

Egy téma – két változat

Nagy József: *Utolsó tájkép és Tájkép vihar után*

E hasábokon időről időre budapesti színházi élményeimet osztom meg az olvasóval, ezúttal azonban nem ezt teszem. Nagy Józsefről szeretnék írni. Két előadásáról. Meg arról, hogy miért kettő a kettő.

Előzetesen kis kitérőt kell tennem. Még a táncszínházhoz értő és Nagy József munkásságát nagyra tartó ismerőseim közül is többen értetlenkedtek, amikor közöltem, hogy megnézem a *Tájkép vihar után* című előadást, hiszen – érveltek – az a három évvel korábbi *Utolsó tájkép* variánsa csupán.

E markáns vélemény gyökerét kutatva nem mélyednék el abban, hogy a szövegek ismételt olvasási gyakorlatához hasonlóan a mai színház – különösen a tánc-, a mozgás-, a fizikai és a látvány színházi produkciók – befogadása megköveteli a többszöri megnézést, hiszen az összetett művészi nyelv jeleivel zsúfolt előadások dekódolására csak így van igazi esélyünk. Azt pedig evidenciának tekintem, hogy az előadások minden este többé-kevésbé módosulnak, az adott és megszabott keretek között más-más momentumaik emelkednek ki, lesznek hangsúlyosabbak, azaz: önmagában ezért is indokolt és tanulságos egy-egy produkció újbóli megtekintése.

A kérdésfeltevés lényege a variáció mibenlétében keresendő. A képzőművészetben vagy a zenében magától értetődőnek tartjuk, hogy egy-egy téma variánsait önálló műveknek tekintsük. Nem így a színházi alkotások esetében. 1970-ben Avignonban láttam azt a Picasso-kiállítást, amely a művész előző évben készített összes alkotását mutatta be. A Pápai Palota termeit metszetek, rajzok, festmények, plasztikák, kerámiák sokasága töltötte meg. A több száz mű azonban csupán néhány téma variációja volt. Ugyanaz a galamb, ugyanaz a nőalak, ugyanaz a tájrészlet számtalan technikával, számtalan képkivágásban, a befejezettség különböző fázisában készült el, de mindegyik önálló és önmagában érvényes alkotás lett. Nyomon követhettük, hogy ugyanaz a motívum az év különböző szakában, a művész eltérő lelki- és fizikai állapotában miként tartja meg lényegét, ugyanakkor hogyan változik meg. Ez a változás természetesen abból is adódott, hogy Picasso éppen milyen technikát alkalmazott, illetve műalkotásának anyagául mit választott. E

példát csak az érzékletesség kedvéért részleteztem, a jelenséget a művészet-történet egésze igazolja.

S azt sem kell különösebben bizonygatni, hogy mondjuk Bachnál egy zenei motívum miként tartja meg lényegét és módosul attól függően, hogy kantátában vagy oratóriumban használja fel, énekhangon vagy valamely hangszer-csoport által szólaltatja meg. Vagy Schubertnél, aki a pisztráng-témát dalban, illetve kvintettként is megkomponálta, Muszorgszkijnál, akinek a zongorára írt *Egy kiállítás képei* egészen mássá formálódott Ravel zenekari hangszerelése nyomán, miközben az új mű az eredetihez maximálisan hű maradt. A példák sorát a preklasszikusoktól Bartókig végeláthatatlanul folytathatnám.

A színháznál más a helyzet. Az előbbieik értelmében vett variációt a szóközpontú, a drámainterpretáló színház nem ismeri. Ennél elvben a felújítást lehetne annak tekinteni, hiszen ha egy darabot hosszú idő után ismét műsorra tűznek, vagy új szereplők lépnek a produkcióba, s ezért ismét próbálni kell a darabot, a rendezés új színekkel gazdagodhatna, új értelmezést kaphatna. Ám csak a legritkább esetben fordul elő, hogy a felújítás ténylegesen új koncepciójú, azaz az eredetitől eltérő előadásná formálódna, hiszen a rendezés által megszabott s a kollektív alkotásmódból eredő feltételek és keretek nagyon kis mozgásteret tesznek lehetővé. Mindez természetesen az operára is érvényes. Egyetlen klasszikus színházi formáról, a lényege szerint rögtönzésre épülő *commedia dell'arté*ről mondható el, hogy előadásai a fentiek szelvényében vett variációk néhány témára.

