozzák létre a táncot, amelynek során az improvizáció a fizikai súly- és emelőerőn alapul. A táncosok ennek során elmélyülnek a mozgás és (elsősorban az érintés által) a partner tapasztalatainak érzékelésébe; s míg az emelő mozgásban van, a táncosoknak meg kell őrizniük a szabad energiaáramlást, és felhagyni a kontrollal a kölcsönös bizalom és interakció jegyében.”⁶

Bizonyos táncos és balett-táncos körökben ma is létezik egy félig-meddig titkos, néha nyilvánosba forduló vita arról, mennyire tánc az, amivel Nagy József foglalkozik. A nem eléggé informáltak saját képet alkotnak autopoétikájáról is, mint például Rafael Bianco olasz táncos-koreográfus: „Nem ismerem elég jól Nagy Józsefet. Egyetlen előadását láttam egy fesztiválon, amelyen tavaly júliusban vettünk részt. Volt néhány nagyon szép ötlete, de szerintem a munkája inkább a cirkuszhoz, az akrobatikához kötődik... Mindenki úgy tekint a kortárs táncra, mint kortárs cirkuszra, én azonban nem így vagyok ezzel. Koreográfusként arra használok a testet, hogy kommunikáljak valakivel,

2 Hans-Thies Lehmann: *Postdramsko kazalište* („A poszt-dramatikusság színház”). Kiril Miladinov ford. CDU-TKH – Centar za teoriju i praksu izvodackih umetnosti, Zagreb–Beograd, 2004. 246. o. [A könyv magyar kiadásában (Balassi, Bp., 2009.) ez a részlet nem szerepel – Kricsfalusi Beatrix szíves közlése. A fordító megjegyzése.]

3 Patrice Pavis: *Színházi szótár*. L'Harmattan, Budapest, 2006. 164. o.

4 Bertolt Brecht: *Színházi tanulmányok*. Magvető, Budapest, 1969. 498. o. Imre Katalin ford.

5 Patrice Pavis: „Brechtov gestus” (Brecht gesztikussága). *Scena*, Novi Sad, 1998/1–2. 9. o. Sergej Lukač ford.

6 Cynthia J. Novack: „O gibanju kot kulturni” (A mozgásról mint kultúráról). In: *Teorija sodobnega plesa* (A kortárs tánc elmélete). 161–162. o.

és egészen mást tesz az a rendező, aki arra törekszik, hogy szép színpadi benyomást keltsen. Sok kortárs koreográfus is éppen erre törekszik. Nagy Józsefet nem nevezném koreográfusnak.”⁷

Nagy József akkor kezdte tanulni a *butoh* táncot, amikor Étienne Decroux-hoz járt pantomimórákra. Az a kapcsolat érdekelte, amelyet a *butoh* tánc a tudatos és a tudattalan között teremt. A *butoh* a létrejötte pillanatától kezdve a tánc forrását és értelmét kereste, ennek firtatása pedig azonos azokkal a kérdésekkel, amelyeket Nagy József tesz föl magának arról, mi a színház és hogyan lehet azt kifejezni.

A *butoh* az „ankoku butoh” kifejezésből származik, amelyet Tacumi Hidzsikata, a *butoh* egyik megteremtője használt először. Maga a kifejezés annyit jelent: a sötétség tánca. A *butoh* japán jele két elemből áll: *bu* – tánc és *toh* – lépés. A *butoh* vagy *butoh* tánc kifejezés később honosodott meg. Maga a tánc a hagyományos japán színház, az expresszionista (kifejező) tánc és a mimika elemeiből áll. Azok a japán táncosok, akik a múlt század húszas éveiben Németországban tanultak Mary Wigmannál, hazatérve megnyitották saját balettiskoláikat. Ilyen iskolába járt Kazuo Ohno és Hidzsikata is. Az utóbbi később saját iskolát indított, ahol a képzés során ragaszkodott a tanulók individualitásához, és ez máig a *butoh* tánc egyik jellegzetessége maradt.

Az első *butoh* előadás egy rövid, zene nélküli darab volt, *Kindzsiki* („Tiltott színek”) címmel (1959), amely tartalmával botrányt okozott. Egy fiatal fiú, Josito Ohno egy tyúkkal szeretkezett, lába közé szorítva-fojtogatva. A sötétségből egy másik ember követte – Tacumi Hidzsikata.

Ma is vannak olyan táncosok és koreográfusok, akik nem ismerik el táncnak a *butoh*-t. Jerzy Grotowski azt mondta róla, hogy „egy igen régi művészeti forma utáni kutatás, amelyben a rituálé és a művészeti alkotás

nagyon hasonlítanak egymásra. Amelyben a költészet dal volt, a dal varázslat, a mozgás pedig tánc.”⁸

A *butoh* művelői szerint „mindazt, amit tesztünk látható részei eltakarnak, a hátunk áru-ló módjára fölfedi”.⁹

Nagy József színházában a szavak egyre gyakrabban találják meg a helyüket. A *kormányzó halálában* egy énekes dalokat ad elő. A *rejtőzés kora* című duettben Nagy József ógörögül mond el néhány sort egy görög tragédiából, majd néhány verssort Henri Michaux-tól, míg Cécile Thiéblemont egy francia dalt mond-énekel. Bicskei István az *Éjjél után* című előadásban (magyarul) mondja el Koncz István utolsó versét, a *Háromszor kérttem*, és egy monológot az *Édenben*. Ugyancsak ebben az előadásban Szorcsik Kriszta és Mezei Kinga imát mondanak el.

A verbális színház elemeinek használata Nagy József mozgásszínháza természetes fejlődésének részét képezi. A szavak akkor jelentek meg, amikor a színészek készen álltak arra, hogy másként is megnyilatkozzanak, ne csupán mozdulatokkal. Mint ahogy a klasszikus színházban a szövegnek akkor kéne elhangoznia, amikor a színész készen áll a kimondására, nem a hosszú begyakorlás árán. A munka e fázisában Nagy elindult a totális színház irányába, és a klasszikus színház is kamatoztathatna valamit az ő mozgásszínházi kutatásaiból.

A gyerekjátéktól a mozgásszínházig

A gyerekjátékok tanulmányozása kimeríthetetlen forrás mindazok számára, akik saját pedagógiai és pszichológiai módszereiket szeretnék fejleszteni. Sztanyiszlavszkijt a gyerekek szerepjátékai inspirálták módszere kidolgozásában, Mejerhold azokra alapozta biomechanikai gyakorlatait, Copeau új színeszi módszereket dolgozott ki a „Régi Galambdúc Színházban” (a Théâtre du Vieux-

7 Milan Mađarev: „Razgovarali smo sa (intervju sa Rafaelom Bjankom i drugim koreografima / voditeljima radionica na Prvom Beogradskom festivalu igre)” (Beszélgettünk – interjú Rafael Biancóval és más koreográfusokkal / workshopok vezetőivel az Első Belgrádi Táncfesztiválon). *Orchestra*, Beograd, 2004/28–30. 18. o.

8 Zbigniew Osinski: „Grotowski Blazes the Trails: From Objective Drama to Ritual Arts”. In: *The Drama Review*, 1991/35. (tavasz). 95–112. o.

9 A Tanja Zgonc ljubljana *butoh* táncosnővel és koreográfussal folytatott beszélgetésből; lejegyezte: M. M., a BITEF színház *butoh* workshopján, Belgrádban, 2000. március 18-án.

Colombier-ben), Jacob Levy Moreno pedig létrehozta a pszichodráma alapjait (szerepcserék).

A gyerekjáték rejtett hatást gyakorol Nagy József mozgásszínházára is. De használják a színészképzésben is, amiről Svetozar Rapajić ír: „Az első feladatok és gyakorlatok, amelyek arra hivatottak, hogy a hallgatókat közelebb vigyék a drámai tett lényegének megértéséhez, a színházpedagógia több ágában a gyerekjátékokon alapulnak, legyenek azok akár csupán figuratívak vagy illúziók, illetve utánzások, vagy éppen többé-kevésbé absztraktak és szimbolikusak. A gyerekjátékokkal való foglalatosság nemcsak a képzeletet serkenti, fejleszti a »játékosság« érzését, valamint a koncentrációképeséget, hozzájárul az energia felszabadításához és eltünteti a korlátokat meg a béklyókat, hanem van egy, látszólag ezzel ellentétes, de szükségszerű funkciója: létrehozza a játék során nélkülözhetetlen fegyelem szükségességének tudatát, kiemeli a kollektivitás érzésének fontosságát, és arra veszi rá a hallgatókat, hogy az előre megbeszélte keretek között fizikailag és lelkiileg felszabaduljanak.”¹⁰

Ehhez a munkához igen fontosak voltak Mejerhold és Copeau kutatásai, különösen a testtel való kísérletezés hangsúlyos volta miatt. A sport és a harcművészetek, valamint a cirkusz és a színház kapcsolata Mejerhold és Copeau munkásságában közvetlen kapcsolatot hoz létre Nagy József mozgásszínházával. Ők úgy vélik, hogy a színészeknek a gyerekek testhasználatáról kéne példát venniük. A gyerekek képesek reagálni minden belső és külső ingerre, képesek alkalmazkodni, képesek átalakítani az ingert, ami a dzsesszben és az improvizációs zenében elterjedt improvizációs elvre emlékeztet. „Hogyan modellezük az új színészt? Azt hinnénk, végtelenül egyszerű. Amikor a gyerekek mozgását csodáljuk, a biomechanikus ügyességüket csodáljuk. Ha a színészt olyan közegbe helyezzük, amelyben a testedzés és a sport minden

egyéb formája egyaránt hasznos és kötelező, akkor új embert teremtünk, aki minden munkaformára képes.”¹¹

Suzanne Bing, Copeau munkatársa a gyerekjátékokat akkor kezdte továbbfejleszteni a színház irányába, amikor 1916 folyamán Párizsban gyerekekkel dolgozott. Copeau társulatát, a Régi Galambdúcot, New Yorkban érte az első világháború vége. Suzanne Bing gyermekdrámát tanítva továbbfejlesztette párizsi kísérletét a Margaret Naumburg alapította színházban. Copeau-nak a gyerekekkel való munka segített abban, hogy kidolgozza a Régi Galambdúc Színház új alapelveit: „Figyeljük meg a játszó gyerekeket. Tanulhatunk tőlük. Mindent a gyerekektől tanulunk. Semmit nem kell rájuk kényszeríteni. Semmit nem szabad elvennünk tőlük. Segítsük a fejlődésüket, de úgy, hogy annak ők ne legyenek tudatában. Nehéz ezt leírni, mivel még kísérleti fázisban van, nincsenek dogmái. Az élet és az emberi érintkezések inspirálják. Ígéretekkel terhes. A kitartás kínjai már megkezdődtek. A színész megteremtésének célja nem csak eszköze, hanem forrása is a teljes drámai ihletnek.”¹²

Étienne Decroux, a neves pantomimművész is ennek az iskolának a diákja volt. A mozgásszemléletével Decroux nagyban befolyásolta Jean-Louis Barrault, Marcel Marceau, Jacques Lecoq munkásságát, valamint a színházi antropológia képviselőit (Eugenio Barba Odin Teatretjét). Decroux tanította a fiatal Nagy Józsefet is a xx. század nyolcvanas éveiben, amikor már maga is a nyolcvanas éveit taposta.

Étienne Decroux pantomimje és Nagy József mozgásszínháza

Nagy József 1981-ben, Párizsban kezdett pantomimet tanulni, Marcel Marceau-nál, ám a zárt rendszer nem felelt meg neki. Nem sikerült kommunikációt létrehoznia tanár és

¹⁰ Svetozar Rapajić: „Dečja igra – začetak dramske igre” (Agyerekjáték – a drámai játék kezdetei). In: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*. Fakultet dramskih umetnosti – Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1997/1. 188. o.

¹¹ V. E. Mejerholdot idézi Janne Risum: „The Sporting Acrobat (Mejerhold's biomechanics)”. In: *Mime Journal*. Claremont, California, 1996/18. 67. o.

¹² Jacques Copeau-t idézi John Rudlin: „Play's the Thing”. In: *Mime Journal*. Claremont, California, 1996/18. 18–19. o.

tanítvány között. Így távozott, és fölkereste Étienne Decroux-t, Marceau tanárát, akinél közel hat hónapot töltött 1981 és 1982 folyamán.

Decroux a mozgás művészetét testi mimikának (*corporeal mime*) nevezte. Pantomimje különböző elméleti és gyakorlati modellekből merített ihletet: a Régi Galambdúc-iskolából, a XIX. századi francia szobrászok munkáiból (Eugène-Louis Lequesne, Augustin-Alexandre Dumont, Jean-Baptiste Carpeaux), valamint közvetetten François Delsarte hang- és mozgáspedagógus és Paul Bellugue munkáiból, ez utóbbi a párizsi Szépművészeti Akadémia anatómiatanára volt.

Lequesne, Dumont és Carpeaux arra inspirálták Decroux-t, hogy a mozgás egyensúly-nélküliségének határterületeit kezdje kutatni. A művészet Decroux szerint határterület, amelyben átfedésbe kerül a természetes és a természetellenes, a lehetséges és a lehetetlen, a valóság és a költészet. Decroux tudatosan kockáztatta a mozgás egyensúlyát annak érdekében, hogy egy élő szobor dinamikus egyensúlyát és annak testi mimikáját hozhassa létre. „Az én vágyam az, hogy a színész elfogadja a levegőformálás szemfényvesztését, hogy megérezzük, hol kezdődik és hol végződik a költészet... A gondolataink formálják a mozdulatainkat, ugyanúgy, ahogy a szobrász hüvelykje formálja a szobrot, a testünk pedig, belülről formálódva, megnyúlik... A mimes egyszerre szobrász és szobor is.”¹³

Kutatásai alapján François Delsarte megállapította, hogy a szavak mindig a mozdulatokat követik, s Decroux is, a mozgás maga alkotta nyelvvel, ugyanezt képviseli. Delsarte kutatásai később sok táncost (Isadora Duncant és követőit), színészt és rendezőt megihlettek. Elegendő, ha csak Jerzy Grotowskit említjük, aki szerint mindössze egyetlen abszolút szabály létezik: hogy a testi aktivitás az első, és csak azt követi a hang. Ez a vélemény először Johann Wolfgang Goethe *Szabályok a színész számára* című,

1803-ban megjelent írásában bukkan elő.¹⁴ „Paul Bellugue (1892–1955) esszéista és a párizsi Szépművészeti Akadémia anatómiatanára volt, valamint Étienne Decroux munkatársa, barátja. Tánc-, sport- és szobortanulmányaival elősegítette, hogy Decroux megalkothassa a művészettörténeten és az anatómián alapuló esztétikáját. Étienne Decroux megfigyelte, hogy az emberek többsége a kommunimáció és az önkifejezés során is a test perifériáira, az arcra, a kézre helyezi a hangsúlyt. Az efféle kommunikáció és önkifejezés szerinte hazugsághoz vezet. Decroux megállapította, hogy az előadó csak akkor hozhat létre őszinte kifejezést, ha az egész teste arccá válik.”¹⁵ Ez a megállapítás és a maszk gyakori pantomimes használata Decroux-t összeköti mentora, Jacques Copeau tanulmányi kutatásaival. Az atlétákhoz és a kínai harcművészetek szakavatottjaihoz hasonlóan a test energetikai középpontját a köldök alatt három ujjnyira határozta meg.¹⁶

Decroux pantomimje idővel bezárkózott „a perfekcionizmusba és a dehumanizált formalizmusba” (Nagy József). Emberszobrai, bármennyire szépek voltak is, öncélúakká váltak. Decroux, amikor teljessé tette a rendszerét, elvesztette a vágyát bármiféle változás iránt. A legfontosabb tanítványai – pl. Jean-Louis Barrault, Marcel Marceau és közvetve Jacques Lecoq – Decroux mozgásművészetét továbbépítve saját pantomimiskolákat nyitottak.

Előadásaiban Nagy József a színpadi alakok megformálása során gyakorta használja föl az állatok mozgását és viselkedését, ami

¹⁴ Lásd J. W. Goethe: *Szabályok a színész számára*. Mann Lajos ford. http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=33604 (2015. február 15.)

¹⁵ Milan Mađarev: „Na duginom tragu” (A szívárvány nyomában). In: *Ulaznica*. Zrenjanin, 2002/179–180. 66–67. o.

¹⁶ A tajcsicsuan a kínai kulturális hagyomány és a kínai harcművészetek része. A hagyományos kínai tajcsicsuan-jártasság („a vég csúcsa”) az energia testen át történő akadálytalan áramlásán alapul, ami akkor valósul meg, ha elképzeljük, hogy a fej egy láthatatlan cernán lóg, a térd kicsivel lejjebb kerül, a figyelem pedig a „tan ti jen”-pontba összpontosul. Ennek gyakorlása jótékony (terápiás) hatással van a szervezetre. A tajcsicsuan létrejöttét több legenda övezi. Az egyik szerint a Júan-dinasztiában keletkezett (1271–1368) és Csang Szan-feng álmában tanulta meg. A másik változat szerint a tajcsi a Tang-dinasztiából (618–907) eredeztethető. Szavahihető források a tajcsi kialakulását a Csing-dinasztia idejére, a XVIII. századra teszik. (Lásd Mario Topolšek: *Taj čí čuan*. A szerző kiadása, Belgrád, 1979. 9. o. A lábjegyzetben a hivatkozott forrás állításait a tényadatok tükrében pontosítottuk – A szerk.)

¹³ Étienne Decroux-t idézi Thomas Leabhart: „Decroux and Sculpture (Theatre and Sport)”. In: *Mime Journal*. Claremont, California, 1996/18. 45. o.

Étienne Decroux pantomimjének és a keleti harcművészeteknek is jellegzetessége. A nézőben az előadás ilyen részeinél csodálkozó benyomás alakul ki. Nagy József átvette Decroux-tól az előadó saját belső ritmusával ápolt viszonyát, melyet soha nem a kívülről jövő zene mozgat, hanem minden belülről jön. „A belső ritmus a színész zenéje. A valamennyi alak közti interakció alkotja meg a darab ritmusát. Ennek a zenének az egészről kell erednie, nem kívülről érkeznie, mint ahogyan az a balettban gyakran megessék.”¹⁷

Az alakok testen keresztül történő kifejezését Nagy József külön filozófiai keretbe helyezi a darabjaiban. Ez a keret összhangban áll érzékeny világlátásával. „Az élő testet mint a világ vezetőjét felfedezni annyit tesz, mint a filozófiai világismeret számára realiztikus alapot biztosítani. Ez az, amit a kritikai elmélet elkezdett, tétován, gyakran esztéticisztikusan elzárkózva, kényes kérdésekbe burkolózva.”¹⁸

Nagy József mozgásszínházában az alakok a testi kifejezéseken keresztül valósulnak meg, amit a pantomimben fizikai alaknak neveznek, de én szélesebb kontextusban fogom elemezni. Ez annyit jelent, hogy a nézőben az alak identitása az adott alak által elvégzett lépéseken, a táncon és az egyéb tetteken keresztül formálódik. Ha megnézzük a körülöttünk levő embereket, azt láthatjuk, hogy mindenki egyedi módon mozog. Ezért is fontos más emberek ilyenén megfigyelését alkalmazni, és profilt alkotni belőlük a színpadon. Egy színpadi alak elemzésekor alélegzése és a járása közötti kapcsolatot keressük, fölfedezzük a ritmusát, de nem utánozzuk, hanem igyekszünk fölfedezni benne a mozdulat lényegét. A mozdulat határozza meg az alak identitását, amint azt Anne Dennis állítja. „A közérthető test több, mint egy jó kondícióban lévő test. Hogy igazán hasznára lehessen a színésznek, megbízható hangszernek kell lennie, hangszernek, amely válaszol és reagál. Mint ahogy a zenész hangszerét föl kell hangolni és a festő ecsetjét is karban kell

tartani, úgy a színész testét is föl kell készíteni a kreatív munkára.”¹⁹

A megélt gondolatok és érzelmek meghatározzák a légzés intenzitását. A közérthető test természetesen reagál ezekre az impulzusokra, és az őt körülvevő környezet időbeli és térbeli körülményeivel összhangban mozog. Mozdulatelemzéseiben Decroux a színészi testkifejezés három alapelemét definiálta: a mozdulat formáját, intenzitását és ritmusát. A forma az a vonal, amelyet a színész mozgásakor a térben létrehoz, az intenzitás annak a feszültségnek a meghatározása, amely a pillanatban vagy a mozdulatban keletkezik, a ritmust pedig a mozdulatok hangsúlyai és hossza határozza meg.

A klasszikus balett és Decroux pantomimje között (ez utóbbi Nagy József mozgásszínházának lényeges eleme) az a különbség, hogy a klasszikus balett absztrakt, az alapját pedig a zene képezi, míg a pantomim konkrét, és a természetes mozgáson, illetve az izmok tehetetlenségén alapul. A balett a magasba törekszik, a táncosok gyakran lábujjhegyen, vagy akár éppen ugrás közben, a levegőben vannak. A pantomimes a föld felé törekszik, és a járásra helyezi a súlypontot. A természetes mozgáson és az izmok tehetetlenségén alapuló konkrét történés, a járásra összpontosított hangsúly és a földdel való kapcsolat Nagy József mozgásszínházának fontos elemei. „Ugyanekkor dolgoztam Étienne Decroux-val, aki a bali és indonéz előadások megtekintése után megértette a marionettoktét, az élő anyaghoz – az ember-marionetthez való viszonyulást. S akkor fölépítette a saját teljes rendszerét, amelyet én végigkísértem, és akkor hagytam föl vele, amikor megérezttem, hogy az sok lesz. Nem jó a túl sok információ a testnek, mert befolyásolhatja azt a naturalista mozdulatot, amely közelebb áll az animához, és animális minőséget ad a mozdulatnak.”²⁰

¹⁷ Thomas Leabhart: i. m. 55. o.

¹⁸ Peter Sloterdijk: *A cinikus ész kritikája*. V. Szabó László ford. <http://www.c3.hu/~prophil/profi994/SLOTERDI.html> (2015. február 15.)

¹⁹ En Denis: *Artikulisano telo – fizička obuka glumca* (A közérthető test – a színész fizikai fölkészítése). Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti, Beograd, 1997. 55. o. Ana Davičo ford. (Anne Dennis: *The Articulate Body. The Physical Training of the Actor*. Drama Book, New York, 1995.)

²⁰ Részlet M. M. Nagy Józseffel 2003 novemberében folytatott beszélgetéséből, a rögzített anyag a szerző magánarchívumában található.



Nagy József előadói – s ő maga személyesen is – olyan előadói technikát alkalmaznak, amely Craig übermarionett-elméletének, Decroux-nak a testhez mint marionetthez való viszonyának, valamint a légzés és a mozgás szinkronjában megvalósuló szellemi-teszt egyensúly keleti elméletének szimbiózisa.²¹ Craig *A színész és az übermarionett* című szövegét szó szerint értelmezők arra jutottak, hogy ki akarja űzni a színpadról a színészeket, és übermarionetteket tenne a helyükre. „A színésznek tehát el kell tűnnie, s helyét az élettelen alak foglalja el, akit – amíg jobb nevet nem vív ki magának – übermarionettnak hívhatunk. A bábról vagy marionetról sok mindent leírtak már, néhány elsőrangú könyv is született róla, mint ahogy jó néhány műalkotást is megihletett. Manapság, legkevésbé szerencsés időszakában, sokkal inkább valami felsőrendű babát látnak benne, és azt képzelik, valóban a játékbabából fejlődött ki. Ez tévedés. A báb régi templomok kőszobrainak leszármazottja; mára pedig valamilyen elfajzott istenség lett belőle.”²²

A színészmesterség gyakorlatával évtizedekig foglalkozó Lee Strasberg megalapozott véleménye szerint Craigt félreértelmezték. A színésznek csupán újra kell értelmeznie a viszonyát a technikájához, amelynek olyan pontosnak kell lennie, mint a marionett esetében, vagy, más szóval, „a színésznek művészetté kell válnia”.²³

A természet és az energiaáramlás megfigyelését középpontba állító sokéves hagyományak köszönhetően a Keleten elsajátítottakat az elveket, amelyek a marionettbábok mozgására emlékeztetnek.²⁴ A japán

21 Ez csak látszólag könnyű feladat, amelynek nehézségére akkor derül fény, amikor az ember megkísérli a belélegzéssel egyidejűleg fölemelni, a kilégzéssel egyidejűleg pedig leengedni a karját – ez a tajcsicsuan *jang* formájának kezdete.

22 Edward Gordon Craig: „A színész és az übermarionett”. Szántó Judit ford. *Színház*, 1994/9. 34–46. o. (http://szinhaz.net/pdf/1994_09.pdf; 2015. február 18.)

23 Lee Strasberg: *San o strasti* („Álom a vágyról”). Fakultet dramskih umetnosti – Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2004. 50. o. Radomir-Bajo Šaranović ford.

24 A marionett egy báb, amelyet fentről, huzalok segítségével mozgat a bábszínész, aminek következtében a marionett mozgása némileg mechanikus, de valószerűtlenül elegáns és nehezen megvalósítha-

és a kínai színház, a *butoh* táncos színészek és ezek követői marionettbábhoz hasonlóan mozognak. Mintha láthatatlan huzalt erősítették volna a fejük búbjához s azon függenének, minden mozdulatot derékból csinálnak. Nagy József magáévá tette a színészi gyakorlásnak ezt a módozatát, és összekapcsolta Decroux marionettként beállított emberével, amivel saját előadói stílust hozott létre: ebben az előadó mozdulata – az emberi és a marionettszerű között ingadozva – kétirányú.

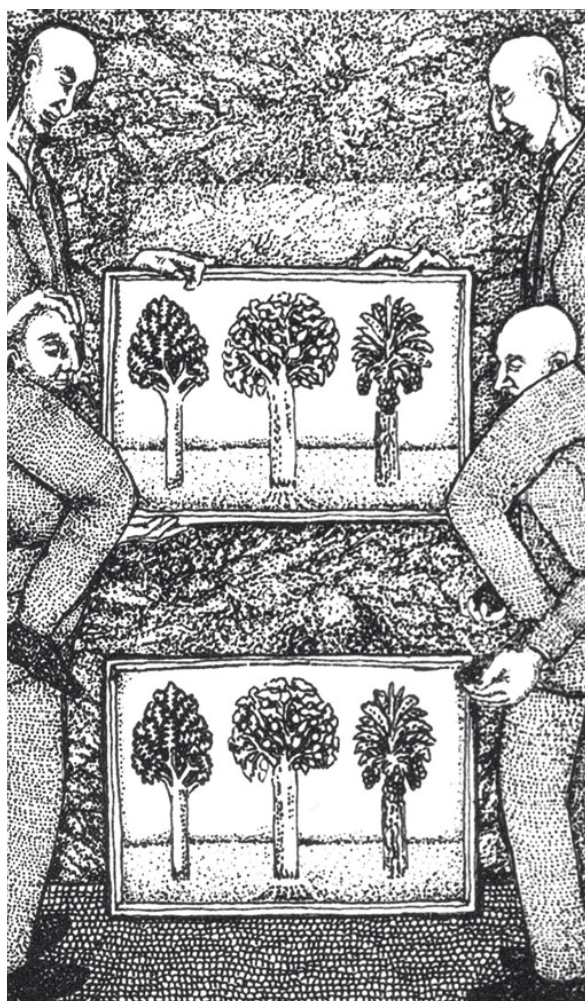
Vszevolod Mejerhold biomechanikája és Nagy József mozgásszínháza

Mejerholdot a kifejezési módok eredményessége érdekelte, amelyet a taylorizmus-sal²⁵ kötött össze. Mejerhold véleménye szerint a színész, akárcsak bármely más munkás, a maximális teljesítményre törekszik, amely akkor jön létre, ha a mozdulat pontos, és a feladat legeredményesebb megvalósulási módjára irányul. A színpadon a színész egy munkásruhát (jelmezt) viselő gyári munkáshoz hasonlít, és mivel a színész tevékenysége a színpadon természetes és életszerű, még a szünetek is a munkafolyamat részét képezik. „Egy tapasztalt munkás mozdulatait szemlélve a következőket figyelhetjük meg: 1) a fölösleges, termelést nem szolgáló mozdulatok hiányát; 2) a ritmikusságot; 3) a test súlypontjának szabályos kiválasztását; 4) a stabilitást. Az ezen alapuló mozgást a tánc elemei jellemzik, a tapasztalt munkás mozdulatai mindig táncra emlékeztetnek. (...) Minden iparosnak – kovácsnak, öntőnek, színésznek – birtokolnia kell a ritmust, és ismernie kell az egyensúly törvényeit. A színész, aki nem ismeri az egyensúly törvényeit, az iparos inasánál is rosszabb. (...) [A] modern színész alapvető hiányossága, hogy nem ismeri a biomechanika törvényeit.”²⁶

tó, ha egy színész próbálná meg életre kelteni.

25 Taylorizmus (Frederick Winslow Taylor amerikai mérnök nevéből): egyszerű, összehangolt ipari műveletek rendszere az üzemvezetésben. (Tolcsvai Nagy Gábor: *Idegen szavak szótára*. Osiris, Budapest, 2007. A ford. megj.)

26 V. E. Mejerhold: „Prvi pokušaj stvaranja uslovnog pozorišta” (A föltételes színház megteremtésének első kísérlete). In: *O pozorištu* (A színházról). Nolit, Beograd, 1976. 86–87. o. Ognjenka Milicević vál., ford.



A biomechanika a színészek elméleti-gyakorlati felkészítése, amely az állatok és az emberek kifejezőmódjainak vizsgálatán (a szervezett mozgás alapelvein) nyugszik, illetve azokon az elveken, amelyek alapján a színész a mozgását végzi. Mejerhold biomechanikája összhangban áll valamennyi kortárs, mozgással foglalkozó színészi tréning módszereivel. Természetesen Nagy József mozgásszínházával is.

Nagy József számára az ideális színész egyesíti magában az iparost (a tűzoltók az *Orfeusz létráiban*), a zenészt és a színészt. Nagy és Mejerhold ideálja csak első látásra tűnik furcsának, mivel a kézügyesség és az iparosmunka csakugyan tartalmazza azt a némi ritmust és színpadiasságot, amellyel valóban emlékeztet a táncra – legalábbis annak szemében, aki képes ezt meglátni.

RAJSLI Emese fordítása

Péter Petra

NAGY JÓZSEF, AZ „OKOS HEMPERGÉS” IMPORTŐRE

A Nagy József művészi pályájával¹ foglalkozó írások – még saját honlapja is – 1986-tól (vagy '87-től), a *Pekingi kacsá* című darab bemutatójával és sikerével kezdik az oeuvre tárgyalását. Jelen írás két szempontból is rendhagyó témát érint. Egyrészt az ezt megelőző pár évre tekint vissza, másrészt elsősorban nem alkotói, hanem tanári tevékenységéről szól. Ezzel hívja föl a figyelmet arra a meghatározó szerepre, amelyet a korabeli hazai, kortárs és modern tánctechnikák iránt érdeklődő táncos közösség számára testesített meg azzal, hogy elsőként tanított Magyarországon kontakttáncot.

Ahhoz, hogy ennek megértsük a jelentőségét, föl kell idéznünk a nyolcvanas évek elejének „táncügyi” körülményeit. A század első felében virágzó moderntánc- (azaz mozgulatművészeti) iskolák és előadóművészeti csoportok tevékenységét 1949-re ellehetetlenítették, gyakorlatilag betiltották. A szovjet mintára kialakított kultúrpolitika két műfajt ismert el: a balettot és a színpadra állított, stilizált néptáncot. Mindkettőt szigorú esztétikai-tematikai keretek között. Modern törekvések vidéki műhelyekben (Szegedi, Pécsi és Győri Balett), vagy – a néptánc esetében –

¹ Az „okos hempergés” kifejezést Nagy Józseftől kölcsönöztem. Vö. Nagy József: „A kontakt-tánc”. *Táncművészet*, 1984/11. 20. o.

amatőr csoportokban válhattak valóra.² Mivel a mozdulatművészeti hagyományokat betiltották, a szakemberek a testről szerzett és kiérlelt tudásukat transzformálták a különböző határterületekre, s így legálisan, de gyakorlatilag a túrt szférában dolgozhattak.³

Nem csoda hát, ha a nyolcvanas években feléledő kortárstánc nem a mozdulatművészeti hagyományhoz kapcsolódik, s csak a balett (Bozsik Yvette) és a néptánc (Kovács Gerzson Péter) területéről érkezhettek azok az újítók, akik nyitottak voltak az új mozgásformák, a testről való újfajta tudás befogadására. A másik forrásvidéket az alternatív színházi világ jelentette, ahol ekkorra jelentős tudás halmozódott föl, s éppen olyan – a testtel, a fizikalitással hangsúlyosan foglalkozó – módszerek terén, amelyek szintén jó alapot adhattak a táncos pálya irányába történő „dezertálásra”. Az első hazai kortárstánc-előadást például a korábban az Orfeo / Stúdió K társulattal dolgozó Angelus Iván mutatta be 1982-ben.⁴ Ugyancsak meghatározó forrássá válik a pantomim, amely már a hetvenes években fellendülésnek indult.⁵ M. Kecskés András műhelyéből számos alkotó kerül ki, Nagy József mellett innen indul például Balázs Mari, Goda Gábor, Hudi László, Rókás László, Tana-Kovács Ágnes, Uray Péter is.

Az éledező kortárstáncos közeg meghatározó helyszíne a népszerű, modern szemléletű Jeszenszky-féle jazzórák mellett az 1983-ban megalakult Kreatív Mozgás Stúdió volt. Az Angelus Iván és Kálmán Ferenc vezette Stúdióban a heti rendszerességű órák mellett 1984-ben indultak el a kététhetes nyári és egyhetes téli kurzusok, melyeken a résztvevők főleg külföldi vendégtanárokkal találkozhattak.

2 Fuchs Livia: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet xx. századi történetébe*. L'Harmattan, 2007. 259–276. o. Az amatőr néptánc-csoportokban folyó korszerű törekvésekről lásd még Králl Csaba: *Szín és fonákja. A szolnoki néptáncfesztiválok története*. Aba-Novák Kulturális Központ Nonprofit Kft., Szolnok, 2013.

3 Ezzel a témával részletesen foglalkozik Lenkei Júlia: *A mozdulatművészet Magyarországon. Vázlatos történet*. Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004.

4 Fuchs Livia: i. m. 334. o.

5 A pantomimról lásd Fürjesné Huszár Orsolya: *Pantomim retro. Egy műfaj fellendülése az 1970-es, 1980-es évek Magyarországon*. Diplomamunka (<http://art-es-liberales.hu/start.php?rovat=tudomany&cikk=171>).

A nyári kurzusok idején pedig az úgynevezett *Budapesti Új Tánc Verseny* keretében – száz forint nevezési díj ellenében – bárki bemutathatta az öt-tíz perces „bátor, egyéni hangvételű tánc-, illetve mozgásszínházi produkcióját”.⁶

Az első versenyen, amelyet 1984. augusztus 19-én a Székényben rendeztek, Nagy József *Böjtutó* című szólója nyerte el a kurzuson tanító külföldi mesterek mellett Angelus Ivánból és Fuchs Líviából álló zsűri első díját. Nagy mellett ekkor Hudi László koreográfiája (Rókás László és barátai előadásában) és az Ábrahám Erzsébet–Goda Gábor kettős kapott még díjat (valamennyien M. Kecskés tanítványai).⁷

Fuchs Lívia beszámolója szerint „Nagy József a *Böjtutó*ban szinte végiglebegte a testével meghúzott diagonált, miközben karjainak és csupasz felsőtestének kanyargó mozgása díszítette puritán lábmunkáját.”⁸ Egy későbbi írásában pedig így emlékszik vissza: „...egy furcsa, a félszogséget a magabiztossággal elegyítő figura lép a színpadra. Szólója nem más, mint a tánc tér diagonális bejárása, birtokbavétele főként esésekből és apró felugrásokból álló, s közben a testet minden irányba elcsavaró mozgásokkal. Ez a fiú nem táncol, a kifejezés megrögzült értelmében, hanem a maga groteszk és nagyon is személyes módján a teste minden porcikájával állít valami egyébként kimondhatatlant a lét esetlegességéről.”⁹ Ebből a rövid, érzékletes leírásból magunk előtt láthatjuk a későbbi, jellegzetes Nagy József-i figurák előképét. (Bár a kilenc évvel későbbi leírást nyilván a későbbi előadások tapasztalata is befolyásolhatta.) Szintén Fuchs Lívia számolt be az 1984-es nyári tanfolyamról és az első versenyről a *Ballet International*ben, ahol

6 Részlet a verseny meghirdetésének szövegéből, amely a kurzusok szórólapjain olvasható. A szórólapok az oszmi Táncarchívumában, a Kreatív Mozgás Stúdióról összegyűjtött források között találhatóak. Ugyaninnen származnak a kurzusok tematikájára és a versenyek nyerteseire vonatkozó információk is.

7 A későbbi versenyfelhívások szórólapjai nem különböztetik meg az egyes díjazottakat. A korabeli beszámolók azonban egyértelműen utalnak az első díjra. Goda Gábor életrajzában közönségdíjasként szerepel az itt bemutatott *Déja vu* című duett (<http://tancelet.hu/tancosok-koreografusok/189-goda-gabor>).

8 Fuchs Lívia: „Budapest először...” *Táncművészet*, 1984/10. 29. o.

9 Fuchs Lívia: „JEL. Három találkozás Nagy Józseffel, a Jel Színház vezetőjével”. *Iskolakultúra*, 1993/10. 86. o.

a zsűri indoklásaként az eredeti koreográfiát és a kifinomult/szuggesztív táncosi képességet említi.¹⁰

Nagy József 1984 decemberétől a Jel Színház indulásáig a Kreatív Mozgás Stúdió kurzusainak rendszeresen visszatérő tanára lesz. Az első, négynapos téli tánctanfolyam keretében két száznyolcvan perces kontaktánc-kurzust tart, az egyiket kezdő, a másikat haladó táncosoknak. 1985 júliusában két héten át tanít kontaktáncot, szintén száznyolcvan percben, külön kezdő és haladó szinten. Emellett a Petőfi Csarnokban megrendezett második Új Tánc Verseny zsűrijében is részt vesz. Ezen a versenyen, két külföldi alkotó mellett, Rókás László ezúttal alkotóként kap díjat. Ugyanez év telén Nagy kilencnapos tanfolyamon tanít ugyancsak kezdő és haladó csoportokban. 1986 nyarán már nem találjuk a tanfolyam tanárai között, Goda Gábor hívására ugyanakkor tíz napon át tanít az I. Francia Kortárs Táncszínházi Műhely keretében.¹¹

Ugyanebben az évben mutatta be itthon a *Pekingi kacsa* című, a későbbi alkotói pályáját meghatározó és a franciaországi sikert meghozó művét.¹²

Szkipe – ahogy a Kreatív Mozgás Stúdió szórólapjain is nevezik őt – azonban nem csupán Budapesten tanított. A Kreatív Mozgás Stúdió szórólapja és a *Ballet International* cikke is a párizsi American Center tanáraként mutatja be.¹³

A *Böjtutó* sem az első föllépése volt Budapesten a párizsi pantomim-tanulmányok megkezdése óta. Mivel rendszeresen visszajárt M. Kecskés együtteséhez, volt kapcsolata a hazai szcéával. Szabó György

meghívta az 1982 tavaszán rendezett Közgáz Művészeti Hét pantomimműsorainak sorába. Az itt előadott duettben az ekkoriban szintén Marceau-növendék Balázs Mária volt a partnere.¹⁴

Előadóként, alkotóként – s bizonyára tanárként is – meghatározó volt számára az a művészeti-társadalmi közeg, ami a nyolcvanas évek Párizsát jellemezte. Az intézményes kereteket és a bőkezű állami támogatást Jack Lang kulturális miniszter teremtette meg a nemzeti koreográfiai központok hálózatának létrehozásával, amelyek keretében minden táncműfaj – a balettől a legújabb, formabontó törekvésekig – otthont találhatott magának.

Az 1978-ban induló Marceau-iskolában három évig, reggeltől estig folyik a képzés, a pantomim különféle irányzatai mellett a növendékek klasszikus és modern balettet, akrobatikát, vívást és színészmesterséget is tanultak. A tanítványok éjszakánként gyakran az utcán játszanak, kalapoznak. Nagy emellett Larri Leong kínai maláj táncos hatására különböző keleti mozgásrendszerekkel – aikidó, tajcsi – is elkezdett foglalkozni.¹⁵ Mark Tompkins műhelyében nemcsak kontakt-improvizációt tanult, hanem az 1985-ös *Trahisons – Men* című darabjában is táncolt, amely sok stilisztikai hasonlóságot mutat Nagy későbbi munkáival.¹⁶ Tompkins előző évben nyerte meg a Bagnolet-i Nemzetközi Koreográfiai Verseny első díját.¹⁷ Ez a verseny a nyolcvanas években formálódó, Franciaországban „új táncnak” nevezett posztmodern irányzat reprezentatív eseménye volt.¹⁸ Táncosként Tompkinson kívül meghatározóak voltak még a korai években Catherine Diverrèssel és François Verret-vel folytatott közös munkái is. Az új tánc mellett a nyolcvanas évek Párizsában lett népszerű Bausch

10 Az angol szövegben „subtle”, a németben „suggestiv” szerepel. Livia Fuchs: „Report: Hungary / Report: Ungarn”. *Ballet International*, 1984/11.

11 Lásd <http://www.artus.hu/hu/rolunk/tagok?view=actor&id=2>; valamint a kurzus szórólapját (Goda Gábor tulajdona).

12 A *Pekingi kacsa* bemutatója 1986. december 17-én volt a Székénben. Lásd Regös Pál–Regös János: *Székéné Színház 1968–2008. Színház és föld között*. Székéné Színház–Műgyógyászati Kiadó, 2008. 237. o. Franciaországban 1987 márciusában mutatták be a Théâtre de la Bastille-ban, őstől pedig a Théâtre de la Ville-ben játszották. A *Pekingi kacsa* meghatározó szerepéről lásd Péter Petra: „Nagy József: Pekingi kacsa (1986)”. In Jákfalvi Magdolna (szerk.): *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*. Balassi Kiadó–Színház és Filmművészeti Egyetem, 2011.

13 Livia Fuchs: i. m.

14 Júlia Koch: „Ungarn von der Marceau-Schule”. *Daily News*, 1982. április 8.; uő: „Közgáz-Kunstwoche. Marceau-Schüler und Anas-tee”. *Daily News*, 1982. április 6.

15 Purger Tibor: „A pantomimtól a mozgásszínházig. Ezerarcú mozdu-lat. Beszélgetés Nagy Józseffel, a párizsi pantomimiskola kanizsai növendékével”. *Magyar Szó*, 1982. szeptember 7.

16 A darab itt megtekinthető: <http://vimeo.com/84311498>

17 <http://www.idamarktompkins.com/?q=en/marktompkins>; <http://tqw.at/sites/default/files/EMBODY%20Feb%202003.pdf>

18 Az 1969 óta megrendezett versenyeken olyan koreográfusok tün-tek föl, mint Philippe Decoufflé, Jean-Claude Gallotta, Daniel Larri-er, Maguy Marin, Mathilde Monnier, Angelin Preljočaj.

táncszínháza is, valamint itt és ekkor robbant be a modern japán tánc, a *butoh* is. Eikóval, a *butoh* alapítója, Kazuo Ohno tanítványával táncosként is dolgozott.¹⁹

Szkipe az amerikai származású, 1973 óta Párizsban élő Mark Tompkinsnál kezdett kontakttáncsal foglalkozni. A kontakt-improvizáció kitalálója, az amerikai Steve Paxton – aki korábban Merce Cunningham táncosa volt, majd többedmagával, a Judson Dance Theatre keretei között, a posztmodern tánc képviselője – 1972-re datálja a technika kialakulását, amelyet többéves kísérletezés előzött meg. Tompkins azonban nem Amerikában, hanem már Franciaországban találkozott Paxtonnal, 1978 nyarán egy kéthetes workshopon ismerte meg a kontakt-improvizációt. Ezután többedmagával stúdiót alapított, és 1979-től rendszeresen tanított.

Nagy Budapesten valószínűleg „tisztá” kontakttechnikát tanított. Egyrészt a kurzusleírásban is ez szerepel, másrészt a *Táncművészet*ben közölt cikke nagyon precízen mutatja be a technika alapelveit.²⁰ Az egyik résztvevő beszámolója szerint ugyanakkor az improvizációs gyakorlatokat színházi szemmel értékelte, „igényelte, hogy a mozgásoknak jelentése legyen”, s a táncos legfőbb erényének az egyéniséget tartotta.²¹

A kontakt-improvizáció szemléletének meghatározója a demokratikus attitűd, valamint a test működésére irányuló érzékeny figyelem, a testtudati elmélyülés. A kontakt-improvizáció elsajátításához egyrészt nem szükséges évekig tartó tréning. Paxton nem is képzett táncosokkal dolgozta ki a metódust. Az alapelemek párhetes gyakorlás során megtanulhatók, amelynek célja a biztonságos mozgás – esés, gurulás, emelés, ugrás, gördülés – elsajátítása, hogy a csoportos improvizációk – az ún. *kontakt-jamek* – során a résztvevő ne okozzon sérülést. A technika abban az értelemben is demokratikus, hogy nem vesz tudomást a hagyományos férfi–női szerepekről, amely még a modern táncban is

a koreográfiák és a tréningek meghatározó dramaturgiai és technikai jellemzője. A kontaktban a test egészen új szemlélete miatt lehetővé válik az, hogy a könnyebb, gyengébb emelje az erősebb, nehezebb partnert. A kontakt-improvizáció jellegzetes előadói formájában – *jam* – nincsenek fő- és mellékszerepek, de koreográfus sincsen. A résztvevő előadók szabadon választják meg, mikor kapcsolódnak be, illetve ki a közös táncból. A tánc során a résztvevők között kialakuló figyelem, testi kommunikáció alakítja a történeteket, azt, hogy ki milyen szerepbe kerül, s ezek a szerepek folyamatosan változnak. S végül abban az értelemben is demokratikus, hogy a tánc során kialakuló érintések során nincsenek sem kitüntetett, sem tabusított testrészek, testfelületek.

Ahhoz, hogy mindez valóban jól működjön, szükség van arra a testtudati munkára, amely a kontakt-improvizáció másik meghatározó alapja. „A kontakttánc az egész testtől egyfajta intenzív reagálási képességet követel, az állandó adásvétel érzékeny állapotát”²² – fogalmazza meg nagyon érzékletesen Nagy József. A kontakt szemléletét talán a „kötelező” alapgyakorlat – az ún. *small dance* – mutatja be legjobban. A posztmodern nem ismeri a mozdulatlanság fogalmát. Az egy helyben álló, látszólag mozdulatlan testben ezernyi apró izommozgás tartja fent a gravitációs erő és a talpak alátámasztása között folyton alakuló törékeny egyensúlyt. Az „apró táncocskák” során a figyelem erre a finom, belső mozgásra irányul, s ebből a figyelemből indulnak ki a mozdulatok, elmozdulások. A kontakt-improvizáció elsajátítása tehát nem bizonyos technikai bravúrok utánzását jelenti, hanem a saját test és a másik test működésének a megismerését, ami elvezet a mozgáslehetőségek játékos felfedezéséhez.²³

A kontakt-improvizáció technikai és szemléletbeli forrását egyrészt a különböző keleti mozgásrendszerek, másrészt az állatok – főleg a macskák – mozgása, játéka adja. S bár a

19 Csontos Erika interjúja. *Fényfüggöny*, 1996. ősz. 9. o.

20 Nagy József: „A kontakt-tánc”. *Táncművészet*, 1984/11. 19–20. o.

21 Heltai Erzsébet: „A posztmodern tánc végletei”. *Táncművészet*, 1985/11. 28. o.

22 Nagy József: i. m. 20. o.

23 Az improvizáció táncpedagógiai lehetőségeiről lásd Hód Adrienn: *Táncoktatás improvizációval*. Szakdolgozat (Budapest Kortánc Főiskola), 2014 (<http://tanc.org.hu/wp-content/uploads/2015/01/Hod-Adrienn-BA-szakdolgozat.pdf>).

gyakorlatok a testsúlyról, a térérzékelésről, a testek közötti érintkezési lehetőségekről szólnak, kulcsszavai a bizalom, az elengedés, a nyitottság, az éberség. Nem meglepő hát, hogyha pszichológusok már a hetvenes években is a tánc terapeutikus hatásáról beszéltek, s éppen ezért válhatott népszerűvé és széles körben elterjedté műkedvelő táncos körökben is.

Végezetül ejtenünk kell néhány szót arról, hogy Nagy József rövid pedagógusi jelenléte mennyire értő befogadókra talált a hazai táncos közegben. A táncanfolyamok kontakt-óráinak látogatói között volt Goda Gábor, az Artus Színház megalapítója, aki nemcsak saját munkáiban használta, használja ezt a technikát, hanem sok éven át tanította, tanítja ma is. A kontakt-improvizáció legkövetkezetesebb követője – pedagógusként, alkotóként és előadóként is – Gál Eszter, aki 2002 óta szervezi a Kontakt Budapest Nemzetközi Improvizáció Fesztiválokat is. De Nagy kurzusain találkozott a kontakt-improvizációval rajtuk kívül Balázs Mari, Gálik Éva, Hudi László, Szakonyi Györk, Kálmán Ferenc, Rókás László, Angelus Iván is.²⁴ A kontakttánc tanítását azonban nem csupán a tanítványok folytatták. 1988-ban a Kreatív Mozgás Stúdióban tanított a mester, maga Steve Paxton is.²⁵ Később, 2009-ben a Kontakt Budapest keretében az „ősanya” Nancy Stark Smith is tanított Budapesten.²⁶

Az immár nemzetközi jelenség, hogy a technika mára a kortárstáncos képzés egyik alapelemévé vált, sőt létezik olyan szakmai vélemény is, amely szerint a testtudati munkára épülő kontakt lenne a kortárstánc meghatározó technikai-szemléletbeli alapja.

A cikk megírását visszaemlékezéseivel, ill. szakmai tanácsaival segítette Angelus Iván, Fuchs Livia, Gál Eszter, Goda Gábor és Szabó György. Hálás köszönet érte!

24 A kurzusszervező, Angelus Iván közlése.

25 1988. március 2–3-án kétnapos „tréning–műhelymunka–kontakt-improvizáció”. Forrás: plakát az OSZMI Táncarchívumából.