Mindennek előrebocsátását azért tartottam fontosnak, mert Nagy József két produkciójában nagyon sok azonos formai megoldást találunk, mégis az *Utolsó tájkép* és a *Tájkép vihar után* lényegében különbözik egymástól. Önálló, szuverén alkotásnak, ugyanakkor egymás variánsának tekinthetjük őket.

Már a címek jelzik: mindkettő középpontjába egy táj, illetve annak valamilyen ábrázolása kerül. Ez a táj az alkotó szűkebb hazája, Magyarokizsa, annak vidéke a gyönyörűsége Tisza-parttal. A felnevelő természet, amely kiröptette őt a világba erőt próbálni, a táj, amely újra meg újra visszahúzza, ahova végleg haza kell térnie. A címek festői ábrázolásra utalnak, olyan „képekre”, amelyekben – mint minden alkotásában – benne van a művész, de ő tárgyat kívülről szemlélve elsősorban dokumentál. A névelő nélküli *Utolsó tájkép* azt sugallja, hogy egy sorozat egyik darabját láthatjuk, a vihar után-bővítmény már komorabb állapotrajzot sejtet. A címekből azonban nem olvasható ki az a személyesség, amely Nagy Józsefet e tájhoz fűzi, s az sem, hogy e darabok középpontjában nem elsődlegesen a vidék, sokkal inkább ő maga, illetve neki és e tájnak, a belőle fakadó szellemiségnek mély és eltéphetetlen kapcsolata áll.

A három súlypontú tér a két előadásban hasonló szerkezetű: a színpad jobb oldala a zenéé, ott vannak a hangszerek, középen egy osztott sík felület (tábla,

vetítővászon, ablak-ajtó-kombináció?) látható, a bal oldali térnegyedet pedig a két produkcióban más, de egyként hangsúlyos elem uralja: az *Utolsó tájkép*-ben egy zöld posztóval bevont asztal, rajta sok-sok különböző méretű fémtányérrakkal, a *Tájkép vihar után*ban egy kétméteres, házikó formájú, fémből és fából készült szerkezet. Ez a különbség az egyik összetevője annak, hogy két egyenértékű variáns született. A másik az, hogy az előbbiben Nagy József zenesz-partnere a litván-orosz Vladimir Tarasov, míg az utóbbiban Szelevényi Ákos és a francia Gildas Etevenard. S mivel ezek az előadások a két, illetve három előadó szoros és nagy részben közös improvizáción alapuló együttjátzására épülnek, nyilvánvaló, hogy lényegileg lesz más a két produkció.

A 2004-ben született *Utolsó tájkép* kezdetekor a két fehér inges, fekete nadrágos, mezítlás szereplő az asztal két oldalára áll, Tarasov piros bohóc-orrrot, Nagy ugyancsak piros, de hegyes madárcsört formázó maszkot helyez fel. Zsebükből pingponglabdákat vesznek elő, a fémtányérrákra ejtik, pörgetik rajtuk, apró botocskákkal pengetik a különbözőképpen hangolt „gongokat”, varázslatos hangokat csálnak elő e zeneszerszámból. Mint két gyerek játszanak, aztán kialszik az asztal fölötti fény, a zenész az ütőhangszerekhez megy, Nagy fekete zakóba bújik, s kezdődik az előadás következő etapja.

Egy belső utazás résztvevőivé válunk, amelyben az eltávozás és a visszatérés fázisai időben hol kiterjesztett, hol egyetlen pillanatba összesűrített képekben jelennek meg. Etűdök követik egymást. Dobszóló kíséretében a hátán fekvő Nagy, mint egy bogár forog körbe, s pörgésében kilencvenfokonként megállva kimondja a négy égtáj nevét. A színész, mint egy gázlomadár, fél lábon áll; zsebéből előkerül egy fémgolyó, amelyet felhúzott lábának ujjai közé vesz, elgurít, ám a golyó visszafordul, amit Nagy szintén lábujjaival elkap – a játék visszautal a kezdőképre. Később jobb kezével indítja útjára a golyót, ám e mozdulatot leállítja a bal kéz, amely szorosan kulcsolódik a jobb csuklóra, mintha két akarat, két test harca elevenedne meg.