26 http://fidelio.hu/tanc/ajanlo/kontakt_budapest_nyolcadszor

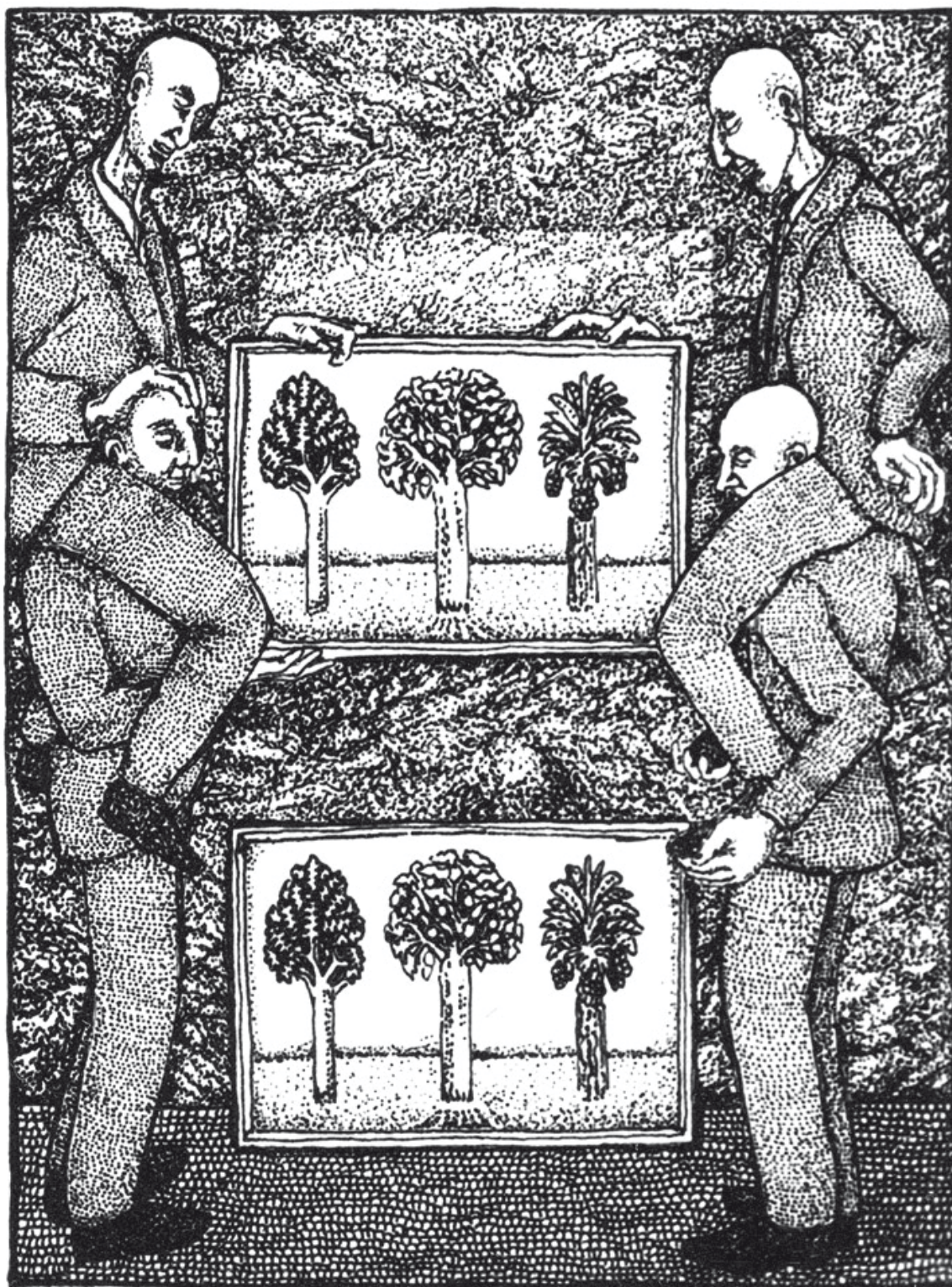
Ivan Medenica

NAGY ÉS KANIZSA

– Emlékezés és identitás,
magánszféra és politika

Isten háta mögötti vidéki kocsmára hasonlító szűk, lepusztult térben groteszk, torz figurák – púposak, felfújttestűek, a fejük rongyokba csavarva – egy emberi test körül foglalatostkodnak. Levetkőztetik, szalmával lecsutakolják, uniformist húznak rá. Azután egy kisebb szénabálára ültetik, aminek a szélébe nyelével lefelé fordított fejszét szúrnak, olyan tárgyat improvizálva így, amely stilizált lóra hasonlít. Az egész folyamat alatt – esetlenül és komikusan – katonai dríllt utánoznak. Végül ünnepélyesen fölemelik ezt a hozzájuk hasonlóan groteszk, tábornokszerű jelenséget, és lovastól kiviszik a színről.

A fenti jelenet a *Woyzeck* című előadásból való, amelyet Georg Büchner azonos című drámája alapján állított színre Nagy József koreográfus és rendező a franciaországi Orléans-ban található Nemzeti Koreográfiai Központjában, a helyi *Centre Chorégraphique National*ban. Lévén, hogy Jugoszláviából származik – az észak-vajdasági Magyarkanizsáról –, és ez az előadás még az összetűzések idején készült (1994-ben), egyes kritikusok és teoretikusok ezt a jelenetet úgy értelmezték, mint a szerző háború elleni politikai tiltakozását, a háború elítélését. A jugoszláviai származású Vesna Milanović kifejezetten azt állítja: „Nagy József politikai kommentárjai a *Woyzeck* című előadásban a Kapitány szimbolikus alakján keresztül ismerhetőek fel,



aki mint egy, az Atya nevében megtestesült monstruózus figura, a két lábon járó gonosz, a tekintély, bábjátékosként mozgatja a szálakat. Engem mint nézőt a Kapitány figurája általánosságban is a diktatórikus rendszerekre emlékeztet, de különösen Milošević szerbiai

diktatúrájára”. (Milanović 2006: 71). Yana Meerzon kanadai színházzakértő erre az álláspontra hivatkozva az abszurdumig kiélezi ezt: „Nagy József *Woyzeck*-rendezésében felismerhető a száműzetésben élő táncos véleménye »az első humanitárius háborúról«,

amely néhány évvel a mű színpadra állítása előtt kezdődött. (...) Az előadás fölidézi a megsemmisített városok, a porban fekvő megcsonkított testek látványát, a koszovói háború képeit, amelyeket különféle médiaszatórnák közvetítésével láthattunk.” (Meerzon 2012: 80–81.). Még Nagy József műveinek legmegbízhatóbb tolmácsa, a francia szerző, Myriam Blœdé sem tudott ellenállni ennek az összehasonlításnak, amikor azt állítja, hogy a *Woyzeck* „maga lett a szerencsétlenséggel való szembenézés, az iszonyatban való elmerülés, miközben megalkotása lépésről lépésre haladt (egy időben Jugoszlávia szétrombolásával, széthullásával)” (Blœdé 2009: 171–172).

Ezek és az ehhez hasonló vélemények, amelyek Nagy József *Woyzeckjére* Jugoszlávia szétesésének politikai kommentárjaként (elítéléseként) tekintenek, a „túlinterpretálás” kategóriájába sorolhatók. Ezzel a kifejezéssel Umberto Eco elejét szeretné venni a teljesen szabad tolmácsolásnak, amely Roland Barthes felfogásából ered, aki szerint az olvasó a szöveg végleges szerzője. Eco tézise szerint, ha mindenféle értelmezés lehetséges is, az még nem jelenti azt, hogy ezek közül egyik sem értelmetlen. Ezért síkra száll amellett, hogy a szövegben léteznie kell az értelmezés legalább minimális alapjának.¹ Nagy *Woyzeckjének* sem a színpadi szövegében,² sem a leírt jelenetében, sem más részletében nincsenek olyan jelek, amelyek a fenti idézetekben leírt eseményekre vagy személyekre utalnának: Jugoszlávia szétesésére, Milošević diktatúrájára, „az első humanitárius háborúra”, lerombolt házakra és megcsonkított testekre, a koszovói pusztításról a médiában megjelent fotókra.

Az előző állítást nehéz abszolút értelemben bizonyítani, hiszen Eco érvei segítségével sem lehet olyan megbízható mechanizmusokat találni, amelyekkel megkérdőjelezhető valakinek az olvasata, a látottak nyomán támadt személyes asszociációja. Ezért itt most

csak azokkal az állításokkal foglalkozom, amelyek, úgy tűnik, vitathatatlanul pontatlanok és/vagy abszurdak. A leírt jelenetben Meerzon felismerte a Koszovóban elkövetett bűntetteket, annak ellenére, hogy azokat a szerb erők 1998-ban követték el, miközben az előadás 1994-ben jött létre. Milanović azt állítja, hogy a lovastiszt a népet mint bábut manipuláló diktátor szimbóluma, holott a jelenetből világosan kitűnik, hogy a viszony fordított: a tiszt a bábu, akin mesterkednek, akit életre keltenek a férfiak... Ha a manipuláció keltette asszociációnál maradunk, amihez ez a koreográfia kétségkívül alapot szolgáltat, akkor meg kell fordítani a Milanović által kínált értelmezést. Ez nem a diktátor „színpadi metaforája”, aki manipulálja az alattvalókat, hanem a társadalomé, amelynek szüksége van vezérekre, akik belevetítik katonai és totalitárius fantazmagóriáikat egy jelentéktelen kreatúrába – egy „homme de paille”-be.

Ami az említett értelmezéseknél külön zavarba ejtő, s ezzel is megkérdőjelezi azokat, a borzalom érzésének kizárólagos hangsúlyozása, amelyet Nagy *Woyzeckjének* ilyen és hasonló jelenetei állítólag kiváltak. A szerzők olyan kifejezéseket használnak, mint „monstruózus figura”, „gonosz”, „elborzasztó képek”, „szembesülés a szerencsétlenséggel, borzalommal”... Egyikük sem emeli ki a jelenet groteszkségét; kétségkívül borzalmas, de mindenekelőtt komikus, abszurd, sőt néhol naiv és komolytalan.

Ennek a „naivitásnak” a forrása életrajzi ihletésű. Ahogy Blœdétől megtudjuk, a szalmaló Nagy József versillusztrációjára emlékeztet, amit tizenegy éves diákként készített Jovan Jovanović Zmaj költeménye nyomán (Blœdé 2007: 116). Egy ilyen személyes önletrajzi adat persze nem sokra kötelez. Végül soron, mint Deirdre Heddon állítja, „a néző dönti el, önletrajzként tekint-e az alkotásra” (Heddon 2008: 10). Kétségkívül nehezen igazolható az értelmezés, amely a gyermekrajzra vezeti vissza a jelenetet, hiszen azt senki sem látta, kivéve a szerző gyerekkori barátait... Ám ha nem teljesen legitim is, ez az önletrajzi tolmácsolás tisztán gyakorlati

¹ Bővebben lásd Umberto Eco: *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge University Press, New York–Melbourne, 1992.

² A fogalmat Richard Schechner értelmezésében használjuk – mint a színpadi jelek összesített partitúráját.

szempontból mégis jól használható a Jugoszlávia szétesésére fókuszáló, túl komoly *Woyzeck*-értelmezések megkérdőjelezésére.

A szóban forgó értelmezések nem a tartalmuk miatt problémásak, tehát nem azért, mert az egyébként joggal elítélendő történelmi események, a Milošević-rezsim és koszovói politikájának bírálatát vélik felfedezni benne. És nem is azért, mert nem teljesen megalapozottak a színpadi szövegben, illetve hogy egyes általános síkokon nincsenek elmélyítve, aminek köszönhetően például a groteszk kifejezésben csak a rémeset ismerik föl, és figyelmen kívül hagyják a humort, a naivitást, az abszurdot. Elsősorban azért problémásak – s a jelen kutatás témája ez –, mert Nagy művében közvetlen politikai álláspontot keresnek.

Kutatásomban azt a tézist szeretném bizonyítani, hogy Nagy József színpadi műveiben, legyenek azok bármennyire is konceptuálisak, stilizáltak és absztrakt felfogásúak – van ugyan politika, de egészen másmilyen: egyedülálló. Illetve, ha úgy vesszük, nem is annyira sajátos, hiszen a feministák xx. század második feléből származó szlogenjére vezethető vissza, miszerint „a magánszféra is politika” (*the private is political*).

Nagy műveinek szövegkörnyezetében ez az állítás magyarázatra szorul. A „magánszféra mint politika” Nagy előadásiban nem korlátozódik arra a fajta politizálásra, amelyet a feministák második nemzedéke hirdetett az akkori nyugati társadalmakban, de mindenekelőtt Amerikában (az 1960-as és 1970-es években) a leginkább háttérbe szorított identitások – a nők, a melegek vagy queer beállítódásúak, a feketék vagy általában a „másfajta rassz” – felfedezésére, konstrukciójára és legitimálására. Nagy előadásiban „a másság emancipációja” a közép-európai nemzeti kisebbségek kulturális különbözőségeire vonatkozik, amilyen a szerző magyar közössége az egykori Jugoszláviában, a mai Szerbiában.

De politikai szempontból ez az állítás túl éles, így aztán nem is pontos. Nagy előadásiban a kulturális jellemzők nem általánosságban erednek a nem magyarokkal

körülvevett magyar identitásból. Nagy kulturális (mikro)kozmoszának központja szülővárosa, Kanizsa, amelynek jellegzetességei egyedibbek és ugyanakkor univerzálisabbak is az etnikainál. Például biztosan nincs még egy olyan (tízezer lakosú) kisváros ebben a régióban – és valószínűleg távolabb sem –, ahonnan ennyi művész származna: költők, festők, szobrászok, zenészek... Érdeklődési köreik, akárcsak sorsaik is sajátosak: nem illeszkednek be a provinciába, excentrikusak és outsiders, sokan közülük öngyilkosságot követtek el. Azonban az is nyilvánvaló, hogy a kreatívokat, a másféléket más provinciákban is „elfajzottnak” bélyegzik, félrelökik, kiközösítik, származásuktól függetlenül. Nem akarom tagadni a magyarok marginalizálódását Szerbiában, ami bizonyos mértékben nyilván létezik, és a kisebbségi etnikai csoportok elszigeteltségének általános jelenségét sem. Csak azt szeretném mondani, hogy a kanizsai identitás ilyen dekonstrukciós rétegződésében és megsokszorozódásában még egy fontos tényezőt észre kell vennünk: a provincia univerzális szellemiségét. A párizsi, New York-i vagy a tokiói közönség nem fogja észrevenni Nagy előadásainak önéletrajzi motívumait, a magyarok szerbiai helyzetét vagy általánosságban a közép-európai etnikai kisebbségek helyzetét, ugyanakkor meg fogja érezni a sajátos vidéki szellemiséget, amely groteszk, abszurd, nem tűri a másságot és a különlegeset, destruktív és önvesszélyes.

Mielőtt a kanizsai mikrokozmoszból eredő identitáskonstrukciókkal folytatnánk Nagy előadásai kapcsolatrendszerének taglalását, hangsúlyozni kell, hogy a származás nála egyike a legfontosabb, de semmi esetre sem az egyetlen fontos identitásképzőknek. Előadói technikája és szellemisége a japán kultúrával mutat rokonságot; Borges és Beckett is ihleti, művei ezeknek a világirodalmi nagyságoknak a világával is rokoníthatóak; a kóborlás, az utazás, a határok próbálgatása az „idegenek”, emigránsok identitásával hozható kapcsolatba... Ezek a kapcsolódások úgyszintén jelentősek műveiben, de ezeket itt most nem elemezzük.

Deirdre Heddon *Önéletrajz és performansz című tanulmánya* kiváló elméleti keretet adhat annak a kérdésnek a megtárgyalására, hogy a színpadi alkotásban hogyan alakul ki a helyhez kötöttségből eredő identitásra utaló konstrukciók konkrét reflexiója. Az egyik sarkalatos álláspontja a témával kapcsolatban így hangzik: „a hely politikuma ugyanolyan komplex, mint az identitás politikuma, s ez a kettő összekötődik” (Heddon 2008: 88). Ez a kettőség azt jelenti, hogy az adott helyhez való kötöttség – ennek összes topográfiai, történelmi és kulturális sajátosságaival – jelentősen hozzájárul az egyén identitásának a kialakulásához, és fordítva, a személyiség olyan matrica, amely a hely identitását is jellemzi. Ennek a relációnak az érzékeltetésére Heddon kitalálta az „önhelyrajz” (*autotopográfia*) fogalmát, szellemesen az önéletrajz mintájára. Meggyőzően magyarázza: „az autotopográfia a hely leírása a személyen keresztül, és ugyanakkor a személyiség kiírása is a helyen keresztül” (Heddon 2008: 91).

Más teoretikusok álláspontjaira hivatkozva Heddon meghagyja annak lehetőségét, hogy hely és személy kapcsolata összetettebb, ezek a fogalmak átfedik és kölcsönösen meghatározzák egymást. Heddon idézi Lucy Lippardot, miszerint a hely emlékekkel megjelölt tér (Heddon 2008: 93). Tehát megkülönbözteti egymástól a „tér” és a „hely” fogalmait. A tér nem differenciált kategória, a hely pedig olyan tér, amelyet személyes élmények, tapasztalatok, emlékek formálnak. Más szóval az emlékezés, a nosztalgia, a vágyódás a valahova tartozás után és más hasonló lélektani tevékenységek átalakítják a konkrét semleges teret intim, egyedi konstrukcióvá – amelyet helynek nevezünk, vagy még inkább „az én helyemnek”.

Éppen a (közös) tér (saját) helyé történő átformálásának személyes tartalma miatt egyenlíthető ki a „hely” a „lokalitás” fogalmával. „Helybelinek”, idevalósinak lenni annyi, mint „a helyünkön lenni”. Az olyan lélektani minőségek mellett azonban, mint a békesség és a valahova tartozás, ez az identitás rendelkezik kihíváskkal is, ahogyan egyes elméletírók, köztük Heddon is észleli:

„a helyhez kötöttség könnyen társul a kívülállóság, a vesztesre ítéltség érzésével” (Heddon 2008: 94). Másrésztől egyes teoretikusok, a feminista álláspont mintájára, miszerint „a magánszféra is politika”, azt állítják, hogy „a lokális is globális”. Napjaink utazó világában, a migráció, a bevándorlás és kivándorlás, a tömegkommunikációs és szociális behálózottság világában a lokálisra szükségszerűen rányomja bélyegét a globális. El sem lehetne képzelni manapság, hogy a lokális és a globális élesen elválasztódjanak, hogy egyik a másik nélkül létezessen.

Nagy József színházi előadásainak Kanizsához fűződő rétegei valóban meghatározhatóak „autotopográfiaiként” is. Művészi szenzibilitásának kialakulására, a groteszkhez, az abszurdhoz, a szomorúhoz és meghatározóhoz való vonzódására kimutathatóan hatással voltak fiatalok Kanizsájának különleges, elvarázsolt figurái. Másfelől Nagy identitásának többi összetevője, amelyek közül néhányra azt mondtuk, hogy a mágikus realizmus és a szürrealizmus irodalma, illetve a távoli (japán) kultúrák befolyása alatt formálódott, ennek a vidéki kisvárosnak az élményét szinte mint valami misztikus helyet égette bele az élményvilágába. A hely és a személyiség (vagy individuális identitás) fogalmának elméleti összevonása révén relativizálódik a hatás kérdése: a Kanizsa és Nagy előadásainak érzékenysége közötti kapcsolat sajátos világfelfogásként jelentkezik, amelynél nem lehet tudni, kinek volt nagyobb hatása a másikra. Nagy József előadásában nincs „dokumentarisztikus”, csak többszörösen átvitt értelemben létező, a szerző emberi és művészi szenzibilitása által stilizált Kanizsa.

A „lokális, vidéki mint outsider” konkrét koncepciója sok előadásában fölfedezhető. A kanizsai „városi legendákra” és azok „hőseire” való emlékezések nosztalgikus tanúságtételek az outsider-sorsokról, legyenek azok művészek vagy egyéb excentrikus emberek. Egy szociológiai kutatás könnyen megmagyarázná, vidéken miért is outsiderrek többnyire a furcsa, öntörvényű és kreatív emberek.

Az „outsiderség” szindrómája társadalmi szinten is megmutatkozik – abban, hogy ezeket a művészeket nem ismerte el kellőképpen a provincia, ahol élnek –, ám egy ennél sokkal mélyebb antropológiai szinten is: mint már említettük, sokan közülük öngyilkosok lettek. Dobó, a festő először fejbe lőtte magát, de a golyó csak súrolta az agyát, ami miatt később nehezen beszélt, hogy azután tíz év múlva egy éjszaka, miután mindenkinek fizetett a kocsmában egy italt, sikeresen végezzen magával. Hazament és mérget ivott. Az ő sorsát, akárcsak Kovács Antal kanizsai szobrászét, aki felakasztotta magát, Nagy az *Egy ismeretlen naplója* című műben idézi meg.

Az *Egy ismeretlen naplója*-ban található jelenet, amelyben világosan artikulálódik az öngyilkosság motívuma, a háttérben, a belső térben játszódik, amelyet a publikum az ablakon keresztül lát. A „leselkedés”, a „kukkolás” momentuma az asszociációk széles és összetett spektrumát nyitja meg. Ez a perspektíva metaforikusan legalább három motívumot egyesít – a visszatekintést a múltba, a bepillantást a magánéletbe és a színpadi

műbe. A barátok öngyilkossága a múltban történt, Nagy az emlékezeten keresztül újra átélhetővé teszi ezt; az öngyilkosság biztosan a legszemélyesebb emberi cselekedet; az öngyilkosság Shakespeare sokat idézett sorainak – „színház az egész világ és színész benne minden férfi és nő” – legtragikusabb valóra váltása: az ember küzd, elbukik, felemelkedik, de végül, mindentől függetlenül lemegy a függöny, mondhatnánk, ráborul a függöny a sorsára.

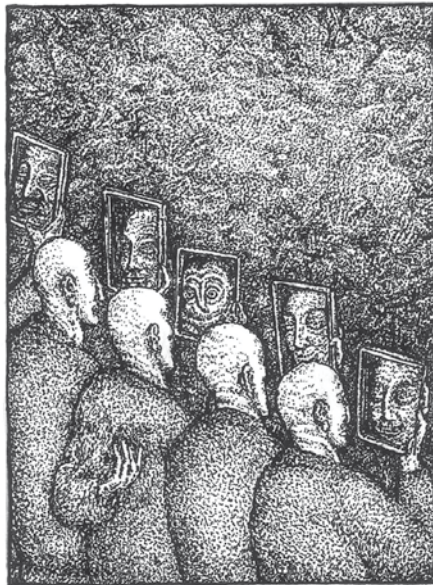
A belső térben ez a jelenet többjelentésű. Nagy odamegy a felakasztott bábuhoz, amely formájában és dimenzióiban emberre hasonlít; éles késmozdulattal, ami ijesztő is lehet, hiszen torokmetszésre emlékeztet, elvágja a kötelet; leengedi a bábút a kádba,

és lassan ringatni kezdi. Ambivalens érzés alakul ki, rémisztő és megnyugtató, hiszen a kádban fekvő bábu egyszerre juttatja a néző eszébe a bölcsőben ringó babát és a koporsóban kiterített holttestet, metaforikusan egyesíti a születést és a halált. A kád körforgása akár az életé: születés és halál első pillantásra nagyon különböznek egymástól, miközben azonos jelenségek – átlépés a semmiből az életbe és fordítva. De Nagy emlékei a barátok öngyilkosságáról nem kizárólag filozófiai jellegűek, hanem nagyon világosan a konkrét identitás konstrukcióját is szolgálják. A bábu fekete öltönye és fehér inge – ami gyakori

jelmez Nagy darabjaiban – a pannóniai, vajdasági kisvárosi emberek, parasztok ikonikus ünnepi viselete. Mikor ehhez az ünnepi viselethez még zene is társul – jellemző magyar népzenei motívumok –, akkor világos, hogy ez a jelenet nem csupán az öngyilkosság filozófiai dimenziójáról szól, hanem szociális, kulturális jelentése is van. Az öngyilkosok száma a magyar nép körében a legmagasabb egész Európában.

Ezek az excentrikus és outsider művészek igazából

nem különböznek Nagy gyermekkori Kanizsájának más lakosaitól, akik úgyszintén megihlették. Például egy Heka nevű fiú sorsa, aki állandóan próbára tette saját bátorságát és kitartását, ezért megfogadta, hogy ötször átússza a medencét a víz alatt anélkül, hogy levegőt venne, de belefulladt a medence közepén. Bloedé értelmezése szerint Nagy első előadása, a *Pekingi kacs*a egyik jelenete Heka erkölcsi tartásának állít emléket, amelynek lényege a becsület megőrzése, ha belepusztul, akkor is. „A *Pekingi kacs*ában Nagy szándékosan maximális szinten tartotta az energiabedobást, mintegy fizikai teljesítőképességének határait próbálgatva: Heka emléke előtt fejet hajtva olyan jelenetet állított színpadra, amelyben öt személyt (több



mint háromszáz kilót) tart fent a hátán” (Bløedé 2009: 54). Hasonlóan cselekedett Duvival, a hosszú ősz szakállú excentrikus kanizsai borbélyal, aki keveset beszélt, de nagy tiszteletnek örvendett, hiszen kiváló mestere volt a szakmájának. A borotválás, különös tekintettel a borbély virtuozitására, Nagy koreográfiáinak visszatérő motívuma, megörökítette az *Orfeusz létráiban*, a *Woyzeckben* és az *Egy ismeretlen naplójában* is.

Nagy előadásai igazolják a fentebb említett tézist, amely ellentétes azzal az állítással, miszerint „a lokális outsider”. Nála ugyanis a lokális globálisként is működik, méghozzá kétféleképpen. Az első csupán az előző tézis fonákja. Attól még, hogy a kanizsaiak outsiderek voltak – jóllehet kizárólag a társadalmi beilleszkedés szempontjából –, a sorsuk nem *lokális*. Ellenkezőleg, ez épp hogy mindazok globális sorsa, akik – bármelyik kicsi, zárt közösségben – „másmilyenek”. Az öngyilkosság szindrómája úgyszintén nem csupán Kanizsára és annak excentrikus lakosságára jellemző, hanem a régió, különösen a magyar közösség általános, antropológiai jellemzője. A „lokális is globális” szó szerkezet második jelentése Nagy színpadi képzelőerejére és Kanizsa természeti környezetére, a tájra és sajátos földrajzi fekvésére vonatkozik.

Kanizsa a pannóniai síkságon keresztül folyó Tisza partján fekszik, amely feloleli Észak-Szerbiát (a Vajdaságot), egész Magyarországot, továbbá Románia, Horvátország, Bosznia és Hercegovina, Szlovákia, Ukrajna részeit. A síkság a maga lassú folyójával mint fő jellegzetességével többszörösen is jelen van Nagy színházi előadásaiban. Nem illusztratív és banális vizuális jelként, amely valami díszletként mindössze nosztalgikus emlékeket mozgat. A síkság és a folyó összetettebb gondolati-érzelmi folyamatok része, azoké, amelyek Nagy identitásának és gondolkodásának alkotóelemei, amikor olyan filozófiai kategóriák kerülnek szóba, mint a tér, a határok relativitása, a helyváltoztatás lehetősége, illetve lehetetlensége. Legelső, életre szóló élménye a síkság volt, fejti ki Bløedé értekezésében, ebben keresve a magyarázatot a szerző filozófiai világlátására, de az

általa földolgozott anyaghoz való művészi hozzáállására is. „Szorongásra és meditációra egyaránt alkalmas, mértéktelenül nagy terület. Bármilyen projekció, tehát bármilyen kép számára nyitott. (...) Egy felszólítás: egy tátongó tér, amely betöltésre vár” (Bløedé 2009: 64). A síkság tehát egyszerre Nagy József világhoz való kontemplatív alapállásának a szublimációja – amelyben a nyitottság, a kiszolgáltatottság és a kíváncsiság szembeállítják magukat az átláthatatlansággal, a felfoghatatlansággal és a bizonytalansággal – és művészi stratégiája arra, hogy úrrá legyen a színpad üres terein, illetve rajzoláskor az üres papíron. Bløedé állítása szerint a síkság élménye fedezhető fel a testek és a tárgyak koreográfusi-rendezői megkomponálásának alapjaiban is. A horizontális perspektíva, illetőleg a részletek széles térben való elrendezése dominál nála. Ezeket a képmezőket néha zoomolja is, ilyenkor a színpadtér egy felnagyított részletre szűkül össze, akár csak a *Woyzeckben* (Bløedé 2009: 66–67).

A Tisza különösen jelentős számára. Több a személyes, érzelmi síknál: „Nyugati partja a Bácska, a másik már a Bánát: a Kelet ott kezdődik. Nyaranta beúszom a közepére, és úszás közben hol keletre nézek, hol pedig nyugatra, keletre, nyugatra...” (Bløedé 2009: 100). A művész a Kelet és Nyugat közötti határfolyó közepén – ez a lehetséges legjobb metaforája Nagy kulturális identitása egyediségének. Ahogyan Claudio Magris írja: „átmenni a Tiszán, ezen a lusta magyar Níluson... olyan, mintha elhagynánk a tartományt, ahol otthon érezzük magunkat, hogy belépünk egy idegen országba” (Bløedé 2009: 100). De mivel a víz, a folyó állandó mozgásban van, változik, a határ is „relatív”, amelyet képez – tehát egyrészt elkerülhetetlen, elmozdíthatatlan, másrészt fluid és megfoghatatlan. Ezt a paradoxont erősíti a közepén megálló úszó képe. Az úszás az egyik parttól a másikig határátkelés, ugyanakkor a határ igazolása is: ahhoz, hogy át lehessen haladni rajta, először is léteznie kell. Ezzel szemben az úszó, aki megáll közepén, mintegy a határt provokálja. Nem átlépni, hanem meghaladni akarja: nem megsemmisíteni és

egyesíteni az átellenes partokat (kiegyenlíteni a Keletet a Nyugattal), hanem viszonylagossá tenni és közelebb hozni egymáshoz a kettőt (összekötni a Keletet és a Nyugatot).

A két világot egymástól elválasztó folyó közepén lebegő úszó még egy ellentmondást megtestesít: az elmenés és az ottmaradás között feszülő ellentétet, azt, amelyik a határlépés utáni vágy, a parttól való elrugaszkodás és a maradás, a kötődés szükségessége között feszül: horgonyt vetni és gyökeret eresztetni – legyen bármennyire iszapos is a talaj. Függetlenül a Kelet és Nyugat közötti határról szóló mesétől, a menni vagy maradni kettős szembenállásának ez a dekonstrukciója jól jelzi Nagy identitáspozícióit, amelyek erősen átszövik mindegyik előadását. Nagy harminc éve Franciaországban él és dolgozik, de rendszeresen hazajár Kanizsára, a városba, amely inspirálja.

Mindazonáltal nem csupán annak révén tapasztalta meg a határok és a mozgás relativitását, hogy rendszeresen visszajár Kanizsára és hogy az állandó mozgásban lévő vízben keres támaszpontot. Ebből a szempontból Nagy több, mint az az ember, aki elindul a szülővárosából és a szülőföldjéről, hogy átússza a folyót, de nem érkezik meg a másik partra. A zen szellemében Nagy tagadja a mozgás, az elmenés és a változás kategóriáinak lehetőségét, ugyanakkor paradox módon megkérdőjelezi a nyugalom, a maradás, a létezés lehetőségét is. Ha soha ki sem mozdul Kanizsáról és soha nem ússza át a Tiszát, akkor sem maradhatott volna „a helyén”, mivel ennek a helynek ki kellett fordulnia önmagából. Ez a közép-európai népek sorsa, sokkal inkább, mint bárhol másutt az öreg kontinensen: anélkül, hogy elmozdulnának otthonról, a határok gyakori átrajzolása miatt változik a kulturális és az etnikai önazonosságuk. A transznacionális beállítottságot, amilyen például az Osztrák–Magyar Monarchia idején vagy Jugoszláviában létezett, átszabják nemzetire. Erről Várszegi Tibor meggyőzően ír: „A kanizsai periféria, a száműzetéssel fenyegetett kisebbségek életével, olyan térség, amelyben bárkiből könnyen lehet polgár vagy hajléktalan, ahol csak az újra felfedezett

helyi mitológiák és legendák nyújtanak menedéket az állandóan átírt történelmekkel szemben, amelyek szégyentelenül kereskednek az emberi életekkel” (Várszegi 2000: 99). Nagy József Európa ezen térfelének leghosszabb békeidőszakában született és nőtt föl (negyven év), szemben azokkal, akik akár több kulturális-történelmi váltást, megrázkódtatást is megélték. Nagy nem adja át magát a szellemes túlzásoknak, amikor észrevételezi: „magyarként jugoszlávnak születtem, azután szerb lettem, miközben francia útlevelemre várok” (Blöedé 2009: 91).

Szem előtt tartva az identitás szédületes dekonstrukcióit, amelyek a határok viszonylagosságából erednek, egyetérthetünk Nagy helyváltoztatás- és változás-élményének projekciójával, amit Blöedé kínál: „Vagy tehetnénk egy kitérőt a Nagy Józsefnek oly kedves keleti bölcsességek irányába, amelyek látják a mozgást a mozdulatlanságban és fordítva...” (Blöedé 2009: 18–19).

Felmerül a kérdés, hogy ezek az identitáskonstrukciók és filozófiai problémák, amelyek a síkság élményéhez, illetve a határok változásához, továbbá a mozgás és változások lehetőségéhez/lehetetlenségéhez kapcsolódnak, konkrétan hogyan mutatkoznak meg Nagy előadásában. Korábban már elmondtuk, semmiképpen sem illusztratívan, hanem a művészi percepció mélyebb rétegeiben, konkrétan: az emberi testben és a színpadi térben. Felhívtuk a figyelmet arra, hogy Nagy síkságélménye a horizontális felépítésű színpadtérben nyilvánul meg, a részletek széles körben szétterített jelenetezésében. Ami a határok és a mozgás viszonylagosságát illeti, Blöedé ezeket is felismeri Nagy darabjaiban, a színpadtér kialakításában és a szereplők testének megformálásában. Egyébként azért hivatkozunk rá ilyen erőteljesen, mert téziseit az alkotóval folytatott beszélgetések során alakította ki, tehát szinte önéletrajzi megnyilatkozásnak számítanak. Ezek a vallomások nem köteleznek bennünket a művész alkotásainak értelmezése során, de hasznosak lehetnek. „A határt és annak változékonyságát fellelhetjük a legtöbb darabjának színpadképében is, leginkább a tánc által

megmozgatott terekben, de nemcsak ott. (...) Nyíló és csukódó ajtók, amelyek néha csak azért nyílnak ki, hogy még jobban bezáródjanak, vagy hogy más ajtókhöz, még zártabb terekhez vezessenek. (...) Szétdarabolt terek ezek, minden irányban felparcellázva, fel-növő vagy ledőlő válaszfalakkal, elforduló, kinyúló vagy visszahajló falszakaszokkal, a fény által eltakart, súrolt, kivágott vagy átszelt vásznakkal, felnyíló vagy beszakadó padlózatokkal” (Bløedé 2009: 93).

A határ témájának az előadók testében, tes-tén keresztül való megnyilvánulásáról már nem beszél ennyire meggyőzően Bløedé, aki itt már súrolja azt, amit írásunk elején túlér-telmezésnek neveztünk. „Ezek a behatárolt, szaggatott mozdulatok, ezek a kimozdított, kificamított végtagok, ezek a bizonytalan egyensúlyok, ezek a sehová nem vezető el-rugaszkodások, melyek hatalmas energiákat mozgósítanak, mindössze egy aprócska tá-volság megtételéhez. Nevetségesen kis térfo-gatokban, felületeken összecukódó, görcsbe ránduló, összement testek” (Bløedé 2009: 94).

Meg kell említeni még valamit Kanizsa ter-mészeti környezetéből, ami fontos szerepet kap Nagy alkotásaiban. A gyakran kiáradó folyóval szegélyezett termékeny síkság jel-legzetes természeti tárgyait, mint a víz, ho-mok, por, sár, agyag, búza, széna, fa... Bár ezek az elemek más éghajlatokon is jellem-zőek, mégis, különösen így egyesítve, ennek a síkságnak válnak az ikonikus jeleivé. Ami-kor a helybéli publikum nézi az előadást, benne ezekkel az anyagokkal, kétségük sincs afelől, hogy ezek a pannon táj szublimá-ciói, valamint a hangulaté és az érzékenysé-gé, amit ez magában hordoz. Kanizsa kevés üzemeinek egyike például éppen cserepet és téglát gyárt, mert a város mellett agyagban gazdag föld található, erre a célra a legalkal-masabb a környéken. A sár is ennek a vidék-nek a szimbólumává vált. Bár a települések nagy része gyönyörű, még Mária Terézia ide-jéből származó városrendezési tervek alap-ján épült, nehéz elkerülni a sarat az utcáin.

Nagy előadásaiban külön jelentősége van a fának és a belőle készült deszkának meg asztalnak. Ahogy lehorgonyzott a Tiszán,

úgy gyökeret eresztett a partján is. Más szó-val a szülőföldhöz való tartozást a fatörzsön keresztül is érzékelteti, különösen a pusztaságban magányosan álló szálfa látványán keresztül. A magányos szálfa jelensége azt mondja, hogy a földhöz kötöttség és a léte-zés győzelme olyan tapasztalat, amelynek ára van... A megmunkált fának más, de úgy-szintén nagy emocionális jelentése van: ez nem csak a szülőföldhöz kapcsolja, hanem a legszűkebb családhoz, konkrétan az apjához is. Nagy édesapja, idősebb József ácsmester volt, és sikertelenül próbálta bevezetni a fiát ebbe a szakmába. Ifjabb József soha nem ked-velte meg az ácsmesterséget, de megtanulta tisztelni a fát és értékelni a kiváló mesterek ügyességét, rátermettséget, azokat az alko-tói minőségeket, amelyeket ő a művészeté-ben fejleszt tovább. Kivételes találékonysága mellett Nagy színházának jellemző vonása a mesterségbeli tudás, a mestermunka.

Ezekből a deszkákból asztalok készülnek, éppen olyanok, mint amilyenek Nagy anyai nagyapjái voltak. József egész gyermeki vi-lága e körül az asztal körül forgott: alatta bújt el, rajta lapozott különböző könyveket, amelyeket nagyapja rendszeresen kikölcsön-zött a városi könyvtárból, illetve azt is, amit állandóan magánál tartott (talán van jelen-tősége, hogy nem a Biblia volt az asztalon, hanem a legnagyobb magyar költő, Petőfi Sándor összegyűjtött versei). Mellesleg ez a szenvedélyes olvasó, József nagyapja paraszt volt, Nagy excentrikus gyermekkori hőseinek egyike, aki nem tud alkalmazkodni, és külön-leges.

A faasztal színházi előadásainak gyakori rekvizituma: állandó mozgásban van, fel-fordul, szétszedik, egész koreográfiákat ta-lálnak ki vele. Ugyanez a helyzet a deszkák-kal, amelyeket gyakran húznak elő asztalból, falból, hogy azután különböző dolgokat műveljenek velük. Mivel az élő és a holt anyag egyesülése, átfedése gyakori motívum a munkáiban, ezek a deszkák sokszor mint valami kinövésékként ragadnak az emberi testekhez. Más szóval a deszkák és az asz-talok sokszor nem csupán vizuális jelként funkcionálnak, hanem erős energiaátvitel is

végbemegetésük általuk a táncosok interakcióján, érintkezésén keresztül.

Bobby Baker performansművész munkáiról beszámolva Heddon azt az álláspontot dolgozza ki, miszerint az emlékezést érzékszervi ingerek táplálják (Heddon 2008: 40). Ehhez az elképzeléshez mi még hozzáadnánk az „identitás fölépítését” is, ami Nagy munkásságában teljes igazolást nyer. Hiszen nem csak a fa és a belőle készült tárgyak, hanem más természetes anyagok is, amelyeket már említettünk – az agyag, a gabona, a széna, a víz, a sár – a természetben felnőtt gyermek érzékszervi tapasztalatának részei. Tizennégy évvel később, amikor már Párizsban és Orléans-ban él, a művésznek eszébe jutnak ezek az élmények, és beépíti azokat az előadásaiba. Így (újra)alkotja a pannon városka lakosságának kulturális identitását, azokét az embereket, akik félig urbánus miliőben élnek, félig pedig még mindig a természetben, a különösen termékeny mezőgazdasági vidéken.

Nagy műveiben leginkább a fából készült asztal szublimálja az identitáskonstrukciók fő rétegeit, és nem csupán kanizsai vonatkozásban. Az asztal az apa műhelyének és a nagyapa szobájának taktilis élményéből, ennek emlékéből a művészi szublimáción keresztül többszörösen szimbolikus tárgy lesz. Az asztal a mestermű szimbóluma (az apa), a külvilággal szembenálló szellemi élet szimbóluma (a nagyapa), az otthon melegének és biztonságának jelképe, az örök titkok és könyvek jelképe, azoké az egyenes felületeké, amelyeken emberek dolgoznak és vidágnak – faragnak, írnak, könyvet lapoznak, téstát dagasztanak, táncolnak. Tehát az asztal a szülői ház és a szülőváros szimbóluma, de egyben a világé is. Az asztalnál nincs jobb igazolása annak az állításnak, hogy a természet megidézésével Nagynál valóra válik a „lokális is globális” gondolata.

Itt visszatérhetünk az elejéhez, és megnézhetjük, hogyan alakítják az identitást a *Woyzeck*-ben a kanizsai emlékek, a városi legendák és a táj, milyen identitásról van szó, s ez milyen politikai tartalmakat hordoz. Ez az előadás is tele van azokkal a természetes

anyagokkal, amelyek Nagynál a kanizsai térség „ikonikus jelei”. Pontosan úgy működnek, ahogy általánosságban már kielemeztük: inkább a táncosok, színészek játékának a tárgyai, mint csupán vizuális szenzációk. A szereplők arcát és ruháját száraz agyag, illetve sár borítja; mielőtt beöltöztetik katonai uniformisba, a tiszt testét lecsutakolják szalmával; Woyzeck agyagból fejeket formál; mindannyian valamiféle fatárgyakkal foglalkozkodnak – leszedik a falakról és áthelyezik a deszkákat, amelyekhez emberi testek ragadnak, mozgatják és ütik a gyalulatlan fából készült asztalt és a székeket.

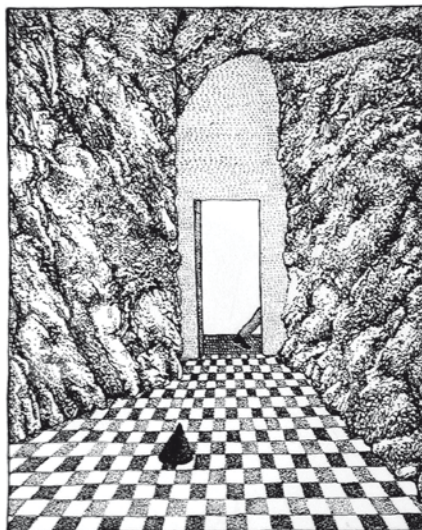
A határ kérdése, a mozgás és a változások lehetősége úgyszintén jelen van. A Woyzeck kiváló példa Nagy már említett színpadi jelenetszervezésére: a közelítésre, a részletek megmutatására. És valóban, a színpadtér egészen kicsi, felismerhetően bekerített (határmotívum), négyszög alakú. Lévéen, hogy soha nem lépik át a határt, a színészek alig tudják kikerülni egymást ebben a szűk térben, összesimulnak, lökdösődnek egymással és a tárgyakkal – legfőképpen az asztallal, amelynek központi pozíciója van. A mozgásukat nem csak a szűk és túlsúfolt tér akadályozza, hanem az is, hogy a rendező lehetetlenné teszi azt valami szellemes, abszurd és metaforikus ötlettel. Az egyik jelenetben a szereplők fősorakoznak a rajthoz, fölpatannak a rozoga biciklikre, erősen tekerik a pedált, de egy tapodtat sem mozdulnak. Kicsit elkalandozva a tárgytól, megemlíthetjük, hogy a biciklizés tipikus jelenség Pannóniában, ez a legnépszerűbb közlekedési eszköz a síkságon: mindenki kerékpározik – öreg és fiatal, nők és férfiak. Egy másik jelenetben Woyzeck kötélhágcsót akaszt a nyakába (olyat, amelyet a hajókon használnak), és megpróbál felmászni rá; ez természetesen lehetetlen, minden lépéssel közelebb kerül a földhöz, és végül – leesik.

A *Woyzeck*-ben a városi legendák emlékei és azok hősei is reflektálódnak. Már kiemeltük, hogy a jelenet, amelyben Nagy, aki a címszerepet játssza, virtuózan megborotválja a Kapitány koponyáját – ezzel kész zsonglőr-repertoárt visz színre a kezével, amelyben ott

a borotva –, félreérthetetlen hommage Dusinak, az excentrikus kanizsai borbélynak, szakmája kiváló mesterének. Miközben érezni, milyen veszélyekkel jár egy ilyen borotválás – Woyzeck ráugrik a Kapitányra, rázuhán a borotvával a koponyájára –, a jelenet haláltáncá válik. Annak ellenére, hogy ez a közönség számára esetleg lényegtelen, a haláltánc talán onnan ered, hogy mindig Dusit hívták, hogy megborotválja az elhalálozott kanizsaiakat... Az agyagozás a már említett öngyilkos szobrász, Kovács Antal emléke előtti tisztelgés-ként is fölfogható. Felakasztotta magát, ami Woyzeck zuhanással végződő mászására emlékeztet a kötélhágcsóval a nyaka körül.

Amikor most, Nagy József „kanizsai motívumainak” kutatása végén, különös tekintettel a *Woyzeck*re, egyesítjük ennek az előadásnak az elemzését azzal, amit kezdetben mondtunk róla, a következő lehetséges magyarázatot kapjuk. A *Woyzeck*ben bemutatott világ szűk, fullasztó és lepusztult tér, amelyben ütköznek, egymáshoz simulnak és egymással kölcsönösen kegyetlenkednek a rosszarcú, lepukkant kreatúrák. Büchner drámájától eltérően Woyzeck nem számkivetett, magányos egyed, ellenséggel körbevéve: kezdettől fogva beleillik az erőszak világába, amelyben mindenki – egy szereplő kivételével – egyszerre elnyomott és elnyomó is.³ Ez a világ először is vidéki kocsmára emlékeztet, valahol a Balkánon vagy Pannóniában. Zárt, korlátolt, magára utalt, klauszrofóbiás világ, nincs belőle kiút. Minden mozgás – amely, még ha nem is tudatosan, de a kitérésre irányul – eleve kudarcra van ítélve: kötélhágcsóval a nyakban nem lehet magasra jutni, széteső biciklivel pedig illúzió a messzeség.

³ Nagy *Woyzeck*-előadása és Büchner szövegének viszonylatairól lásd Ivan Medenica: *Suštinske veze: Bihnerov i Nadjov Vojcek* („Alapvető kapcsolatok: Büchner és Nagy *Woyzeck*je”). Duh Prirode, Kulturni centar Pančevo, 2010. 97–112. o.



Erőszakrohamait, amelyeket a térbeli és szellemi szűkösség okoz, ezek a groteszk alakok a leggyöngébbeken: a nőkön élük ki. Másrészt erőszakos ösztöneiket az olyan szociálisan elfogadható struktúrákban vezetik le, mint a katonaság – groteszk katonai gyakorlatokban és az úgyszintén groteszk Tábornok felépítésében. Amikor a durvaság teljesen elszabadul, fájrontot csinálnak: bezár a vidéki kocsmá, a székeket felfordítva az asztalra rakják. De a székhez hozzá van kötözve egy ember, zacskóval a fején: intő jel arra vonatkozólag, hogy ez a durvaság nem veszélytelen, erőszakhoz vezet, halálba, lehet, hogy háborúba torkollik. A Nagy gyermekkorából jól ismert asztal ismét a világ központi jelképévé válik, csakhogy ezúttal, mint a kifordított ruha, teljesen ellentétes konnotációt kap. Ez a kicsi, zárt, izolált világ, amit „provinciának” neveznek, nemcsak a nosztalgia, a melegség, a gondtalanság és a biztonság forrása; hanem az intolerancia, a primitivizmus és az erőszak forrása is lehet.

Őrizkednünk kell a csapdától, melyekbe beleestek azok az értelmezések, amelyek kritikájával a kutatást kezdtük. Nagy *Woyzeck*jének groteszk világa nemcsak kellemetlen érzést, félelmet és szörnyülködést vált ki belőlünk, hanem félreérthetetlen kritikai álláspontot is követel tőlünk. Mint minden groteszk, ahogyan bevezetőnkben már rámutattunk, ez a világ is komikus, különös, érdekes és abszurd is egyben. Ez nem csökkenti az erkölcsi felelősséget, mégis egy széles kulturális-antropológiai perspektívát nyit meg, szinte úgy, mint Csehov műveiben. Félreérthetetlen politikai kritika helyett átfogó, kiélezett szemlélet fejlődik ki, amely elítél bizonyos jelenségeket, ugyanakkor keresi az okokat, próbálja megérteni, mi miért történik... Nagy *Woyzeck*je bírálja a primitivizmust és az erőszakot, de megmagyarázza, hogy semmi jobbra nem számíthattunk ettől

a világtól: a vidék anyagi és szellemi nyomorától, a civilizáció periferiáján elhelyezkedő, szűkös, elszigetelt világtól. Ez a világ különböző alakot ölthet, az osztrák–magyar diktatúrától kezdve Tito Jugoszláviáján át Milošević Szerbiájáig. A lényeg, hogy nem egy konkrét történelmi jelenség kritikájáról van szó, hanem annak szélesebb kulturális, társadalmi és identitásbeli alapjairól, amely különböző formákban „ölthet testet”.

Nagy önéletrajza, a kanizsai városi legendák és a táj emléke tehát a konkrét, ám többretegű identitás megteremtésének eszközei darabjaiban: pannóniai, kisebbségi, periférikus... Ebben az értelemben előadásaira alkalmazható az a színházi koncepció, amelyet Marvin Carlson „az emlékek gépezetének” nevez, mindenekelőtt Tadeusz Kantorra vonatkozó elemzésében. Carlson azt mondja, hogy Kantor „kései művei, lévén hogy erős ötvözetet szőnek a szerző önéletrajza, az európai álmok és rémálmok emléke, valamint Kantor saját életművének története között, szinte az emlékek gépezetének nevezhetők” (Carlson 2003: 104). „Az emlékek gépezetének” mindezek a részei – a szerző önéletrajza, a közösség történelme és identitása, a belső kapcsolat egy *opuson* belül – megfigyelhetők Nagy színházában is, annyival, hogy ebben a munkánkban nem elemeztük az utóbbit: a koherens szerzői poétikát. Egyébként a Carlson-féle „emlékek gépezete” mellett másban is szembevetendő a hasonlóság a két szerző, Kantor és Nagy poétikája között. Ez a hasonlóság, valamint azok az argumentumok, amelyekkel Nagy ezt relativizálja, úgyszintén nem témái ennek a munkának.

A kanizsai identitásnak, amely Nagy előadásában így létrejön, sok pozitív jellemzője van – a kötődés érzése, az otthon melege, a különcök tisztelete és csodálata –, ugyanakkor benne van az is, ami félelmet kelt, retteget, gondot okoz, néha ítéletet is tartalmaz: mindenekelőtt az önpusztításra gondolkodás (az öngyilkosság-szindróma) és a destrukcióra (az erőszak a gyöngébbekkel, a mássággal szemben). Más szóval, a személyes emlékek hozzájárulnak az önazonosság megteremtéséhez, amelynek egyes megnyilvánulásait

bírálni kell és elítélni, még ha van is rá magyarázat, hogyan történhet meg mindez... Mindebből következik, hogy ha Nagy műveinek van politikai tartalma, akkor ebben a „magánszféra is politika” elve érvényesül.⁴

BARTUC Gabriella fordítása

IRODALOM

BLŒDÉ, MYRIAM, 2009, Nagy József síremlékei, Koiónia, Kolozsvár [Gemza Melinda ford.] (Blœdé, Myriam, 2006, Les Tombeaux de Josef Nadj, Paris, L’Oeil d’Or).

CARLSON, MARVIN, 2003, *The Haunted Stage: The Theater as Memory Machine*, The University of Michigan Press.

ECO, UMBERTO, 1992, *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press.

HEDDON, DEIRDRE, 2008, *Autobiography and Performance*, New York, Palgrave Macmillan.

MEDENICA, IVAN, 2010, „Suštinske veze: Bihnerov i Nadjov Vojcek”, *Duh Prirode* (97–112), Pančevo, Kulturni centar Pančevo.

MEERZON, YANA, 2012, *Performing Exile, Performing Self*, New York, Palgrave Macmillan.

MILANOVIĆ, VESNA, 2006, *Re-Embodying the Alienation of Exile: Feminist Subjectivity, Spectatorship, Politics & Performance*, University of East London, Doctoral Thesis (unpublished manuscript).