Az előadás középső harmadában a lenyűgöző és varázslatos képeké a főszerep. Hátulról kivilágosodik a középső tábla, amelynek bal oldali felén mintha egy gyerekrajz lenne: hullámvonal a tenger, amelyen sematikusán ábrázolt hajó ring, alatta hal úszik, s a kép szélén hatalmas fekete folt látható, amelyről azt gondolhatnánk, hogy feldőlt üvegből csurgott alá oly esztétikusan a tinta. Ugyanakkor a folt alakja karcsú madarat formáz. Nagy a tábla mögé megy, amelynek jobb felén megismétli az ábrát: nyugtázzuk, hogy milyen ügyesen rekonstruálja a tengert és a hajót, de elámulunk, amikor fellöttyenti a maradék festéket, s a felületen lecsorgó lé is tökéletesen azonos mása a már ismert madár-alakzatnak.

A vetítő felület elé iskolai tábla kerül, amelyre a háttal álló és táncoló Nagy a vállá felett tartott krétákkal véletlenszerű vonalakat rajzol. Amikor a felületet már egészen besatírozta, megfordul, és nyomtatott nagy betűkkel

felírja: TÁJKÉP. Ezután a színész a paravánként funkcionáló táblák mögé megy, Tarasov pedig középre jön. Most a tábla lesz az ütőhangszere, s dobverőjével igyekezzik eltüntetni a feliratot.

Amikor a zenész ezzel elkészül, visszamegy hangszereihez, Nagy pedig a paraván ajtaját óvatosan kinyitva bejön, aztán visszamegy. Ismétlődik a mozgássor, de hol ő maga, hol virtuális énje jelenik meg vagy tűnik el. Mintha egy fotó pozitívja és negatívja váltogatná egymást.

Ezek után ismét táncosabb etűdök következnek. Nagy fehér textíliába bugyolált fejjel, majd fehér maszkban, kezében két bot-dobverővel táncol. Eközben egy pillanatra ismét testközelbe kerül színész és zenész: Nagy botjával megpendít egy cintányért.

Az utolsó részben ismét hangsúlyossá válik az iskolatábla, amelyet Nagy a hátára helyez, s a nézőknek háttal állva, krétaporos korbáccsal ütlegeli magát, azaz a táblát. A satírozás és a felirat nyomai még ott vannak, ezekre újabb krikszkrakszok, a kötélcsepások krétaporos nyomai kerülnek. A táblát a földre fekteti, és ezen a parányi helyen járja utolsó táncát, amelynek végén megismétlődik az égtáj felidézése – ezúttal a színész a tér négy sarka felé meghajol. Nagy József zsebéből kis üveget vesz elő, amelyből fekete festéket önt fehér ingére, mellkasára, s felidéződik a már ismert madárforma. Tarasov bűgőcsigát helyez Nagy lába elé, s amikor a játékszer oldalára bukik, eloltja világító dobverőinek lámpáját is.

A három évvel későbbi előadásban a legfeltűnőbbben a kezdő jelenet tér el az előzőétől. A néző, amikor belép a terembe, a már jelzett módon berendezett színpad előterében egy sötét színű kupacot lát. A nézőtéri lámpák leoltása után lassan derengő fényt kap a bal oldali szerkezet, amely mögött két egyformán öltözött férfi áll szorosan egymás mellett. Kezüik mintha megnyúlna: zakójuk ujjából dobverők ereszkednek ki. Hirtelen mozdulattal a „házikóba” lépnek, s annak képzeletbeli falát képező, különbözőképpen hangolt húrokon és fémlemezeken zenélni kezdenek. Eközben a színpad elején fekvő kupac megmozdul, s mint egy csúszó-mászó állat, elindul a zenészek felé. Végtelen lassúsággal közelíti meg őket, hátán valami zörgő fémes fólia, amely egyszerre tűnik képlékenynek és sprődnek. Amikor beér a szerkezet közepébe, a zenészek kihátrálnak, dobverőiket beleszúrják a bogárlény hátába. A furcsa alak felemelkedik, ledobja burkát, s előtűnik Nagy József, aki – mint egy Toldi – a jókora fa- és fémalkotmányt eldönti, így előtűnik a „házikó” alapja, amelynek deszkái később mint egy xilofon lapjai kapnak szerepet.