VÁRSZEGI, TIBOR, 2000, „Knowable and Unknowable Worlds: The Dance-Theatre of Josef Nadj”, *Performance Research*, V.5. N. 1 (99–105).

⁴ Ez a szöveg két tudományos munka során jött létre: *Identitás és emlékezés: a drámaművészet transzkulturális szövegei és a média (Szerbia 1989–2014)*, Fakultet dramskih umetnosti (Univerzitet umetnosti u Beogradu), a Szerb Köztársaság Oktatási és Tudományügyi Minisztériuma finanszírozásában; valamint *The Work of Jozsef Nagy*, International Research Center, *Interweaving Performance Cultures*, Freie Universität, Berlin.

WILHELM DUETTJE A TEREMTŐVEL

„Gondolkodni annyi, mint kockadobást végezni, mert az elvetett kockák olyanok, mint a tenger és a tajtékok, mint a Föld és a tűz. A véletlen tengere és a szükségszerűség égboltja, éjjél-dél. Éjjél az az óra, amikor elvetjük a kockákat.

Az ember nem tud játszani. Az Úr meg öreg, nem tudja a kockákat elvetni a tengeren és fönn az égben. Az öregúr olyan, mint egy híd, valami, amin túl kell haladni. Hanem »egy gyermek árny«, »picinyke sötét termet, amint szirén-csavarodásban áll«, ő képes arra, hogy újakezdje a kockadobást. Oszt' a számkonstelláció lenne vagy lehetne a műalkotás és a világ befejezése és igazolása. Megláthassuk, hogy a művészetben (eltöri a krétát) miként házasodik össze a szükségszerűség és a játék, a konfliktus és a harmónia azért, hogy megszüljön a műalkotás.

Megvesztegethetetlen, mint a törvény. (Eldobja a törött krétát.)

A véletlen és a szükségszerűség ellentétpárként áll szemben egymással, ahol a másodiknak tagadnia kell az elsőt, amely nem tehet mást, mint sakkban tartja a másodikat. A kockadobás utolsó reménye, hogy egy másik világban talál rá arra a konstellációra, amelyet valamiféle »üres síkról« nyer, ahol a véletlen nem létezik. Ez a konstelláció nem annyira a kockadobásnak, mint inkább egy határátlépésnek az eredménye. (Itt rajzol egy pontot a táblára.) Nem kő' firtatni, melyik aspektus kerekedik felül, az élet leérté-

kelése vagy fölmagasztalása. Elválaszthatatlanok egymástól, bevádolnak és elítélnék. Az élet azé' bocsánatot kérhetne tüllem...”

Ezzel a traktátussal, a Gilles Deleuze francia filozófus Nietzschét magyarázó gondolataival, továbbá az ókanizsai Cigonyától idézett aforizmával kezdődik a *Wilhelm-dalok* kétszemélyes változata, ami nem hagyományos értelemben vett színház, de nem is tánc és nem is képzőművészet. *Gesamtkunst*. Összművészet: Wilhelm, a vidéki Orfeusz duettje a Teremtővel. Ha megkísérelném racionális összetevői szerint elemezni a Jel Színház előadását, az olyan lenne, mintha béklyót húznék rá. Ezért inkább kalandozom benne.

Zseniális, ahogy az első felütésre struktúrált és intellektuális szöveg egyszer csak az „oszt” és a „megláthassuk” jellegzetesen bácskai szófordulat mentén felhasad, és berobbantja a nézőt Tolnai Ottó kozmoszába. (A kréta kettétörése kell ahhoz, hogy belépessünk ebbe a világba.) Legszívesebben nyerítenék a gyönyörtől, otthon vagyunk, ez a mi világunk. Bicskei István, alias Wilhelm olyan agyafúrtnak képes előadni a bevezetésként idézett mondatokat, hogy kell pár másodperc, mire rádöbbenünk, nem egy akadémikus, hanem egy ókanizsai örült zseni, zseniális örült, félkegyelmű falubolondja, féleszű, félnótás, süsü eszme-futtatását halljuk az életről, az alkotásról, a mindenségről és a nagy semmiről. Utóbbi kettő, ugye, nem sokban különbözik egymástól. Ahogyan a zseni sem az örülttől. A művész megőrül, tanúsítva, hogy a tudat határait néha csak az ép elme feláldozása árán lehet átlépni – Tolnai abszolút él a szabadulásnak ezzel a módjával. Olyan minőségek és igazságok után kutat, amelyek messzire távolodtak az értelemtől. Wilhelmet, a félnótás vidéki Orfeuszt fölébe emeli mindenki másnak azal, hogy azt beszél és azt tesz, amit csak akar, hiszen törvényen kívüli: „én sohasem juthatok sittre / suttra dutyiba / sü sü sosem”. Wili addig faggatja a földet, az eget, a Sziket, a bogarakat, az őszülő nyulakat, a szarral bekent katonatükröt, Fanny hipermangános

lavórban tükröződő lábaközét, meg a rézké-
fét, a biliárdasztalt és a plébánost, továbbá
a szamaras Vittus kétméteres fiát, a mamát,
a kalauzt meg a többieket, beleértve a Min-
denhatót is, amíg egyikük ki nem dől. Hogy
melyikük lesz az, aligha kérdéses. Wili halni
készül egy, a Szikről hozott fűszállal a szá-
jában, de gondolatai – amelyeket már-már
szinte valóságosnak hiszünk –, vulkánkitö-
résként terjednek. Különbö a világot tagadó
új realizmus filozófiai alapja éppen ez, a gon-
dolatok éppoly valóságosak, mint azok a té-
nyek és materiális létezők, amelyek a világban
mindenkit körülvesznek. Helyben vagyunk.
A kopott kerti söprűre már nem tudunk úgy
ránézni többé, hogy ne jutna eszünkbe Wili.
És hogy ne jutna eszünkbe a boldogság.
A boldogság mint a gyengeelméjűek kivált-
sága. Komédiaként kellene tehát felfogni az
életet, amiben semminek sincs igazából már
értelme, értéke? Mi tagadás, a komédia sok-
kal szabadabb műfaj a tragédiánál.

Bicskei István mesterien mozgatja a mű
bonyolult tükörrendszerét, holott nem tesz
mást, „csak” beszél. Mondja egymás után
a félbehasított énekeket, a hol ritmusos, hol
monoton nyüsztést, litániát Wili életének
kizökkentő, provokáló, mintha mindenből
gúnyt űző halálkomoly apró részleteiről
(*a patkányfogó csattant; captatok; voltam a
templomban; sitty; a drótkefe szép; én kő; ma sem
értem az egészet* és így tovább, sorolhatnám
a verscímekeket). A félelemről, az örökös, be-
teljesületlen vágyakozásról, a létezésről és
elmúlásról szólnak ezek a versek, azzal az
őszinte fájdalommal, amelyet mindenki érez,
amikor reálisan szembenéz a dolgokkal. Fe-
kete öltönyben mozdulatlanul áll a szinte
üres színpadtér sarkában (mint akit odaszö-
geztek). Zihál és fuldokol (mintha üvegszi-
láncok kerültek volna a tüdejébe), miközben
rezzenetlen arccal, a verseken át előhívja
a titokzatost, a kozmikus mondanivalót.
Nem tolmácsolja, hanem életre kelti Wili
szórakozás- és szenvedéstörténetét. Ez már
valamiféle elementáris azonosság a verssel.
Bicskei István az idők folyamán eggyé vált
a szereppel. Wilivé csiszolta magát Ókani-
zsán. Az Úr segítségével.

Az Úr/Teremtő/Alkotó is megjelenik a szin-
te teljesen üres fekete térben, amelyben sza-
badon lehet a legkülönbözőbb dimenziókban
mozogni, nincs kijárat és bejárat, totális sza-
badság van. Amikor meglátjuk, Nagy József
súlyos fekete nagykabátot visel, mint Beckett
abszurd játékainak szereplői, és olyan lassú,
sielő mozdulatokkal jár, mint a parkinsonos
betegek. Álarca van és hosszú fehér haja,
akárha egy *commedia dell'arté*ből lépett vol-
na elő. Nehéz vulkánkoffert cipel, amelyből
liszt folyik. Hamarosan nullásliszt borítja be
a földet. Szűz nullásliszt. Liszt a zongoránál?
Merthogy egy zongora előtt birkózik a koffer-
rel, utána meg egy kályha könyökcsövével
meg a kéményseprő drótjával. Improvizáci-
ós jellegű pogány szertartás kezdődik, néma-
játék könyökcsővel. Küzdelem a hétköznapi
tárgyakkal, ezek áthúzása a legmagasabb



intellektuális, esztétikai szférába, a „költé-
szet einsteini görbületébe”. Ez például úgy
történik, hogy a berögzült szokásoktól elté-
rően másra és másként használja a tárgyakat
és az eszközöket. Amikor ezt megunja, akkor
a Teremtő valamiféle bábszínházadiba kezd
a színpad közepén álló akváriumban, üveg-
kalitkában. Átjárót nyit élet és halál között,
tágítva az előadás tér- és időbeli dimenzió-
it. Kezének mozdulatait kivetítik a színpad
hátsó falára. Agyagból emberfigurát gyúr
a lét akváriumában. Heidegger is megmond-
ta, az ember belevetetett a létbe. Tudásunk
a világegyetemről eleve látszatokra, feltétele-
zésekre épül, minden változékony és kérdé-
ses. Aztán a Teremtő egy kalapáccsal szétver
egy porcelánelefántot. A rombolás mint a te-
remtés gesztusa. Hommage annak az ókani-
zsainak, aki a római Szent Péter bazilikában
kalapáccsal megcsonkította a pietàt?

Minden hatalmat a képzeletnek! Nyilván
többféle értelmezése létezik Nagy József

nagyhatású performanszának, amely Tolnai szövegéhez kapcsolódik, időnként ugyanakkor szándékosan eltolódik, majd – hirtelen törésekkel – szöveg és mozdulat újra találkozik. Ami tény, Tolnai szövegétől, Bicskei hangjától és Nagy József mozgásától a néző valamiféle misztériumjátékban érzi magát, a valós és az imaginárius határán lebegve. Az emberi végállapot komédiáját nézzük, ami mégis úgy képes megszólalni, hogy a mindenség és a semmi közötti párbeszéd-ként hasson – vagy inkább szétrombolja a maradék összefüggésrendszereket is? Mert az Úr már öreg, nem képes a kockákat eldobni, az ember meg nem tud játszani. Talán csak Wili, a köztes kategória?

Nagy József egyben az előadás rendezője is, amely a három kanizsai alkotó szerencsés találkozásából születik. Az teremt igazi kapcsolatot közöttük, hogy az életről mindannyian ugyanazt gondolják, ugyanazt veszik észre és ugyanúgy reagálnak a világ dolgaira. A rendező munkája ilyen körülmények között a karmesteréhez hasonlítható, aki föl-kutatja a zenemű (a versszöveg) struktúráit. Tolnai a valóság rengeteg ellentmondásos aspektusát rögzíti mintegy látomásként, Wilhelm fantáziájaként az életet, az ókanizsai lét mélyrétegeit ragadja meg a maga megélt és rejtett megjelenési formáiban. Nagy József ezeket a realitásokat mutatja föl a szövegen áthatolva, miközben hozzáteszi a maga és színésze tehetségét, szellemiségét, érzékenységét. De őrizkedik a felmutatott szituációk, a felmutatott világ értelmezésétől. Az már a néző dolga. Egyébként szerintem fölösleges a *Wilhelm-dalok* mindenáron ésszerűen megközelíteni – hogy „miről szól, miért adják elő, mit akarnak elérni vele?” és hasonlók. Ez az előadás olyan, mint egy zenemű vagy maga a költészet – amiképpen az is. Közvetlen, szenvedélyes és megindító, a hatását nem lehet szavakra lefordítani.

(Wilhelm-dalok. Tolnai Ottó művei alapján a Jel Színház előadásában, Nagy József rendezésében. Előadók: Nagy József és Bicskei István. Vendégjáték a Szkénében, Budapesten, 2014. október 9-én.)

Pintér Viktória

ASOBU

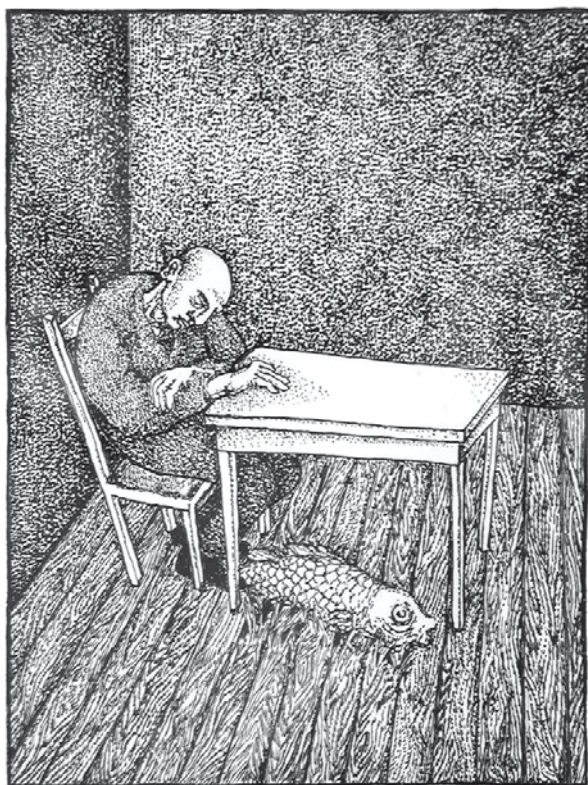
– Tudósítás egy avignoni felvételről

Nagy Józsefről és a Jel Színházról egészen idáig alig tudtam valamit. Épp-hogy csak beleolvastam az Új Tolnai Világlexikonba, épp-hogy csak lefényképeztem (Ó-, Magyar)kanizsán a Dobó Tihamér-Koncz István-szobrot, épp-hogy csak láttam a Tiszát egyszer, egy zentai torony tetejéről. (Nem is tudom, hogy van-e több torony Zentán.) Épp-hogy csak rátaláltam Henri Michaux-ra, mégis arra törekszem, hogy hitelesen írjak egy előadásról, amit csak felvételről láttam. Valaki tekintetén keresztül, hivatlanul érkeztem Avignonba. Leselkedni. Beszélgetni. Elképzelttem a nézőteret, elképzelttem az időjárást, azokat a mozdulatokat, amelyekről lemaradtam, s máris ott vagyok, ahonnét kezdtem ezt az írást, épp-hogy csak... épp-hogy csak. Nyugtalan vagyok. Olyan előadásról írok, ami éppen a szó elől menekül, pontosabban a megnevezés zárt osztályáról szabadította ki/föl/meg magát. Bízom benne, hogy ezek a távolságok, ez az idegenség mégis lehetővé teszi, hogy rátaláljak a szavaimra.

Asobu (Játék) Henri Michaux tiszteletére (2006)

Csengettyűk, kolompok hangja indítja az előadást, hosszú rituális asztal mögött egy befáslizott arcú férfi, figura, bábu tűnik fel.

A hangokkal együtt alakok válnak ki a sötétből, emberek ömlenek a falból. Egyszerre lesz teste a zenének és az érkező szereplőknek. Négyen a bábuhoz lépnek, maguk fölé emelik, halottas menetté alakulva vállukon az élettelen fabábuval lassan színpaddá írják a teret. Az üres asztal felkínálja magát a bekúszó szereplőknek, emberek foglalnak helyet. Közben a hátulsó fal, az avignoni Pápai Palota kövezete filmként veri vissza a ráérkező kezdő fényt. Az anyag átüt a rávetülő fényen, a kövek felülete (ön)képeket sugároz vissza. A távolodó kamera szűkítő eljárása továbbértelmezi az anyagi és nem anyagi világ alkotó találkozását. Az anyagból (hullámmó) folyó éled, talán a Tisza. Az előtérben egy emberi árnyalak ring. Szürreális vetületek következnek egymásra, hol eleje, hol vége nincs a képnek, mintha a folyó megszüntette volna a kezdet fogalmát, miközben folyton az eredetre utal. „...hová caplatsz kérdem ismételten a szőke tiszából / azon kívül hogy vissza a szőke tiszába...”¹ Ló hempergődzik, táncol, mozog, vonaglik a porban, a síkon, a pusztán, a semmiben. S lám, kép kerekedik ebből a *semmiből*. A földre koncentrálok, a porba írt formák egyszerűségére, a zavartalan horizont egyszerre tiszta és múlandó állapotára. Aztán két ember jön, hátuk görbe, rajta tükör (görbetükör), a tükör felülete visszaadja a testnek a hajlást. Hogy föld felé fordított tükör van, vagy lábuk alatt tükör felé forduló föld, nem lehet eldönteni. Ezeknek az embereknek a tükörképét mindenestre nem az arc adja, hanem az elhagyott nyomok rajzolatai. Az öncipelés magányos, de nem egyedüli mozdulatai. Jár a láb, és jár a tükör-láb. Átjátszanak egymáson, nem tudni, ki vezet kit. Képváltások: egy ember fekszik az asztal mellett, lábai éles szöveget zárnak az asztallappal; férfi és nyáj az elszakadás közönyének bejárhatatlan távolságában; két maszkos figura halad át a síkon, megrajzolt ceglédi kanna körvonalát tartják a kezükben (tudom, hogy rengeteg ilyen kanna van, mégis egyetlenről rajzolták, hogy az mutassa mindegyiket); két sáralak feszül



egymásnak egy *semmibe vezető* lépcső tetején, egyensúlyi helyzetük egy pillanatra kívül veti őket mind az összes világon; aztán emberek hoznak egy ketreche zárt pávát, röpképtelenek a szárnyast. A képek nem egymást követik, hanem egyszerre vannak jelen, nincs sorrendiség, nincs történet. Gazdátlan ló érkezik, megbomlik az eddigi időtlenség. A rombolás vezet a térbe az időt. A szándéktalan, nem tudatos, állati „beavatkozás” (nyalás, harapás, lökdösés) közegátformáló ereje a képrombolás megtisztító, nem ideológiai, mindinkább rituális, újrairó jellegét eleveníti fel. Minden borul, kuszálódik a táj, mosódnak, maszatolódnak a körvonalak. Elindul valami. Ahogy a test(kép)et torzítja az idő, úgy gyűrődik most minden új kompozíciókba. (A darab egy későbbi pontján az épp alakot váltó, egymásra mászó színészek amorf magritte-i/michaux-i (?) kalligrafikus testeket formálnak. Minden látszódik. A paraván mögé kerülés, az átalakulás, a szétesés. *Határtestek rezegnek.*) Amint megpróbálom ki/elsajátítani, már le is bomlanak a kulisszák, takarások. A világ mindig gyorsabb, mint a szó, Nagy

¹ Tolnai Ottó: „mi a kő”. In uő: *Wilhelm-dalok avagy a vidéki Orfeusz*. PIM Digitális Irodalmi Akadémia, 246. o.

József világa pedig még gyorsabb. Úgy közöl, hogy mire megfogalmazható közléssé alakulna, már rég *túl* van valamin. Egy dolgot azonban nem tud elhagyni, a testet. A szó elválik a szájtól, a test viszont lényemhez ragad, sokkal inkább hordoz engem, mint én őt. Akárha Andrea Zlatar mondaná az érintés poétikájáról: „Az én tagjaim, az én bőröm, az én testem és én egyek vagyunk. A hang rajtam kívül hangzik el. A hang néha nem »én« vagyok. Az érintés viszont mindig »én« vagyok.”² Ugyanúgy a visszavont és meg nem tett érintés is „én” vagyok. Ezek is mind beszélnek. A megvalósulás nem feltétel. A mozzanat bizonytalansága mindig kristálytisztán szól. Minden árulkodik, a bőr, a szem, a szív, a köröm, minden. A test többszólamú, nem vág önmaga szavába, szabadjára engedi sajátos nyelveit. Ezt a polifóniát hallatja az *Asobu*ban Szelevényi Ákos és Mezei Szilárd zenéje. A zene itt nem aláfestő, hanem alkotótárs. A zenészek egy térben vannak a táncosokkal a színpadon. Mozgásuk a hangszerrel zenét hív elő, a zene pedig a színpadi testekkel találkozási új mozgásokat. Rezgések akusztikában és látványban egy időben érzékelhető ozmózis. Audiovizualitás. Myriam Bløedé könyvében megemlíti, hogy Nagy József kezdetben az egész előadás alá szívhangot képzelt el. Úgy gondolom, Szelevényiék zenéje nem tér el ettől a koncepciótól. A lét alapvető *hangoltságára* játszanak rá. Az ember hang által terjed a térben, a test pedig rezonál, rezeg ezekre a hangokra. Az *Asobu*ban a zene nem ír le hatalmas dallamíveket, nem mesél, hanem mozgásba hoz. Az effektekből összehangolt dallammontázs hiteles képe a darabnak, az embernek, a világnak. Ebben a zenében nincs félrehangzás, minden hang egyenértékű, valaminek a része, s talán részese. Nincs determinált hamis hang. A pillanatot, a free jazz, az *effektzene* nem kategorizál, kíváncsi. Egyszerűen csak szól, és képeket idéz. Apró megindulások, amelyek aztán térben és időben keresik kapcsolódási pontjaikat. Ami szétesik, csak az alkalmas arra,

2 Andrea Zlatar: „Az érintés poétikája”. *EX Symposion*, 2012/77. (Test–Emlékezet). 29. o. Ladányi István ford.

hogy újra összerakhatónak mutassa magát. A zene és a tánc nem viaskodnak egymással, egyik indítja a másikat. Igazi forgószínpad.

Az *Asobu* első duettje: Kathleen Reynolds és Nagy József. És én csak arra tudok gondolni, miközben nézem, hogy ennek a zakós férfinak milyen irgalmatlan hosszú végtagjai vannak, végenincs tagjai, ahogyan közvetített szavainak sincs eleje, se vége soha. A forma kezdi s kikezdi az embert. Érintők. Férfi és nő egymásra írják testüket. Nyomot hagynak, elválnak és visszatalálnak. Kontakttánc. Majd egymáson fekszenek, közel, nagyon közel a földhöz. Lábaik az égnek merednek, fordul a világ, a nézőpont, mintha az égbolton járnának. Ahogy a bogarak Tolnainál: „a bogarak is azért vetik olykor / csíkos meg pöttyös hátukra magukat / azért kalimpálnak semmibe a lábaikkal / mert megelégtették a földet / az égen szeretnének mászkálni”.³ Az ember háta a földhöz tapad, tragédiája is pont ez, hogy csak néhány gramm szorult belé a levegőégből, a többi mind-mind nehézkedés. A gravitáció központi témája a darabnak. A mélyközépponttal dolgozó földközeli technikák variációi a kiszakadásig frusztrálják a testeket. Ikuyo Kuroda szólója például csupa örült elrugaszkodás, testkötések hisztérikus rángatása. A folyton zabolázott lendület ide-oda lökdösi a táncost a térben. A visszamozgás kikerülhetetlen, ahogyan a szakadatlan nekigyürkőzés is. Felugrik, visszahull. Lobog a haj, visszaesik. Indul a kéz, visszacsap. Az elszabadult lendület addig nem látott kontrollizmokat hív elő a testből. Akaratlanul jeleníti meg a visszamozgást is. A szakadatlanságnak, a végkimerülés határáig feszített mozgásnak nyugvópontra kell jutnia. Ikuyo Kuroda kisujjával vezeti energiáit végig a földön, a földbe. Ez a (tám)pontról és (nyom)vonalról, ahol a jel jelenlétté válik. A nyomhagyás elemi ösztöne az anyagot választja, azt lényegíti meg.

Az *Asobu* központi figurája egy bábu. Végig része és részese a darabnak. Az ellenállás, a semmi egyik legnagyobb színházi metaforája. Kleist a bábút a nehézkedés összes

3 Tolnai Ottó: „akárhova lépek föld”. In uő: *Wilhelm-dalok avagy a vidéki Orfeusz*. PIM Digitális Irodalmi Akadémia, 86. o.

emberi vonatkozását (emlékezet, vágyak, szenvedély, múlt stb. stb.) kizáró antigravitációs, tiszta figurának tartja, aki „a tehetetlenséget, az anyagnak ezt a tánccal szembeni leginkább ellenálló tulajdonságát nem ismeri. Nagyobb erő emeli a magasba, mint ami a földhöz húzza.” Nagy József szójában beletáncolja magát ebbe a szeretlen bábuvilágba, marionetté lesz. És olyannak tűnik fel, mintha pont a kleisti felfogással szemben akarna mutatni valamit. A tehetetlenségi faktort. A (saját) múlt mozgató erejét, szükségét a mozgáshoz. A zsinetek nemcsak behatárolják, hanem meg is tartják a testeket. A zsinóroknak saját életük van a darabban. Alkotók. Legtöbbször a szájból lóg a manila, a zsinog, a zsinór, a *zsiger*.

A Jel Színház sajátos nyelvet hozott létre magának, ami a befogadást nagyon izgalmassá, helyenként intimmé teszi. A gesztus rétegződik. Úgy fordul a befogadás felé, hogy több szinten lehessen párbeszédbe kerülni vele. A jel, a szimbólum ugyanis mindenkit asztalhoz ültet, mindenkit megkínál. Ott van a fa, a madár, a folyó. Mind egyéni megtöltésekre, találkozásokra várnak. Ugyanúgy elsők, utolsók, egyek és sokak. Csak lehetőségeik megszámlálhatatlanságát mutatják. A jel azonban sokszor metaforává alakul. A metafora nyelvbe ágyazott, fordítani kell, amihez szükséges egyfajta *ismerősség*. Ilyen a darabban a Tiszavirág-táncbetét, amit igazán csak az érthet, aki találkozott a jelenséggel. (Ugyanakkor a virágszimbólum is működik végig, nem hagyja el a befogadót.) Mintha a mozgás Tolnai leírására hangolódna: „Ebben benne van az, amit kishalálnak is nevezhetnék, ez az egyetlen dolog, ahol a születés és a halál egyetlen pontban történik.”⁴ És az egész transzfiguratív sor végén ott van a szó, a nyelv, amit Nagy József kevésszer használ direkte a színpadon, de ha megteszi, akkor azt magyar nyelven (*Mi a kő? / Ki vagy?*). Ez *otthonosság*. A magyar szó összefordítja az *együttvalókat* a nézőtérre is, és már nem a színpad lesz a fontos, hanem a nyelv által rituálisan megteremtett közös

tér. Persze a közös tér egy összművészeti, folyton létesülő világ is. Ahol a különböző táncművelésű (nyelvű) emberek találkoznak, de ott vannak velük egy térben a zenészek, a képzőművészet, a tárgyak. A darab végén színes rongyokba kötözött figurák jelennek meg. Arca van az anyagnak, anyaga van az arcnak. A különböző színek a körtánc folyamán összeolvashatóvá válnak, átjárnak egymásba. Minden egylényegű, de igazán a különbözőség fordítja őket egymás felé. A különbözőség az az impulzus, amely a másik felé tart. Ez válik beszédképpé a Jel Színház darabjaiban. Ezek az alkalmak események, mert a művészi tér *megtörténik*.

Írásbeli tapsrend

KOREOGRÁFIA ÉS SZÍNPADKÉP: Nagy József

ELŐADÓK: Guillaume Bertrand, Bicskei István, Damien Fournier, Gemza Péter, Mathilde Lapostolle, Cécile Loyer, Nasser Martin-Gousset, Nagy József, Kathleen Reynolds, Szakonyi Györk, Ikuyo Kuroda, Mineko Saito, Ikko Tamura, Pijin Neji, Tomoshi Shioya, Yusuke Okuyama

ZENÉSZEK: Gildas Etevenard, Ervin Malina, Mezei Szilárd, Szelevényi Ákos

KÖZREMŰKÖDŐK: Mezei Szilárd és Szelevényi Ákos (zeneszerzők), Mariko Aoyama (a koreográfus asszisztense), Rémi Nicolas és asszisztense, Christian Halkin (fényterv), Michel Tardif és az Avignoni Fesztivál műhelyei (színpadkép elkészítése), Jacqueline Bosson (díszítés), Yasco Otomo és asszisztensei, Fabienne Orecchioni, Francine Ouedraogo, Sayo Maeda és Françoise Yapó (kosztümök), Thiery Thibaudeau (videóterv)

PRODUKCIÓ ÉS TERJESZTÉS: Martine Dionisio

BEMUTATÓ: Avignoni Fesztivál, a Pápai Palota díszudvara, 2006. július 7–13.

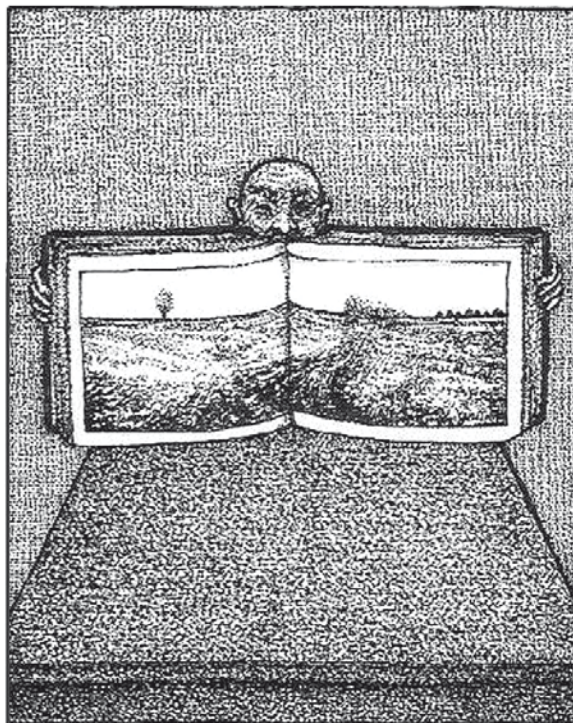
Toronyai Edina

TEST ÉS ANYAG EGYMÁS KÖL- CSÖNHATÁSÁBAN

– a *Paso doble*

Miquel Barceló és Nagy József, a *Paso doble* előadói ugyan két eltérő művészeti ág felől érkeztek 2006-ban az avignoni celesztinusok templomába, hogy rendhagyó együttműködésben egy tűnékeny és folyton átalakuló tablósorozatot hozzanak létre, az előadás módjának mind a festő-, mind a táncművészetben föllelhetőek előképei.

Harold Rosenberg 1952-ben az absztrakt expresszionizmussal rokon akciófestészetet elemezve a vásznat egy cselekvésre kijelölt arénaként írta le, és nézete szerint az akciófestők ugyanakkora figyelmet szenteltek a festés aktusának, mint a befejezett munkának, sőt a festményt gyakran csak a műteremben előadott performansz tárgyi nyomának tekintették.¹ Az 1940 és 1960 között elterjedt irányzat meghaladta a század első felének népszerű tárgyi vagy érzelmi ábrázolásmódjait, Jung és Freud tudatalatti-fogalmára építve a néző tudatalattijához kívánt férközni, és egy kollektív, ősi, archetipikus vizuális nyelvet igyekezett kitapintani. Gyakran a francia tasizmust tartják az absztrakt expresszionizmus és az akciófestészet európai megfelelőjének, amelynek képviselői



lői a kubizmussal szembe fordulva a spontán esetmunkát kedvelték, a tubusból a vászorra csepegtették és fröcskölték a festéket, és sokszor kalligráfiákra emlékeztető firkákkal tűzdelték tele a képet.

A képzőművészet világából eredő performansz megjelenése a második világháborút követően megalakuló első avantgárd japán művészcsoporthoz, a Gutaihoz (jelentése: megtestesülés) köthető. A *Paso doble* pedig nemcsak az ember fizikai állóképességét próbára tevő performanszjellege miatt rokon a Gutai próbálkozásaival, hanem az anyagkezelése, a performansz-festészet, a performansz-szobrászat műfaji elegyítése miatt is. A Gutai egyik tagja, Kazuo Shiraga munkásságát végigkísérte az anyag és a test viszonyával való kísérletezés, a lábbal készített festményei a legismertebbek. 1954-ben *A sár kihívása* című performansz-festményében a sarat egész testével igyekezett alakítani, mintha csak az vastag, alakítható festék volna. A festmény a testtel való közvetlen érintkezés útján jött létre, a művész teste és a sárfestmény egyaránt az akció színterévé vált. Shiraga alakítja a festményt, a sár pedig láthatóan a művész testét alakítja, a művész zúzódasokkal tele emelkedik ki a sárból. *A sár kihívása* a Gutai eszményeit valósítja meg, amennyiben a művész partneri viszonyba keveredik az anyaggal, s mintegy

¹ Harold Rosenberg: „Action Painting”. *Artnews*, 1952/12.

„kezet fog” vele. Ugyan Shiraga festményként tekintett művére s később ki is állította, a közönség előtt alakította ki azt, és az alkotás folyamatára helyezte a hangsúlyt. A festményt voltaképp időbeli folyamattá alakította és előadta.

Maga Miquel Barceló is különösnek tartja, de a *Paso doble*t voltaképpen festménynek tekint. Nehéz elképzelni az agyaggal való festést, de az agyag végig nedves marad, soha nem szárad ki, és úgy kezeli, mint a festéket. Ugyanakkor kitér arra is, hogy az agyag olyan, mint a test, minden gesztus nyomát megőrzi, legyen szó simogatásról vagy öklöcsapásról. Az agyag ugyanakkor beborítja az előadók ruháját és testét, fizikai és metafizikai közelségbe kerülnek az anyaggal, párbeszédbe elegyednek vele, a szereplők az anyag hordozóivá válnak.²

A tánc történetét tárgyalva Curt Sachs az archaikus tánc két típusát, a kép nélküli és a képen alapuló táncot különbözteti meg. A kép nélküli, nem ábrázoló táncoknak nincsen meghatározott keretük, cselekményük, alapvető céljuk az, hogy a táncosokat transzba repítsék. A képen alapuló, ábrázoló táncok varázsló-szertartások részei, a táncos az utánczás révén tesz szert az utánczott állat vagy tárgy erejére, tulajdonságára. Amennyiben nem utánczó ceremóniára emlékeztet, a *Paso doble* is előkép nélküli archaizáló táncnak tekinthető, vagy olyan deifikáló szertartásnak, amelynek során maguk a szereplők teremtenek maguknak képet, majd eggyé válnak vele. Mindkét előadó ki is emelte, hogy az előadás nem a reprezentáció, hanem a prezentáció tartományába tartozik.

Miquel Barceló és Nagy József elmondásuk szerint kifejezetten keresik a transz formáit a *Paso doble* előadása során, az előadás végére mindketten fizikai képességeik határára érkeznak. Az előadás elején a közönség is sokat nevetett, de kis idő múltán megérezték, hogy apránként egy meghatározhatatlan dolog közepébe csöppentek, az előadók transzközeli

állapotba jutnak. Alábbhagy a nevetés, néha erőszakos és egyenesen veszélyes jelenetek játszódnak a színpadon. Ugyanakkor mindvégig megmarad az előadás játékos vonása, szinte gyermeki örömmel formálják az agyagot, a végén lyukat vágnak az agyagfalba és eltűnnek benne. Mintha ahhoz a művészet-történetet megelőző tevékenységhez nyúlnának vissza, amelyből maga a művészet valaha kisarjadt, mintha visszafele eredtek volna el az úton, amely az eredendő és természetes műtől a szimbolikusan értelmezett, önkényes és konvencionális jelekből komponált műalkotásokig vezet. Miquel Barceló és Nagy József a testüket is bemutatják, pontosabban nem a testükkel dolgoznak ebben az előadásban, hanem a test és az anyag diskurzusával. A gesztusnyelv felszabadul a konvenciók alól – nem azonosítható azonnal minden mozdulat, és nem értelmezhető az anyag átalakulásának minden fázisa –, a gesztusok és az összefüggő magatartásrendszer fölforgatja az elismert társadalmi cselekvések világának sztereotípiáit is, megkérdőjelezve magukat azokat a kulturális gépezeteket is, amelyek a magatartási rituálékat szabályozzák. Új alternatívákat nyújtanak, távlatokat nyitnak mind az anyag, mind a test felfogásában, az előadásban mesterséges kontextusokba rendeződő jelentések sokaságát hozzák létre, több értelemben is: az előadás kontextusában (szcenográfia), a testben és a folyton változó és megújuló tablóban, valamint ezek egymáshoz való viszonyában. Barceló és Nagy az alkotás gesztusaival az agyag, a tabló újabb és újabb variánsait teremtik meg, s ezzel párhuzamosan tudatosul, hogy maga a test is az anyag viszonylatában körvonalazódó szemiotikai produktum.

A *Paso doble* összességében, noha a táncot és a képzőművészetet egyedi módon ötvözi, nem is annyira a műfaji rendkívüliségével tűnik ki – jobbára a performansművészet hagyományaiba illeszkedik –, az előadást sokkal inkább az alkotás rituális megjelenítése, az anyag megmunkálása, a test és az anyag viszonyának bemutatása teszi emlékezetessé.

² Paul Ardenne & Miquel Barceló: „A propos de Paso doble – présentation extraits de la vidéo-performance”. In: *Performance, art et anthropologie. Les actes de colloques*. Musée du quai Branly, 2009. november 27.

PASO DOBLE

Miquel Barceló nevével, megidézett figurájával és néhány képével Tolnai Ottó magyar–francia kétnyelvű kötetében, a *L'ombre de Miquel Barceló / Miquel Barceló árnyéka* című könyvben találkoztam. A könyv és Tolnai közvetítette számomra Miquel Barceló művészi világát, amely ennek az előadásnak egyik meghatározója. Tolnai Nagy József révén került kapcsolatba Miquel Barcelóval, a kanizsai származású mozgásművész révén, akinek művészi világát én óhatatlanul Tolnai-olvasataimon, Kanizsa-szövegein, Wilhelm és Csáth figuráján keresztül látom. Nincs ártatlan tekintet, érzékenységünk jelentős részben érzékenyítettség, az ártatlan tekintet jó eséllyel tompa, vagy csupán az általa újnak látottra fókuszál.

A Tolnai-verseskötet motívumai, az abban nemcsak szavakkal, hanem vizuálisan is reprodukált képek az anyagot, az alkotás anyagát és az alkotáson kívül maradó, nyers, az embertől meg nem érintett, az emberiről nem tudó anyagot, más esetben az embertől megszabadult eszközt vagy tárgyat láttatják. Aztán mégis: az így megkülönböztetett embert, aki mindig, ha ugyanazt ismétli is, egyszeri viszonyba kerül az épp megérintett, befolyásolt, folyni engedett anyaggal.

Tolnai festő embere homokkal, vízzel, fényvel és árnyékkal dolgozik, a víz hiányával, az árnyék hiányával. Amikor fest, azzal a lehetőséggel él, azzal a pillanattal, amit a víz, az olaj, a vízzel, olajjal oldott festék ad, bedöf az élő festékbe, és fest, addig a rövid ideig, amíg el nem párolog mind a nedveség, és csontszárazon meg nem köt az anyag.



A kiszáradó, megkeményedő árnyék az anyaga, ahol a fény megpihen.

Nyers agyag látványa, hangja, szaga – és tapintása az érzékek emlékezetében. A nedves, élő agyag síkos, felfénylő látványával és a csobogó-csepegő víz hangjával indul az előadás. Az agyag függőlegesen és vízszintesen is betölti a teret, vöröses talajként tapad a színpadra, és szürkésfehér falként, függönyként áll szemben velünk. A két agyagfelület egymással is viszonyba kerül, az alapot adó agyagszőnyeg érintkezik a felfüggesztett/kitámasztott agyagfüggönnyel, iszaptésztaival, bezárnak és ránk nyílnak, a tükrözés, a dialógus, az egymásra vetülés és az árnyék lehetőségét is a színpadra viszik. A néző felé nyitott teljes játéktér az élő, nyers, pulzáló agyag. Nem holt, üres színpad, hanem élő, nedves, nyers föld, megszilárduló pép, akárha merített papír durva, épphogy egybetapadt felülete – tiszta élő, nyitott lappár. A mozgás, a tánc, a dal és a színek hiánya, a lehúzó, foglyul ejtő szürkés-kékes-zöld iszap. A hely, az egy helyben maradás szelleme, a megtapadó, érlelt hordalék, súlyosan rétegezett időtlen idő.

Aztán a durván lesimított, felfüggesztett agyagfelület, agyagfüggöny pulzálni kezd, mozgások, mozdulatok nyomai dudorodnak ki rajta. Élő hártya, megduzzad, felpúposodik, kipukkad. Hosszú rúd döfi át a felületét, egyszer, azután újra és újra. Puffadások, duzzاناتok, lyukak az ellenálló és így nyomokat őrző felületen, és monoton, repetitív küzdelem a csönddel, kereső, tapogatózó, az üres levegőt megjelölő, súlyosan tapadó, forrásától elemelkedő, felpattanó, szétszivarogó, kiömlő zenévé összeálló hangok. Az élő agyagból élő kezek bújnak ki, sebeket nyitnak a felületen, visszahúzódnak, új résekből nyúlnak ki, aztán egyszerre leáll az agyagfüggöny lyuggatása, megáll a pulzálás, és az életre kelt térbe két oldalról belép két ember.

Fekete, semleges hatású öltönyben, fehér ingben, cipőben, két kortalan férfi. Fejük meztelen, arcuk kifejezés nélküli, kezükben egy-egy fából faragott földművesszerszám, a stilizáltságig, a kezdetekig egyszerűsített kapa, ásó. Most a vízszintes felületbe ütnek sebeket, csapkodják, fúrják, beléhatolnak, és a megbontott felületből felfelé húzzák az agyagot, megbontják homogenitását. A függőleges agyaglapon létrehozott sebek mintázatára rímelő nyomhagyások. Aztán teljes testükkel kezdik gyúrni, ütni, formálni és deformálni az agyagot, a fekete öltönyök és a fehér bőrű emberi testek egyre inkább látható viszonyba kerülnek vele. Ezek a férfiak ugyan külön, önálló, ható minőségként léteznek az agyagfelületekből álló térben, nem válnak eggyé vele, hiszen hatnak rá, küzdenek vele, ám miközben gyúrik, alakítják, reakcióra készítetik, illetve rajta hagyják, belé rögzítik mozgásuk nyomát, maguk is egyre inkább magukon viselik az anyag és a küzdelem nyomait.

Milorad Belančić magyarra is lefordított elemzése¹ az előadást folyamatosan létesített képzőművészeti előadásként értelmezi, ahol minden pillanatban kész és minden pillanatban tovább alakuló képpel, műalkotással van dolgunk. „A kép itt úgy mutatkozik meg, mint megjelenítés az előadásban

[*predstava u predstavi*], és az ő státusa ebben az előadásban minden megjelenítésen keresztül problematizálódik, amelyek ikonoklasztikusan születnek az előzően már adott megjelenítésekből. A megjelenítés/kép láncolatát a *Paso doble* nem akarja megállítani, központosítani vagy lehorgonyozni maga a kép reprezentatív identitásának hegemon megjelenítésében, a kép ideális konstrukciójában.”² A képzőművészet, a színház, a művészetek felől érkező elemző a folyamatosan létesített műalkotást szemléli, az alkotás, a nyomhagyás küzdelmét. Ha létezne ártatlan tekintet, az talán leginkább a mindennapos életgyakorlatok mintázatait látná elsődlegesen, az egyberögzült szétbontását és a különvált-különválasztott egybetapasztását, a folyamatos összegyúrást és különképést, egy-egy pillanatra, egy-egy *motívum* erejéig a földművest, a fazekast, a péket – de ezek az összeálló jelentések, mint a konkrét foglalkozás-megnevezések is, gyorsan szétbontódnak az újabb tevékenységekben, és visszatérnek az emberhez egyáltalán. Belebeg ugyan a Tolnai-könyvből Nabokov pillangója, Anteusz csapódik a talajba a mitológiából, a barlangrajzok szinkretikus alkotóművészetének tudása a művelődéstörténetből, de a tudás felmondásával, egyáltalán az értelmező aktivitással szembeni szemérem is életre kell hogy keljen a nézőben, a néző állapotban is részessé tevő, az érzékszerveket aktivizáló előadás nyomán.

A legizgatóbb, legfőbb feszültségforrás, ami a színpadi testeket is átminősíti, a maga élő, nyers voltát hangsúlyozó agyag. A művészetnek nevezett testi aktivitást folyamatosan jelentésteleníti, elsődleges érintkezéssé teszi ez az élő, reagáló anyag, és a színpadon küzdő művészt is folyamatosan visszatéríti emberi testéhez. Láthatóvá válik rajta ütközése az emberi testtel, megfogja, felfogja a test mozgását, s maga is ráragad a testre, nyomot hagy rajta. Izgató a részességünk és a kívülállásunk különválaszthatatlansága is. Ülünk és nézünk, miközben minden érzékszervünk aktívan részt vesz abban, amit látszólag csak

1 „A kép mint megjelenítés”. Nagy József művészetéről. *Híd*, 2011/3. 3–14. o.

2 Uo. 4. o.

a szem lát és a fül hall. A szagok, a tapintás érzékletei, de talán az agyag kesernyés és az izzadság sós-édes íze is aktivizálódik, és egygyé válik a reflexív tudat előtti élményben a látvány és a hangok hatásával. Ez a testi részvétel némítja el a reflexiót, de létrejön egy nagyon erős feszültség is a kettő között: hogy ugyanis úgy veszünk részt mégis, hogy végig kívül kell maradunk. Pozíciánk isteni vagy angyali: a kívülálló, esetleg megértő szemlélőé, testünk mégis a részvételt érzi – a közvetítettség és a közvetlenség, közös és egyéni, reflexíven tudatos és megoszthatatlanul testi, eggyéválás és elkülönülés tisztázatlanságában. Végő soron ebbe a felsorolásba kerülhet az anyag átformálásának és a vele való eggyéválásnak a tisztázhatatlansága is.

A mozgás és nyomhagyás minden elemében magában hordozza a kettősséget: hiányokat hoz létre az anyagban és többleteket létesít, lyukat mélyeszt és annak anyagát kiemeli a síkból, formálni kezdi, átminősíti, aztán visszatapasztja. A test, miközben formáz, maga is behatásoknak van kitéve, rajta marad az agyag, egyneműsödik, „maszkírozza”, de a maszkok egyéni formákat vesznek föl, majd önállósulnak, úgy takarnak el, hogy egyénítenek, s úgy egyénítenek, hogy újabb és újabb réteggel takarnak be.

A testi erőfeszítések intenzitása (ütések, csapások) is részt vesz az alkotásban, a befogadó részvétel nem tud szabadulni ezek hatásától. Minden előadás az alkotás egyediségét hozza, az élő test mindig a maga pillanatnyiségében van jelen, és mindig egyedi módon hozza létre látványait, a létesülő alkotás az agyagban előadásról előadásra más.

A megsértett anyagban formák és színek képződnek, árnyék vetül, a mozgás intenzitása és ritmusa leképeződik mélységben vagy a nyomok ismétlődésében – ha ugyanoda üt, mélység, ha máshová üt, ismétlés. Az ábrázolás kezdetlegessége is láthatóvá válik, a tenyér lenyomata a tenyér ábrázolása is, de a ritmikusan végigvitt mozdulatok egy emberi test vázának látványát is megidézik, emlékeztetve akár a testben magában jelen lévő ismétlődésekre, a testfelépítés szekvenciáira. A létrehozott látványok folyamatosan

roncsolódnak, a lehetséges ábrázolás visszatapad anyagába, újabb beavatkozások újabb kapcsolódási lehetőségeket rögzítenek. A kapaszkodás és a falra mászás mozdulatai létrehozzák a kapaszkodókat és a lépcsőket. A sokadik agyagba fúródó lyukból megképződik az edény jelentése, ahogy aztán a fazekas (gelencsér) által formázott edények színre is kerülnek. De a nyers, még élő agyagedények is visszaroncsolódnak önmaguk anyagába, az ütésekre horpadnak, a rá nehézkedő testek súlyától deformálódnak, a fejre borítva maszkká lesznek, mitikus lények kelnek életre az arcra tapasztott agyagedényekből, és már a sokadik lény arca képződik meg az edények és beavatkozásmódok változatosságában, mindig ugyanúgy és sosem ugyanúgy, a páros és páratlan szerveket megidéve az arcon – két szeme, két füle, egy orra, két orrlyuka, a teremtés végtelen egyhangúsága és változatossága –, hogy végül formájukat veszítve, egy intenzív mozdulat nyomán beletapadjanak a falba, emlékeztetve és elfeledtetve egyben. Míg végül egy ipari festékszóró fehérre dermeszti az egésztestet.

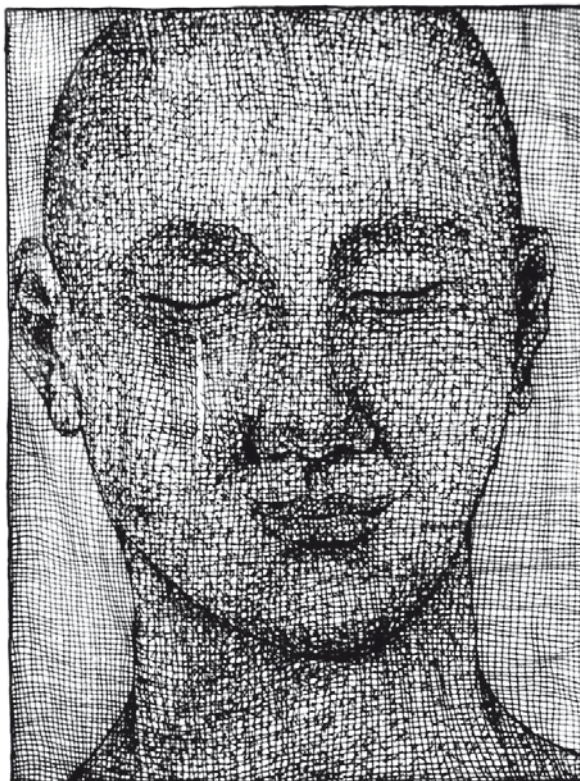
A mitológiai küzdelemnek nincs vége, immár a fehér fal előtt folytatódik, Barceló újabb és újabb nyers edényeket nehezít Nagy testére, újabb maszkokat, terheket rétegez rá, az elemi változásokat, nagy mozgásokat megszólaltató súlyos zenével kísérve. Nagy figurája, teste teljesen az agyagba tapad, aztán Barceló kezében a festékszóró ezt is jéggé merevíti, csak az agyagba gyúrt, fehérre fújt élő emberi test lélegzésének ritmusa tartja még életben a képet.

Ezen a posztapokaliptikus képen, az agyagfelületen és agyagba fulladt testen kezd el dolgozni Barceló ugyanazokkal a mozdulatokkal, amelyekkel a kezdet kezdetén hagyta nyomot az akkor még sima agyagfelületen, nagy, összefüggő mozdulatokkal hagyta rajta jeleket, és ebből a jégbe fagyott látványból bújjik ki Nagy, hogy légszomjjal küzdve, néhány utolsó mozdulattal megbontsa az előtte álló falat, miközben Barceló is zárómozdulatait végzi, rést bont ő is, és egyszerre bújnak ki, bújnak be, az emberitől távol, az animális lét mozdulataival a résen.

Jel nélküli testeket látunk, de az alkotók nem a semmiből érkeztek az előadásba, mégsem csak a testükkel vannak jelen, aktivitásuk művészi aktivitás. Mit hoznak magukkal a színpadra lépéssel, bármennyire az emberi test agyagba lépése ez?