Míg a zenészek elfoglalják helyüket jobboldalt, Nagy felteszi orrára az előző előadásból ismert piros madárcsórt, s belekezd táncába. Tagjai kicsavarodva, mozdulatai koordinálatlanok, ebből a mozgássorból kerül le a földre, s mondja el hátán pörögve a négy égtáj nevét, tehát ez az epizód időben hátrább került. A továbbiakban az első produkció főbb elemei – a madár-

tánc a golyóval, a képreprodukálás, a TÁJKÉP-rajzolás, az alakkettőződés, a dobverős tánc – megismétlődnek, de a legtöbb etűd (elsősorban a táncosak) egyszerűsödött, lényegre törőbbé vált.

Ebben a verzióban a zenészek – az ütős Etevenard és a fúvós hangszerek arzenálját is megszólaltató Szelevényi – kétszer lépnek ki a maguk térharmadából: amikor a TÁJKÉP feliratos táblát agyaggombócokkal – mint valami bombákkal – teledobálják, s így akarják eltüntetni a színész által kreált nyomokat, sőt, maguk is krétát ragadnak, és összevissza firkálják a táblát, illetve amikor visszatérnek a bal oldali szerkezethez, s annak falapjain zenélnek.

A befejezés is némiképpen módosul: elmarad a bűgócsga, Nagy József az önkorbácsolás után a krétaporos csíkokkal teli táblán szinte egy helyben állva táncol, lassan hátratólja zakóját, zsebéből előveszi kis üvegcséjét, s mint egy golyóstollal rajzolni kezd vele az ingén. Keze nyomán most nem az absztrakt madár-forma születik meg, hanem a tenger hullámvonala. Ekkor sötétedik el a színpad.

Mindkét előadás felépítését zenei szerkesztésmód jellemzi. Motívumok rajzolódnak ki, amelyek eltűnnek, aztán ismét felbukkannak, de természetesen más formában, más összefüggésben. A madár, mint a tájkép elidegeníthetetlen része, a költözés, a vándorlás megtestesítője, a művész jelképe vagy dekorációs forma egyaránt értelmezendő. Hol az egyik, hol a másik tartalom válik dominánssá, s hogy mikor melyik, ebben nemcsak az alkotói szándék vagy intuíció, hanem a nézői érzékenység és asszociációs hajlam is közrejátszik.

A zeneiség természetesen a produkció tényleges zenei alapjából is fakad, hiszen a muzsikások nem kíséretet szolgáltatnak Nagy József szólójához, hanem vele együtt hozzák létre az előadást. Ez a munka tökéletes összhangot feltételez, hiszen a résztvevők maximálisan egymásra figyelve játszanak. Közös improvizációra épül az előadás, hiszen Nagy mozgássorai sok esetben nincsenek olyan mértékben rögzítve, mint egy pontosan koreografált táncelőadásban. Hol a zenész megy a táncos után, hol fordítva, de mindkét esetben egymás impulzusaiból születik a közös megoldás. Triviális példa erre az az etűd, amelyben Nagy József tánc közben dobverőjével a levegőt püföli, a hangot értelemszerűen zenésztársa szolgáltatja, s a legszebb és legbonyolultabb az, amikor Szelevényi a fúvós hangszerek váltogatásával, azok hangszínével vagy az azokkal megszólaltatott zenei motívummal köti össze a látszólag nem összetartozó, de a felszín mögött mégis egymásra vonatkoztatott teatrális momentumokat.

Az *Utolsó tájkép*ben két egyenrangú felnőtt ember néz vissza gyerekkorára, teszi meg az utat otthonától a nagyvilágba és vissza, a hazai tájra, eközben lepergetik életük fonálát is. A *Tájkép vihar után* komorabb és ridegebb képet mutat. Ebben a művész egyedül marad, egyedül teszi meg az utat, társai keményebbek,