Különböző irányokból érkeznek, Nagy József hosszú színpadi múlttal, mozgásszínházi tapasztattal van jelen a térben, Miquel Barceló a képzőművészet, a festészet és a szobrászat világából jön, a megszilárduló anyaggal való munka, a test mozgásának nyomhagyása izgatja, a látvány létrehozása és az alkotás intenzitásának láttatása együttesen. Nagy Józsefnek is vannak képzőművészeti tapasztalatai, a művészi pályára is ez irányú érdeklődése vonzotta elsődlegesen, és mozgásművészként is érintett a látványok létrehozásában. A tánc, a mozgás nemcsak a pillanatnyi mozgásélmény és látvány komponálását jelenti, hanem nyomhagyást is. A létrehozott látványok, a jelenlét nyomai nem múlnak el, a maguk természete szerint ott maradnak a művészi térben. Miquel Barceló képzőművészeti világa is érintkezik a test mozgására irányuló figyelemmel, merít abból a tudásból, hogy a festészet sem az „ábrázolandó” látványból vagy önmagában a műtárgyként létrehozandó, megcélzott képből indul ki, hanem a komplex, az emberi ittlétbe ágyazott, abból fakadó alkotótevékenység tapasztalatából keletkezik. Külön-külön intenzíven vannak jelen, a testi küzdelem terében mégis találkozhatnak, ténykedésük együttesen hozza létre a látványt, ahogy jelenlétük intenzitása, úgy a létesülő, a tevékenykedő testüket is folyamatosan magába foglaló „kép” (lásd Milorad Belančić fentebb idézett gondolatait) is közös.

A néző, befogadó, résztvevő jelenlévő is az alkotásba hozza önmagát, tudását, habitusát. Előzményeket aktivizál, folyamatosan észrevételez, látványokat rögzít, összefüggéseket teremt, önmagát is figyeli. A Nagy József-értelmezések többnyire látványleírások vagy a művészi attitűd jellegzetességeinek leírásai, motívumok, szimbólumok észrevételezései, magyarázatai vagy az élettények,



művészi fejlődés tényeinek megismerései (Kanisza, Tisza, tanulmányok, művészi keresések). Befogadói/társalkotói (értelmezői, emberi) hozzáállástól függően ezek kombinációi. A kiválasztott élettények biztonsága, felhasználhatósága találkozik az értelmezői bizonytalanságokkal, a nyelvvel való küzdelemmel. A műalkotás nyilván magában hordozza az életrajzi, művészi konkrétumok nyomait, megengedi az értelmezői aktivitásokat, számol velük, általuk él, ugyanakkor folyamatos menekülés, továbblépés ezeknek a megmerevedett kézzelfoghatóságától, megszakítatlan újjáalakulás, végeérhetetlen folyamatban tartás. Nagy alkotóművészetének egyik legérzékenyebb értelmezője, Myriam Bloedé Nagy József síremlékeiről (*Les tombeaux de József Nadj*) beszél, a „le tombeau” jelentésébe foglalva a műalkotás szót, és könyvében az egymásból kibomló, kinövő, szétágazó, egymásba hatoló, a következőkben továbbélő életrajzi és művészi motívumok aktivizálják a hűség fogalmát, ugyanakkor a folyamatos, ellenőrizhetetlen változást is jelzik, az anyag, az anyagi, testi létmód kitettségét. Az ezzel a kitettséggel való szép, közös küzdelem ritusa a *Paso doble*.

„A MŰ VALÓJÁBAN EGY FOLYAMAT”

– Irène Filiberti beszélgetése
Miquel Barcelóval és Nagy
Józseffel a *Paso doble*
előadásról

*F*el tudják idézni, hogyan kezdték el tervezni
a Paso doble előadást?

MIQUEL BARCELÓ: József már régóta eljár a műtermembe és figyeli, mit csinálok; már fotózta is a falra rajzolt munkáimat, pontosabban a graffitiket. Mutattam neki filmeket is, meg amiket agyagból hozok létre. Miután megtudta, hogy az Avignoni Fesztivál díszvendége lesz, felvetette, hogy jöjjenek el Avignonba. Akkor még nem tudta pontosan, milyen eseményeket szervez majd. Valószínűleg egy kiállításra gondolt. Mikor végül azt ajánlotta, hogy csináljunk valamit együtt, a magam részéről elképzeltem, hogy az emberi testet az agyaggal dolgozó kéz kiterjesztésének tekintem, de egyáltalán nem gondoltam arra, hogy közönség előtt fogok játszani. Abban a hiszemben voltam, hogy táncosokkal fogok dolgozni. Az én elképzelésemben roppant érdekesítőnek tűnt egy ilyen tér létrehozása, és azt gondoltam, hogy a testet irányíthatom majd az agyagon. Nápolyban találkoztunk próbálni. Jól sikerült, de mindketten azonnal megértettük, hogy jobb lesz, ha direkt módon veszünk részt az előadásban.

NAGY JÓZSEF: Miquel is azok közé a festők közé tartozik, akiket megadatott ismernem, azaz valódi munkaközelségben ismerhetem, eljárhatok a műtermébe. Néhány éve megengedte, hogy rendszeresen látogassam, kövessem a munkáját, a kezdeteket, a folyamatokat, a festményei alakulását. Az általa művelt műfajok szintén érdekelnek, különösen a kerámia, a föld. És az eljárás az, ami nagyon megérint. Egy nap – egy bennem felhalmozott vágy hatására – spontán módon azt mondtam neki, hogy szeretném megtapasztalni azt, hogy belépek a képébe. Azt válaszolta, „jó, de hogyan?” Már a festményein is domborműveket alakított ki, a képek felülete elmélyül, megszakad. Ezen felül az általa használt föld, az agyag Kanizsán, a szülővárosomban is mindenhol jelen van. Ez az anyag régóta arra készítet, hogy elmélyültebb módon foglalkozzam vele. Kerestem tehát egy találkozási formát, és a performansz tűnt a legjobb megoldásnak.

Hogyan láttak neki a munkának?

NJ: Elsőként az előadás hosszára gondoltam, nézők előtt mintegy egy órával számoltam. Előbb arra készültem, hogy egyedül fogok az agyaggal dolgozni. Később Miquel eljött Kanizsára. Mivel Miquel addig nem kísérletezett semmi ehhez foghatóval, nem tudtuk, ki fogja irányítani a másikat, lesznek-e más előadók, meg tudjuk-e majd figyelni élőlények jelenlétét a tablóban... Ő soha nem állt elő ilyesmivel. Én meg teljesen kiléptem a tánc vagy az interpretáció területéről. De nagyon hamar kialakult a gondolat, hogy ezt a performanszot duóként adjuk elő, ketten: ő meg én, és főként azzal a szándékkal, hogy föltárjuk az ő festői gesztusait, bemutassuk a készítés aktusát.

MB: Tulajdonképpen az első próbálkozásakor kívülálló voltam, és azzal töltöttem az időmet, hogy utasításokat osztottam: „tedd ide, tágítsd, törd össze!”. Voltaképpen ez az eljárás nem természetes. Inkább csinálni szeretem a dolgokat, mint kérni valamit. Munka közben megvan a magam ritmusa, Józsefnek is a magáé, egy táncmozdulat, teljes testi

valójában, lassítva. Ez nagyon zavart. Igyekeztem kevésbé frenetikus lenni, ő meg gyorsított, kerestük a közös ritmust.

NJ: Tehát kettesben kezdtünk kísérletezni az itteni agyaggal, látni akartuk, hogyan reagál, és csak azután képzeltük el a cselekményt, a folyamat térbeli és időbeli elrendezését.

Teljesen átértelmezik az alkotást és a gesztust a Paso dobleban?

NJ: Tulajdonképpen a cél volt más. Egyedülálló kísérletről van szó, abban az értelemben, hogy a jelen pillanattól ered, pontosabban abból, ahol a képekhez való viszonyom most tart, ahogyan a vizualitást kezelem: a képet képzőművészeti munkaként értelmezem. Ez egy pillanat, egyszeri beavatkozási lehetőség. Kizárólag arra koncentrálok, hogyan érinthetem meg a képet, milyen gesztusokat tehetek anélkül, hogy a lendületét megtörném vagy a látásmódját eltorzítanám, mit tehetek hozzá a magam fizikai voltával. Egy adott pillanatban további anyagokat ad hozzá a táblához, megformázott, de ki nem égetett agyagedényeket helyez rám, és újraformázza ezeket. Ebben a helyzetben egyikünk sem játszik. Csak arról van szó, hogy a gesztusaira figyelek, és míg a performansz tart, az adott a fizikai és időbeli állapotban azt fürkészem, hány tábló tud fölbukkanni, hány kép alakulhat ki, alakulhat át, halványodhat el, mielőtt másnap minden újrakezdődne. Ez a folyamat megannyi improvizáció ugyanarra a témára, ahány alkalom, annyi variánsa.

MB: Szeretem ezt a pillanatot. Érezhető, hogy József képes a testével érzelmeket közvetíteni, tényleg táncművészi mivoltával állunk szemben. A magam részéről minden nap különböző, összeomlásra szánt struktúrákat improvizálok, ez nagyon tetszik nekem, különösen a vége, amikor egy nagy tábló jön létre, egy nagy állat, és minden nap más.

Tehát lényegében improvizációra alapozták az előadást?

MB: Számomra halálos még gondolni is arra, hogy tíz napig ugyanazt kelljen ismételn

ni. A munkám ellentéte volna. Szerencsére ez a folyamat megenged némi változtatást. Így reggel ébredéskor elmondhatom magamnak, hogy nem tudom, mit fogok majd csinálni. El tudom képzelni, hogy a színházban érdekfeszítő lehet az ismétlés, és örömet lehet lelteni benne, de tőlem távol áll ez a világ. Éppen az agyaggal való játékot kedvelem, annyira élő, friss, rugalmas és képlékeny anyag, hogy nem lehet elvárni, hogy minden nap hasonló dolog fog vele történni. Amikor Józsefre dobok egy vázát, úgyszintén: ahogy az leesik, a rajta alakuló anyag nem tud minden nap azonos formákat produkálni. Ezek változó formák; így tehát állandóan improvizálnom kell, és ez valóban lelkesítő. Igencsak kedvelem a kockázatot, ha mondhatok ilyet.

NJ: Valójában csekély cselekményről van szó. A formák élveznek elsőbbséget. Első beszélgetéseinkben fölidéztük a barlangokat, a történelem előtti idők rajzait, az alkotás kezdeteit. Emiatt ragaszkodtunk ahhoz, hogy elemi formákkal dolgozzunk. Később kialakítottuk a performansz terét: egy agyagfalat, azzal a szándékkal, hogy egy eleve meghatározottságtól mentes állapottal kezdjünk mindent, hogy a jelen időben bármi bekövetkezessen, és irányíthassa a performansz gesztusait és aktualitását. Végül amellel döntöttünk, hogy megszabjuk a felépítendő táblók számát, és ennek dramaturgiai dimenziója is van, hiszen a különböző megvalósítandó elemek strukturálják a performansz folyamatát. Bizonyos mértékben hozzájárul a folyamat meghatározásához. Ha egy adott időkeretben szeretnénk bizonyos számú cselekedetet elvégezni, akkor mindenképpen ellenére sem sikerülhet elkerülni a dramaturgiát.

Képzőművészként a saját munkáiban is nagyban a gesztusra összpontosít...

MB: Igen, a festészetben mindenképpen. A mallorcai katedrálisban készített munkám annyira nagy, hogy minden túlzó benne, még azok az eszközök is például, amelyeket kénytelenek voltunk magunk előállítani ahhoz, hogy az agyagot vágni tudjuk. A *Paso doble* mintha ennek az általam valaha készített

legnagyobb munkának az „élő” verziója lenne. Évekbe telt, hogy megtanuljam és kitaláljam az azelőtt nem létező technikát. Ez mindenképp újdonság. Általában négyzetháló mentén haladnak a megmunkálással, és soha nem egyszerre alakítják az egész felületet. Míg én a felület teljes egészét faragtam. Azután, amikor elkészült, darabokra törtem minden egyes négyzetmétert. Ezeket az óriási darabokat aztán kiégettem, majd egyetlen nagy alkotásban illesztettem újra össze. A *Paso doble*ban nem égetjük ki az agyagot, csak rombolunk.

Nem jelent gondot az, hogy eltűnik a mű?

MB: Ha más típusú műről lenne szó, gondot jelentene, de ebben az esetben a mű valójában egy folyamat. Még csak nem is gondolunk erre. Mi több, ez a destrukció szükséges. A cél nem az, hogy valamit elkészítsünk, hanem az a fontos, ami az adott időben történik: egy egyórás performansz.

Képzőművészként mit jelent ön számára a performansz formájában megvalósuló alkotás, egy koreográfussal előadott duó, és mit jelent ugyanez fordított esetben?

MB: Azért tud működni köztünk, mert nagyon sajátos viszonyban állunk egymással, ami teljesen más, mint két festő együttműködése. Én megmaradok a magam plasztikai világában, tehát elememben érzem magam. Nem érzem úgy, hogy konfliktushelyzetben lennék, ellenkezőleg. József táncos módjára dolgozik. Vagyis inkább nem, ez túlságosan leegyszerűsíti a dolgot, nem is határoznám meg ilyen módon a munkáját. A művészetek régóta meghaladták a saját kereteiket. Ez az alkotás sem nem szobor, sem nem festmény. S ennek ellenére eléggé klasszikus művész maradok, festményeket és szobrokat csinálok, nem pedig videókat vagy installációkat. Tényleg szeretem az anyagot és a dolgokhoz való közvetlen viszonyulást. Sok művészeti ág kinőtte az úgynevezett hagyományos műfaji kereteket. A *Paso doble* eljárása közel áll a kortárs művészethez, a színházi meg-

közelítéshez, a szobrászati formához vagy a happeninghez. József nagyon jól ismeri a munkáimat, és azt hiszem, sikerült találnunk erre az alkalomra egy közös nyelvet az agyag közvetítésével. Eleinte szinte hebegtünk-habogtunk. Kértem Józsefet, hogy ne „ábrázoljon”, ne tegyen túlságosan fizikai gesztusokat, ne rajzoljon, mert azt szeretném, ha a végén minden úgy tűnne föl, mint egy nem az akaratnak betudható jelenség. Ha együtt vagyunk, keveset beszélünk. Értekezünk, de nem a beszéd segítségével, hanem leggyakrabban gesztusokkal. Több minden közös bennünk. Például mindketten nyelvi és kulturális kisebbségből jövünk, és egyébként mindketten sokat olvasunk. Az előadást több helyen terveztük, többfelé dolgoztunk: Nápolyban, Kanizsán, Avignonban. Soha nem volt sok megbeszélőnivalónk, és azt hiszem, ez jó dolog. Mondhatom, inkább az érzés, a közeg vezetett bennünket. Ennek a munkának a sajátosságai közé tartozik, hogy nem kell szavakba önteni, mivel a helyszínen adott szükségszerűségből kiindulva megpróbálunk túllépni a verbalitáson.

NJ: Ezen kívül Miquelnek sokéves munkássága, tapasztalata, beható ismerete van. Alkotásaiban több dimenzióban bontakoznak ki az eljárások, különféle anyagokban és műfajokban: krokiban, akvarellben, pigmentekkel és más anyagokkal festett óriási tablókban. Gyakran használ agyagot, és a gesztusait beépíti a műbe. Másképpen mondva, benne van a képben. Azzal, hogy ebben a performanszban maga után vezet, megoszt velem néhány gesztust, lehetővé teszi számomra, hogy valamit felfedezzek, és belülről értsem meg a munkáját. Ebben a pozícióban látom, hogyan hajtja végre a gesztusait. Fizikai értelemben érzem a hatását, és azt az anyagot is, amelyet ez alkalommal használ. Tehát felhasználom a gesztusait, a lehető legnagyobb mértékben támaszkodok rájuk, és megpróbálok a saját magatartásomban egy számomra teljesen szokatlan ellenőrzési formát találni. Hiszen nem az a célom, hogy a tablóban konfrontálódjak vele. Inkább négykezes építkezésről van szó, közös tablóról. De hogyan lehet helyes ez a pozíció, ha egyszer sem az

ő tapasztalatával, sem az ügyességével nem rendelkezem? Mivel az én tapasztalatom a gesztusokon alapul, munka közben ezekből az ismeretekből indulok ki. Másképp készülök, ugyanis ezúttal nem táncolni akarok. A gesztusaim a tabló fele irányulnak, anélkül, hogy tudnám, vajon pontosak-e a testem és a mozdulataim által hagyott nyomok, azaz kompatibilisek-e a létrehozó gesztusokkal. Ha úgy veszem, ebben a performanszban én is festek, és kettős gesztusokkal küszködöm, hisz fizikailag fel kell készülnöm a tárgy alakítására. Ebben az előadásban az anyag támasztékává is válok. A teherhordó tapasztalatom, a testem fizikai felkészültsége és tűrőképessége, valamint az a képességem, hogy egy adott pillanatban megmozduljak, nagy hasznomra válnak, amikor több tíz kiló agyaggal borítanak be!

Ugyanez a helyzet, a „képbe lépés”, az előző, Vlagyimir Taraszov orosz zeneszerzővel duettben előadott, Az utolsó tájkép című előadásban is feltűnik. Vlagyimir Taraszov a legújabb, Asobu című előadásában is közreműködik.

NJ: Valóban, nagy vonalakban hasonlít a két előadás, leszámítva, hogy *Az utolsó tájkép* a saját intuícióim és benyomásaim alapján készült. Ebben az esetben viszont arról van szó, hogy vizsgálom a másikat, és megpróbálok közelíteni hozzá. A Miqueléhez fogható erős és igen különböző munka esetében ez nem értetődik magától. Még közvetlen értelemben sem, hiszen nem mindennapi tapasztalatról van szó. Még a képzőművészetben belül is kevés ilyen típusú megközelítésre van példa; ritkán határozza el két képzőművész, hogy közösen alkotnak. Van Gogh és Gauguin veszekedett egymással. Igaz, Francesco Clemente, Basquiat és Warhol együttműködtek, de ez akkor is más, mivel én Miquel eljárását nem képzőművészként közelítem meg. Még akkor sem, ha voltaképpen egyáltalán azért vehettem részt ebben a projektben, mert, ha szerény eredménnyel is, de magam is rajzoló, és erősen kötődöm a vizualitáshoz. Ám a munkám ezen vonatkozásában mindenekelőtt az számít, hogy sokszor keres-

tem néhány festő társaságát, és igyekeztem minél hosszabban időzni a festményeik előtt. A kiállításokon megszokottnál sokkal több időt töltöttem velük a műtermekben, a festmények közelében. Előfordult, hogy éjszákára egyedül maradtam Miquel műtermében. A gyertyák fényével és az árnyékokkal játszottam, hogy közelebről tanulmányozzam a képek dinamikáját, az erővonalakat, hogy megéljem a látképet. Mintha csak intuitív módon készültem volna erre a performanszra, amit csak a végrehajtás közben láthatunk és közelíthetünk meg. Megmarad a befejezett cselekvés, az a tény, hogy formálhattam és érezhettem magamon az anyagot, annak súlyát, hogy elmozdíthattam néhány percre azért, hogy létrehozzak egy tűnékeny tablót, ami aztán elmosódott. Másnap mindent újra lehet kezdeni. A munka múltékonysága Miquel számára is új dimenziót jelent. Eddig csak az elkészítés időbeli kiterjedésével számolhattok, néhány percet szánhattok, mondjuk, egy vázlatra, vagy hetek munkáját egy tablóra. Számomra a tűnékenység gyakorlata megszokott dolog, de neki nem az. Kénytelen volt megkísérelni, hogy konkrét időtartamba sűrítse a tevékenységét. Így kellett igazítanunk a magunk viszonyítási pontjait, hogy ugyanabban az irányban cselekedjünk.

Felidézne egy közbeeső belső állapotot?

NJ: Végig a lényegre koncentrálnunk, hogy követhessük az agyagban megjelenő formákat. A második motívumot szintén friss, tehát puha agyagból készült vázákkal való-sítjuk meg, ezeket közvetlenül azelőtt alakítjuk át, hogy mi magunk belép-nénk a tablóba. Ezt a munka első fázisában kísérleteztük ki. A második fázisban az ismétlésből kiindulva megpróbáltunk rátalálni az előadás közben jelentkező fesztelenségre, amelyik lehetővé tette a jelenlétünk finomítását. Számomra rendkívül fontos, hogy duóban ilyen módon kísérletezhessenek. Egy koreográfia megtervezésében, a reprezentációban megjelenő eredményben más fajtájú gesztusok számítanak. A forma szublimálásáról van szó. A performansz egészen más. Ott nem repre-

zentálunk, hanem prezentálunk. A forma megmunkálásáról van szó. Az előadás elválaszthatatlan a kialakítás gesztusától, ez a jelenlétünk része. Elsősorban nem az előadó vagy az előadás számít, hanem a tárgyban keltett hatás. Legalábbis arra törekedtünk, hogy megtaláljuk a megfelelő gesztusokat és

formákat, úgy, hogy az eredmény ne legyen se reprezentáció, de az anyaggal folytatott játék se. A folyamat láthatóvá tétele már önmagában is rendhagyó próbálkozás.

TÖLG-FISCHER Péter fordítása



Aczél Géza

(SZINO)LÍRA

– torzósztár

áldás

nemigen cinizmus de kezdetektől a dogmát valahogy mindig félrenézem többre vágyom pedig legtöbbször mohón ők rántják magukhoz az egészet legyen az magasra emelt faragott szószék vagy szörnyű pártok drapériás asztala előbb a kenet a fontos némi szégyenkező túlzással azt is érezhetjük valamilyen furcsa maskara aminek persze az időalagútban borzongató a tekintélye nem feledve évezredek óta a lelki béke az egyetlen mely megszállhatja az örök nyomorultakat az éhezőket a csapzott muzsikot az árván maradt félig holtakat és akiket a terror pusztító tüze torz teóriák töltelékének szán ám az isten áldása mind amit a villám az izzó vulkán az özönvíz méhe magából kihány s a bárgyú ige mikor közeleg a nagy halál melyet hittel együtt szívesen átengedsz másnak majd hátat fordítva az időtlen koordinátának a pártosokra rámerengsz a sok sunyi tekintet mögött a hatalmi és pénzhőség hidegrázósan felde-reng és már azt sem tudod mi volna hasznosabb hagyni őket hereként élvezni sorsukat vagy ha tapadna kasztosodó fejükben némi alázat tenni is valami gesztust az általuk felforgatott világnak jól komponált órabérékért

áldatlan

talán óvatosabban feleim hogy szánalmas létünkben mi a jó és mi a rossz mert ha máskor nem korosodván csalóka módon mindenkit megérinthet az áldatlan állapot amelynek huzatában kis tétova gyertyalángként a minőség egykori akarása ugyanis még megremeg azzal a magabiztos áttalással hogy sosem hitted ha hétköznapjaiddban eltért az egyszerű s ilyenkor vagy lázadtál kicsit vagy józanodó polgárként az esélyeket keserűen bemérve ha nem is ballagtál tüntetően semmilyen misére ott belül rendbe raktad a dolgokat igaz a hős mítoszáról nem volt egyszerű lemondani de tisztítottad magadtól az olcsó lojálisokat és a légüres térben kifeszítettél valami biztonsági hálót erkölcsiséged nyugalmáért ám egyszer csak a rendszeret büszke kénySZERE a túloldalról átért s kezdte fűrészelni a magasnak hitt tudást itt hitelét veszttette és kellemetlen kérdőjeleket kezdett rajzolgatni odaát és míg a két erény fokozatosan egymást rombolta épült le csöndesen a termékeny magány s alsó szinten a gourmand is elkezdett tétovázni mi fontos az ízesebb étel vagy hogy elfogyjon szépen az alapanyag mely bárgyún foglalja el a polcokat

áldott

vénülve úgy érzem késői már ez a szellemiek zsugorodásával párhuzamosan futó megtisztulás amely végképp ledobva magáról a koloncokat eddig nem tapasztalt felismerések felé csalogat melyekre rácsodálkozom mint egy kisgyerek mivel bekeretezve éltemet mindig szemeim előtt voltak csak eltakarták őket a lármásan körülöttem élők s a szibbasztó hiányokat sugalló holtak s amíg a génusz huszonévesen odatűzte búcsúlevelét a szemöldökfára bennem motiválatlanul tengődött a provinciális bánat nehezen állt össze a hortobágy poétája csalfa ríme ritmusokat is veszítve hiába leltem magam is a nincsre már késő volt és anakronisztikus a lázadó tekintet amely körben bölcsességekre intett de már továbbsiklott a világ belül megkoptak az életigenlő áriák kívül pedig kezdtek gyülekezni az idegenek feléd gaj-dolva más nyelveket szétszedve ősi morális elveket hiszen szemed is addigra meghomálylott a tágabb összefüggéseket eléd sodró szemhatáron így aztán az őszben hosszan elüldögélsz és úgy magadnak élvezed a végül mégiscsak megvilágosult életet amely visszafelé mind jobban áldott kár hogy utasa lassan leszállott



NAGY-ÁRIA

– Glossza a falfényképekhez

Nagy József úgy tesz, mintha mozgás-színházat csinálna, de valószínűbb az, hogy a mozgások segítségével, képekkel beszél.

Nagy József színdarabjait annyi színházi műfajváltozattal hozták kapcsolatba, hogy magam meg sem próbálkoznék a besorolásukkal. Számomra ezek olyan színdarabok, amelyekhez kevés szó kapcsolódik. A hangélményt a zene, továbbá a színdarabhoz tartozó, előadásról előadásra megismételt hanghatások és az előadás során keletkező, alkalmi hangok, zörejek nyújtják. A látványé a primátus, s a mozgás, amelyben bővelkedik valamennyi Nagy-produkció, a látványelemek felépüléséhez és a következő látványelemmé történő átalakuláshoz szolgál eszközzül. A mozgás majd' mindenkor az emberi testé, az embertest mikrokozmosza keresi a helyét abban a néhány kellékkal ellátott térben, amelyet a színpad makrokozmoszának nevezhetünk. A látványok mentén elrendezett Nagy József-i darabok tudományos értelemben vett modellek: a néző számára határozott képi logika mentén válik érzékelhetővé a mozgással, a hangokkal, a miniatúr jelenetekkel (a cselekvésekkel, a történetekkel) jellemzett embertest, a látvány foglalatába kerül mindaz, ami érdemi, az pedig, ami a többi érzékszervnek adatik, ha nem kapcsolódik a vizualitáshoz, megmarad mellékes elemnek. A színpadi eseménysor szekven-

ciákra bontását gondosan előkészített, lépésről lépésre fölépített nagy képek végzik el. E tablók, amelyek kialakulása *lucusról locus*-ra sokszor nyílt színen követhető, némelykor pedig egyes elemekkel történik rájuk utalás, hiszen egy-egy előbbi darabban épültek föl, s a Nagy József képviselte kultúra mintázatai. Nagy színházában a tablókészítés eljárásait olyannyira szeretni lehet, hogy a néző nemegyszer megfélekedezik róla, mindez a világ egy civilizációs hálózat része. A Nagy-féle színház, bármennyire is egyetlen szerzői névhez kötődik, festmények, grafikák, versek, esszék, színdarabok, zeneművek és szerzőik, valamint egy privát élet érzékszervi tapasztalatának, leleteinek gyűjteménye: s a gyűjtemény birtokol egy Mestert, aki a világteremtés eljárásaiba olykor-olykor bepillantani engedi a reá tekintőt.

Tolnai Ottó, hogy meghallgatta Nagy Józsefről szóló, áriához hasonlóan darabos nagyáriámat, megszakította a beszélgetésünket, és hétmérföldes léptekkel kiviharzott a szobából. Néhány perc múlva érkezett vissza, s hóna alól méretes, zöld mappát helyezett le az asztalra. A szín eléggé különösnek hatott a fehér falú szoba félhomályában, a kezdődő éjszakában. Nem találtam rá azóta sem a szín pontos nevére: aloevera-, alma-, bambuszöld, banán-, békanyál-, rózsabogár-, cink-, csizzöld és a többi – mindenesetre az udvari, a melléképületből, az alkémiára szakosodott Tolnai dolgozóházából áthozott köteg, ami a borítója színét illeti, ezen szavak együttesének a közében helyezkedett el. Elszavaltam Ottónak, hogy a zöldek azonosítására a biológiai világ a leginkább alkalmas, ő pedig válaszként, a kagylóként résnyire nyíló mappából – elegánsan lassú mozdulattal, amelyet a Jel Színház előadásából ismertem már – kiemelt egyetlen lapot. A lap méretét érdemes megjegyezni, annyira nem illett a szokványos méretek közé, az A/2-nél ujjnyival kisebb. Éppen egy ujjnyi távolság maradt a kezem és az asztal között, annyival illett volna magamat megnövesztenem, hogy megérinthessem. A zöld színek közül kivett lapon, mint szárról letépdessett petrezselyemlevélké, zöld foltok heverték. Ottó

fölemelte, éppenséggel a szemüveggel eltakart szeméhez húzta a lapot, farkasszemet nézetett velem a fotóval, akként silabizálta a kép hátuljára rótt szöveget. Hamarabb ismertem meg a felvétel előállításának helyszínét – Szeged, Kárász 13 –, a kép számát – 19A –, mint magát a fényképfelvételt, pedig azt már rögzítettem magam számára: a foltjuk szerint petrezselyem, foltszínük szerint földzöld plecsnik, kétségtelen, a fotokon nagyobbak, mint a valóságban. Festékes ecsetjét a festő az anyag felszínére helyezte egykoron, s a bőséges színes lé nemcsak az érintkező felületet fogta be, fedte el, hanem szertesét is fröccsent. Mintha különböző irányból, eltérő sebességgel hulló, felülettel összecsapódó esőcseppek maradványát látnám, amelyeket befutott a zöld földfesték vékony és matt kérgé. Semmi kétség, száraz petrezselyemzölddel bepötytyöződött házfal makrofotójával ültem szemközt.

A fotók Magyarkanizsán készültek, abban a pusztuló házban, ahová Nagy József időről időre visszajár – szögezte le Tolnai. Kizárólag a falakat fényképezi, azt talán, hogy az idő miként hat rájuk. A pusztuló ház ugyan nem tudom, hol áll, lehet, hogy a szikes pusztában, lehet, hogy a Tiszához közelebb, az ártér valamelyik gátja közelében, s lehet, hogy a vasúti szerelvények nélkül maradt sínek mellett omladozik. Ha választani kellene, s én lehetnék a választó, akkor az indóház mellett döntenék, morfondíroztam: ennek az oka, hogy amikor Tolnai járását készítettem Anna Górecka lengyel irodalmi folyóirata felkérésére fotózni, akkor amellet vártam Tolnai feleségére, s a találkozásig az elhagyott, rózsaszín kérgű épület kenyérbélfehér belét, a kiürült szobák sok repedésű, falhengerrel mintázott, meszelt falát fényképezgettem szorgosan. Nagy Józsefhez persze nem a vasúthoz kapcsolódó építmények, hanem a földhöz és tájhoz tartozó épületek tartoznak, különösen, ha határán állnak a lakott és lakatlan létezésnek.

Tudni véltem, miért is szakadt félre a könyvekről és a rózsákról folytatott beszélgetésünk Tolnai Ottóval, s miért, hogy átszelve a konyhájukat, kilépett az udvarra és lecsen-

desítve a házi jószágokat, kutyákat és galambokat, átment a kisházba, amelyben Ottó nem csupán a fontos tárgyait őrzi, de helyszíne a saját képzőművészeti stúdiómainak is, s olykor pedigriglen vendégszállás. Ahonnan vagy félszáz Nagy József-fotót hozott át, hogy mint kártyalapokkal szokás, szétterítve őket, leterítse velük a múlt asztalát.

Ottó kitartással követi és félreérthetetlenül értékeli vonzódásomat a papírroncsokkal elborított falfelületek iránt. Egyvalamikor a részben hasított plakátokból összeállt kollekcióm (amely aztán a helyi múzeum alsóörsi raktárában kötött ki) be is mutatott az érdeklődőknek a veszprémi egyetem aulájában. Pályám kezdetétől dokumentálom a falakra került papirosok, festéknyomok, majd meg hasadások, roncsolások, omlások és repedések sorsát, mindaz leköti a figyelmemet, ahol az ember által szerzett jelek és a felületek együttese az idő jóvoltából átalakul. Mi történik a naponta fakított, esőáztatta, széltől megcibált cellulózzal, amely egykor plakátnak készült, gyászjelentés vagy elveszett ebek után érdeklődő felirat volt, ha elveszti eredeti funkcióját s a természet munkálkodik rajta, mintha szikla, fatörzs, talaj vagy éppen aszfaltdarab lenne. Mi történik az emberi használat nélkül maradt dolgokkal, ha ugyanolyan környezetbe kerülnek, mint az élettelen dolgok, vagy a tudattal, önreflexióval nem rendelkező élőek? Bele tudok mérülni az elpusztított plakátok maradványaiba éppen úgy, hogy megfejtsem jelentésüket, ha még maradtak, akárha titkos, egyiptomi hieroglifáknak, szépnek látom a salétrom térképét a graffitikkal otthonossá tett pincékben és aluljárókban, az elkorhadó deszkán maradt festékpörsenést, a cipőtalpra felragadt és szét-taposott újságmaradékot. Ottó látta egykor, hogy Rómát, a sokféle korszakot, stílust, műveltséget és magatartást összekollázsoló várost miként fényképezem végig, s talán azt is figyelte, mily módon váltok át a műfajok sánpárjai között, milyen módon írom át a képet szöveggé a Cholnokyak hommage-ának is olvasható *Tiltott Ábrázolások Könyvébe*. S azt is, ahogy Pompeiben nem a szobrok és a freskók tartották tekintetemet fogva, hanem

a negatív lenyomatok. Az, ahogyan a vulkáni hamuban elégett testek üregében megmaradt valami abból, ami egykor ember volt. Az, amit leginkább alaknak mondhatunk, az, ahogyan a Vettiusok házában – s éppen a rózsával megrakott lugas freskója mellett – a falfestmény repedéseiben felfedezhető egy korábban odapingált kép színmaradványa, ahogyan bársonnyal bélelt dobozban őrzöm azt a falpikkelyt, amelyet a balácapusztai villagazdaság restaurátorától kaptam, mivel nem tudták fellelni eredeti helyét.

A balácai freskóból tulajdonomba került egy csöppnyi rózsadarab. Gyufadoboznyi nagyságú, s a vakolatdarabon az időszámítás utáni negyedik században készült növénymotívum. Zöld levelek között egy hiányos virágprofil. E motívum kifestőkönyv alapján készülhetett, a Római Birodalomban szerte ugyanilyen stilizáltan ábrázolták a virágot, és nem is a rajzolata az értékes. Hanem a saját sorsa, amely a repedésekben, karcolatokban, kopásokban, lepattant felületben, hasadásban, kimaródó résben, a színek megszakadó történetmondásában megbúvik.

Megfigyeltem magamon, az utóbbi évtizedben átalakult az emlékekhez való viszonyom. Nem az emlékezetem működése, hanem az emlékekhez való viszonyom változott meg: a megtörténnél – biztosan áll az ott a saját történetem labirintusának egyik vagy másik oldalcsarnokában – érdekfeszítőbb, ahogyan egyre-másra jelenlővé formálódik az utóvilágban. Hogy a fénynek az anyag, a testnek a mozgás infernalis vagy paradicsomi tartozéka lesz-e? Ez foglalkoztat, ez. S az, hogy a történetben mindig izgalmasabban vetekednek az erők, mint ahogy várható az a történet előtti pillanatban! Megfigyeltem magamon azt is, hogy a szemem ténykedése révén miként vált ilyenné a mentalitásom.

Majd megállapítottuk, hogy Nagy József képzőművészeti tevékenységéhez tartozik a fényérzékeny anyagokkal való foglalkozás. A fotogramjai, amelyekből kiállításorozat is kerekedett, illetve a fotói eltérő okkal születtek. Nagy azt mondja, hogy a fényképezéssel „valami létező dologból hasítok ki egy részt magamnak, valójában »ellopom«. A fotózás-

ban megmásítok valamit, miközben az idő az alkotópartneremmé válhat.” A fényképen megjelenő és a fényképnek alapul szolgáló tárgy különbözőségére Nagy éppúgy fölhívja a figyelmet, mint az idő szerepére. A tárgy azáltal kerül az időbe, a tárgy azáltal jut saját idejéhez, hogy fénykép készül róla, és azt a fényképkészítő kisajátítja, saját maga identifikálására használja. A fénykép sorshoz jut, a tárgyat és a fényképező embert akként köti össze, hogy az időben rögzültet ellátja az idő csóvájával, ezzel a sajátos történetmondással. Nagy a fényképezéssel megmozdítja a jelentés nélküli tárgyat, jelentést ruház rá s egyben a saját emberhistóriájának a palástját is ráteríti.

Tolnai az első kép után aztán kiemel ötvennégyet. Nem siet, van idő. Egyik kép a másik mellé kerül, repetitív mozdulatokkal. Hosszan exponál. Mondom, ugyanúgy, mint a *Pekingi kacsában* meg a *Wilhelm-dalokban* Nagy József kézfőlemelései és fejelfordulásai. Számolom magamban, hányszor van aláhúzva Tolnai-mozgással ugyanúgy ugyanazon képméret. Visszajár újra és újra. Nagy is mondta: „Magyarkanizsára visszajárva újra és újra lefényképezem, ahogy egy tanya az enyészete lesz: vagyis az időt mint szobrászt.” Kibomlik a színekkel aprómintázott falból a kanizsai idő saját természete.

A pemzli szőrszálainak nyomán a barázdák a szétkopott kék falon. A fal foltos shurzkötényében apró, szövetbe tapadt mészgöbök, ósaszonyi formájúak, miként a járás löszbabái. Malachitzöld rétegen okkerek és Siena-vörösek, hamudarabos fehérek, a zónák, amint uralkodnak egymáson, miközben átszalad rajtuk és *cohors*ba állítja valamenyiüket egy céklalila, zsineggel készült porfestékcsík. Pikkelyes-tektonikus szakadékkal megosztott falfelület, a rétegek hasítékaiban a pokol szerkezete s a tetején hártványékony, paradicsomkönnyű fűszálas zöld. Kalapáccsal felsebzett mész, lapockatájon fekete, szétmázolódott folttal. Emberszerű szégyenfoltok. Növényi rostok a vályogban, itt-ott leborítva a kipingált fal törmelékével. Lehetne mindez egy kötegelt képes ösztönteszt vagy a szuprematizmus legújabb délvidéki pro-



dukciója. Holott csupán dokumentumok, a romláséi. Miként is olvad, húzódik és szívódik vissza az ember-létrehozta világ a természetibe. Milyen a közössége a kéz teremtette dolgoknak az ásványival? Hogyan is tűnik el a pillanatnyiból, az időszakiból az, ami időtálló, s talán örök?

Mondtam a magamét Ottónak akkor a veszpéri, a kék szemű Cholnokyakról, a három

testvérnek, a földtudós Jenőnek, az újságot író író Viktornak s a szerkesztőségek csónakaljában vergődő Lászlónak nem kellően értékelt közös munkásságáról. Van ugyanis a Cholnoky család szöveghagyatékának egy olyan területe, amelyet együttesen hagytak ránk, s nem lehet biztonsággal megállapítani, hármójuk közül ki az eredeti ötletgazda, s ki az, aki a másiktól elorozva a témát, irodalomközeli vagy irodalmi szöveggé formázta. S mivel vannak oda-vissza vándorló, szüntelen felülírt motívumok, szövegfragmentumok, egész művek, én azt szeretem képviselni, hogy a Cholnoky-életműveket közös alkotásnak is lássuk, amelyben a társalkotók egyéni szerepéről nem érdemes beszélni. A közös mű létrehozása inkább megfelel az emberiség alkotói eljárásának, mint az egyetlen szerzői névhez kötődő vállalkozások. Ezek a Cholnokyak úgy működtek együtt, mint az európai kultúra sok-sok névtelenje, akik aztán persze szerzői nevet és autoritást is illesztettek a műhöz, azaz a tekintélyvel segítségével kanonizálni igyekeztek a teljesítményt.

Hogy olykor léteznek olyan alkotói csoportok, akiknek a tagjai hasonló módszerrel közelítenek a világhoz, s némelykor ugyanahhoz a világdarabkához. Ha ez zenével, ha az fotóval, ha amaz verssel is, de ugyanúgy kottázza, festi, szövegesíti a dolgokat, nem is érdemes őket ezzel, azzal vagy amazzal a névvel vagy zenedarabbal, címmel, könyvvel, kiállítással, eredménnyel megnevezni és így elkülöníteni őket. Nagy József ugyanúgy alkot, mint Tolnai – hogy mégis másként, az annak köszönhető, hogy egyikük színész (és fotós és képzőművész), a másikuk pedig költő (és író és képzőművész). S demokratikus világukhoz mások is tartozhatnak. Majd akkor Tolnaival összeszámoltuk, kik azok az írók és költők, akik a fotók készítőjének, Nagy Józsefnek az életében – ismereteink szerint – ekként vagy akként nagyobb szerephez juthattak (Koncz Istvántól, Kodolányi Gyulától magáig Tolnaiig), akik ugyancsak sokat bíbelődtek/-nek a maguk mesterségének a matériájával. Az anyag megjelenésének és átformálhatóságának a változataival.

AZ APOSTOL ALKÓVJA

Alkóv, vakszoba, ablaktalan fülke, a titkos hely és az alkímiai laboratórium között. A szó az arabs al-kobba (szoba) szóból származik...

Tolnai Világlexikona

Nem sokkal azután, hogy Nagy József levetette a nevét a neki épített, az ő nevét viselő Központról, lévén hogy nem felelt meg a saját nevét viselő Központ igazgatói posztjára kiírt pályázati feltételeknek, nem sokkal azután, hogy a Nagy József Központ hangtalanul kioltódott, fiatal költő és művészet-történész barátaimmal meglátogattuk őt ún. gazdaházában, Magyarkanizsán.

József éppen nyolc-tíz macskájával játszott ablaka előtt, az udvaron. Mikor hazajön, egyszerre elkezdenek vonulni feléje a városka e tapintatos lényei. Külön edénye van mindegyiknek. Ahogy egy kis csillogó edénnyel kezében, jellegzetes fekete göncében ott térdepelt, ő is egy volt közülük. Igazi Nagy József-i színház volt. A végtelen tapintat színháza, szemben az eluralkodó őrmesteri drillel, vészes politikai furfanggal. A kis fémedények össze-összekoccantak, konkrét zenéjükre a kéményen fészkelő gólyák kelepelése felelt. Mesélte, levetette a fészket, építettett alája egy biztosító platót, majd vi-gyázva visszahelyezték. Aztán, mesélte tovább, egy gólyamaszkot vett fel, és azzal kezdte visszacsalogatni a gólyákat. Naponta, pontos időszakokban játszott nekik az ud-



var füves térségein. És a gólyák visszajöttek. Szinte hallani véltem, ahogy a gólyák kommentálják, ez a faszi ott lenn azt gondolja, hogy gólyának hisszük őt, de hát mi anélkül is szeretjük, a maszk nélkül is visszajöttünk volna hozzá...

Szobájában Tandori-kötetek, *tomusok* halmazait láttuk. Tandoriból csinál éppen valami előadás-nukleuszt, mondta. Mindig így kezdi. Előbb valami kicsi vázlat, ami majd lassan, szervesen nagyobb előadássá nő, felváltva Magyarkanizsán, Orléans-ban, Párizsban, máshol a világban, Velencében, Kolozsváron vagy Szaratovban éppen. Csak most láttam, a vaskos prózai *tomusokra* pillantva, mennyire rokon ez a két világ. És azt is láttam, fiatal barátomat mennyire meglepte, hogy az általa legtöbbször becsült költőt, Tandorit tanulmányozva látja Józsefet.

Fiatal barátom különben éppen egy Blanchot-könyv fordítását fejezte be akkortájt. Nem kis meglepetésére, ahogy beléptünk a felső épületbe, a balról eső polcon, hihetetlen, akárha összebeszéltünk volna Józseffel, egy teljes Blanchot-könyvtár mutatkozott. Lám, gondoltam Józsefre pillantva, ki lenne nála jobban hivatott megeleveníteni, elolvasni az olvashatatlan *Thomas l'obscurt* (a rejtélyes árnyat), *akit a nemlét ténye nem kisebbitett, és nem is keltett benne vágyódást a létre, akit nem lehetett megfosztottnak tekinteni, hanem csak bővelkedőnek...*

Majd akkor József elvezetett bennünket az alsó épület egyik ajtajához. Gyerekkoromban két házzal odébb laktunk, sokat játszottam az udvarnak abban a részében, ugyanis éppen ott, az ajtó mögött lakott egyik pajtásom. Első gondolatom az volt, nagyon elértékenyültem, netán újra láthatom már rég halott pajtásomat, mintha mi sem történt volna, folytathatjuk szenvedélyes játékainkat a ház előtti gesztenyefán, a kőlyukban, a Jézus szíve szobor körüli puszpángbokorban...

Vagy, gondoltam, József netán a nagy mán-gorlót akarja megmutatni vendégeinek, amit a házzal vett volt még, és évekig éppen abban a helyiségben állt, amit most kinyitni, megmutatni szándékozott nekünk, a mán-gorlót, amit, illetve hát a hajtogatást, a pliszírozást, Hantainak köszönve, nem is olyan régen tanultak volt meg a vezető párizsi filozófusok Derridától Deleuze-ig; Hantai egyik Cixous-nak írt levelében még le is rajzolta, oda is írta a rajz mellé magyarul: *mán-gorló*. Mi, gondoltam közben, csak annyit adhatnánk még hozzá az egészhez, hogy felénk a pliszírozott szoknyát még meg is sütötték a kemencében...

És József kinyitotta az alsó épület ajtaját: egy kis, vakítóan fekete helyiséget, színházi laboratóriumot, ahogy én azonnal elneveztem: alkóvot pillantottunk meg. Feketére voltak festve a falak, feketére a mennyezet. Azért nem lehetett megállapítani a helyiség nagyságát pontosan. Elöl két frissen gyalult, kényelmes, akárha iskolai padsor. Igen, itt majd minden biztonnyal a nézőre is valami új, másféle feladat vár... Lám, a Nagy József-féle szobaszínház!, mondtam. Miért foglalkozzam a politikai, kultúrpolitikai fondorlatok, hurkok bogozásával, legfeljebb nyakamra szorulnak, amikor ezennel szépen, csöndben, magunk között, hiszen ide nem kellene szervezők, se politikusok nem kellene, meg is nyithatnánk Nagy József magyarkanizsai gazdaházának szobaszínházát: Nagy József színházi alkóvját.

A megnyitószöveg, gondoltam azon nyom-ban, valójában a Nagy József Központ megnyitásakor elhangzott Nenad Prokić-szöveg megismérlése kellene hogy legyen. Igaz, fogalmam sem volt, tudhatja-e Prokić, hogy közben a Nagy József Központ máris kioltódott. Talán üzeni kellene neki, József gazdaházába, szobaszínházába, színházi alkóvjába jöjjön. Mert lényegében semmi sem történt. Az ideológia cselet csinált, kicselezte, leleplezte magát (szerencsére, közben nem sikerült egy kalap alatt lenyelnie a Szabadkai Népszínházat is), ám József művészetének centruma-középpontja ott izzik, sértetlenül, akárha lézer, az alkóvban.

Egy az egyben az a kis abszolút színház volt, amit miniatúráin rajzolt volt meg magának jó előre, hogy aztán sötétkamrájában játszva különös tárgyaival, fotogramjait készítve is megismételjen, létrehozva így azt a színházat, ahol, mint Lukács írta volt ifjú korában: az Isten a néző, ahol, mint Danijel Dragojević mondja egyik versében: Isten filmez...

Igen, Nenad Prokićnak a Nagy József Központot megnyitó *Apostol* című szövegét hallottam ott akkor a macskák és gólyák között. És egy kicsit szégyelltem is a Központ, az Udvar körül kialakult helyzet értelmezésére tett kísérleteimet, máris siettem kihúzni őket szövegemből, hiszen én már akkor nemet kiáltottam, veszekedve védtem álláspontomat, amikor először merült fel a gondolat, hogy József hazafelé fordul, lévén hogy én tényleg ismertem, jól ismertem *A vidék filozófiáját*, és hát különben is csak azért volt szükségem azokra az ún. értelmezési kísérletekre, hogy eljussak az *Apostolhoz*. Mert nekem az *Apostol* felelőletésén kívül nincs az ügyben semmi mondanivalóm. Én az *Apostolhoz* tartom magam.

Az *Apostol* a legszebb szöveg, amit eddig művészünkéről írtak; nem hiszem, hogy valaha is fognak szebbet, pontosabbat írni.

Sokat kellene még beszélni e szövegről, felolvasni, terjeszteni, felvenni tankönyveinkbe. Arról is, hogy Nenad Prokić e szövege kötelez bennünket. Igen, mert félreérthetetlen, félremagyarázhatatlan, afféle alapidokumentuma művészetünknek. Talán éppen ez az a szöveg, amelyre Koncz István, a költő-ügyvéd gondolhatott, amikor az alapításról beszélt, igen, maga az alapítólevél.

És a jó szöveg már előre megérzett valamit. Hihetetlen, de csak most látni például azt is, milyen jelentősek, ha nem a legjelentősebbek benne: a *taktika* és a *botrány* (skandalum) kifejezések. Lám, már ezeket a szavakat is előre kimondta helyettünk. Olvassuk tehát újra Prokić szövegét. És sírjunk. Vagy örvendezzünk. Hiszen, hogy Prokić szövegének végére utaljunk, József boldog az ő udvarában, nagy terveket sző ismét semmis színházi alkóvjában. Lassan magára záruló kagylójában.

NENAD PROKIĆ: APOSTOL

Mindig is csodáltam Nagy Józsefet. Hozzá képest a művészek többsége taktikus és számító. A mindenütt jelen levő taktikázás, azaz hazudozás helyett tőle őszinteséget kapunk. És szükségünk van az őszinteségre, akkor is, ha tévedés. Ezért Nagy József messze a ma ismert színházak előtt jár, sőt a kritikusok előtt is, még ha szakadék fölött egyensúlyoz is. Merkantilista globalizált világunkban ő olyat jelent, amire már nincs szavunk, mert a világ elfelejtette az igazság leírására alkalmas szavakat és paramétereket.

A rajongás felett is áll. Mindig úgy érzem, hogy rajongásom megbánthatja. Nagy József bibliai alak. Ő az elveszett értékeket kutató utolsó lovag. Ilyenek lehettek az első szentek, az apostolok, akiknek kinyilatkozott az igazság, és nekik nincs más dolguk, mint hogy folyamatosan és egyszerűen közvetítsék.

Nem tudom, hogy lehet nem szeretni és kételkedni benne. Emlékeztet bennünket arra, hogy milyenek lehattünk volna, vagy hogy milyenek lehetnénk, ha eljutnánk addig, ameddig ő. Ő a vigaszom, egyedül őt vagyok képes megérteni. A legutóbbi tájképei az utolsó

kapcsolataim nemcsak a színházzal, hanem, ha mondhatom így, az élet középpontjával is. Ezt az utolsó tájképet, miután közzéteszi mindenhol, ahová csak eljutott, és ahol megtehetette, végezetül saját magára írja, ahol a bőre alá van tetoválva, mint egy szent engramma, mint egy öntudatlan és fizikailag fájó emlék, az izommunka emlékezetbe vésett formája. És már értem, hogy lehet az emlékezés legkisebb egysége az én bőröm alá is beírva, csak nem látom saját magam és a taktikázásaim miatt.

Azon a napon, amikor mindannak, amit ő, Jóska megérint, ismét neve lesz és jelentése, az egész civilizációnk újjá fog születni azzal, hogy öntudatra ébrednek az emlékeink. Addig is az előadásai emlékeztetnek az utazóra, aki az éj közepén bátran füttyörész és énekel a sötét, mély erdőben, hogy így bátorítsa magát és elűzze a félelmét.

Nagy Józsefnek most rendelkezésére áll egy saját színház, hogy itt tudományosan is elő tudja idézni a botrányt, a skandalumot. Méghozzá a Tisza mellett, életének központi helyén, a földgolyó azon darabján, aminek ő mindent köszönhet. Itt fogja összeszerelni és szétszedni hatalmas intellektuális játékszereit, a maga csendes módján. És itt boldog lesz. És én majd jövők, hogy nézzem.

