

Nagy József színházának vizuális jelrendszerei

„Megadom magam a lázálmoknak,
de csak hogy új törvényeket találjak.”
(Antonin Artaud)

A múlt század folyamán színházi alkotók egész sora igyekezett megtalálni azt az univerzális nyelvet, mely úgy képes a jelentésátvitelre, hogy túlmutat a beszélt nyelv korlátain, megkerüli azokat. Művészek generációi vallották, hogy a létezés alapigazságai feltárhatóak a színjáték bizonyos formái által. Megszületett a totális színház eszméje, mely a különböző művészeti ágak, audiovizuális hatások fúziójaként gondolja el önmagát. Nagy József színházának forrásai is ezen elképzelések mentén keresendők. A táncművész totális művészetfelfogása látszik kirajzolódni Milan Mađarev leírása alapján, aki a róla szóló monográfiájában közvetlen formai előzményként a gyermekjátékokat, a klasszikus pantomimet és a kortárs táncot jelöli meg, de hangsúlyozza, hogy Nagy jellegzetes formanyelve elképzelhetetlen lenne a sport, az iparosmesterségek, a harcművészetek és a cirkusz mozgáselemei, illetve Vszelovod Mejerhold, Jacques Copeau, Étienne Decroux és Steve Paxton mozgással kapcsolatos kísérletei nélkül (MAĐAREV 2011; 43).

„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” – írja Fuchs Livia Nagy egyik korai szülője kapcsán (FUCHS 1993; 86). Úgy vélem, hogy e kivételes formanyelv olvasása az azt alkotó jelrendszerek működési mechanizmusának feltárása által lehetséges. Dolgozatomban két ilyen jelrendszert, a színészi test mozdulatait, illetve az előadások tárgyhasználatát (szcenográfia, rekvizitumok) vizsgálom, de ezeket nem különítem el élesen egymástól, mindkettőhöz a vizualitás felől közelítek. Mindenközben a posztdramatikusság paradigmájához sorolható előadászerű események hagyományos megközelítésének problematikusságát is megvilágítom, különös tekintettel a *testművészeti* (vö. BÉCSY 1997; 100–101) produkciókra. A vizsgálat folyamán sorra veszem a magyarkanizsai szár-

mazású koreográfus rendezéseinek jellegzetes vizuális motívumait, majd – Várszegi Tibor színházolvasási javaslatát szem előtt tartva – felvetem azok működésének egy lehetséges módozatát.

Ha a testet mint vizuális jelet kívánjuk tárgyalni, érdemes egy kicsit hosszabban is elidőznünk a kortárs tánc elméleténél. A XX. század hatvanas éveitől kezdve egyre nagyobb teret nyertek maguknak azok a teátrális események, melyek jelölésére később Hans-Thies Lehmann a *posztdramatikus színház* terminust javasolta. Ám Madarev felidézi, hogy a tánc fogalmának átértékelődése már sokkal korábban, a század első felében megkezdődött. Az expresszionista képzőművészet térhódításával szinte egy időben az olyan alkotók, mint Mary Wigman, Kurt Jooss és Lábán Rudolf a táncra olyan aktusként kezdték tekinteni, melyen keresztül kifejezheték tapasztalataikat, érzelmeiket. A hetvenes évekre honosodott meg a *tanztheater*, azaz a táncszínház kifejezés, ami egy olyan egyre határozottabban körvonalazódó előadó-művészeti kategóriát jelölt, mely egészen másként fogta fel az előadók testét és mozgását, mint a klaszszikus táncműfajok. Ez utóbbiak testhez való viszonya rendkívül hasonlított ahhoz, ahogyan az irodalomtudományban hosszú ideig a nyelvhez viszonyultak: mindkét médiumot transzparensnek tekintették. Nem szabad azonban elfelejtenünk – emlékeztet P. Müller Péter –, hogy a „közvetlenül érzékelt anyagi tényezők” (P. MÜLLER 2009; 13) sem a *testművészet* (az izomcsoportok összehúzódása és elernyedése által keltett mozdulatok), sem a nyelv (írás vagy beszéd) esetében nem hordoznak önmagukban referenciális funkciót. A más-más kontextusban hozzájuk tapadt jelentéstartalom kizárólag közmegegyezés eredménye. Ennek értelmében tehát, P. Müller gondolatmeneténél maradván megállapíthatjuk, hogy a színház-szemiotikusok hiába veszik sorra a test által keltett jeleket, ha figyelmen kívül hagyják, hogy a test maga „nem egy felület, amely jeleket ölt magára, hanem olyan összetett médium, amely a mindenkori kulturális mezőt alapvetően meghatározza, és azt folyamatosan újraírja, újrarajzolja” (P. MÜLLER 2009; 13). Úgy vélem, fontos kihangsúlyoznunk, hogy az előadók teste nem csak a kulturális mezőt, de a potenciális értelmezési tartományokat is döntően képes befolyásolni.

Patrice Pavis hívja fel rá a figyelmet, hogy „Lyotard, Deleuze és Vigarello [is] megkérdőjelezték azt a szemiotikai modellt, amelyen a gesztikusság elmélete alapul. Az ő felfogásuk szerint a szemiotika [...] azon a próbálkozáson alapul, hogy a világot jelekkel magyarázzák meg, amivel a színpadot és a testet egy végső, meghatározott, szignifikánsná redukálják, ahelyett hogy kitárnák vérkeringésüket az ösztönök és az energia előtt” (PAVIS 1998; 9).

Ám nem csak az nehezíti a Nagy-előadások referenciális olvasását, hogy azok mozdulatsorai nem feleltethetőek meg semmilyen zárt mozgásrendszerű táncműfaj mozdulataival. Táncosai ugyanis nem az üres térben, hanem Nagy furfangos, sajátos univerzumot alkotó díszletei, építményei között cselekszenek, melyek bizonyos elemei bár ismerősek lehetnek számunkra, mégsem mindennapi tereket ábrázolnak. Jelszerűségüket tekintve hasonlatosak az előadók testéhez, azok mozdulataihoz. Sőt, mi több, Nagy terei előadásainak szereplőivé válnak, ugyanis folyamatos változás jellemzi őket. Elemeik organikus módon nyílnak és záródnak, ezzel újra és újra addig ismeretlen felületeket, zugokat, falakat hoznak létre, melyek a játsszók által birtokba vehetővé válnak.

E sajátos tárgyi univerzumhoz tartoznak az előadások során felhasznált kellékek is. A rejtekajtókból, süllyedőkből és fiókszerű elemekből bármikor előkerülhet egy addig nem használt eszköz, melyet a táncosok a teremtet, pontosabban folytatott világ szerves részévé tehetnek, és sohasem tudhatjuk, hogy nem lényegülhet-e át a továbbiakban valami egészen mássá. Minden változik, és minden színpadi jel egyformán fontos. Nagy színháza tehát olyan színház, amely már nem valamilyen drámai szövegnek van alárendelve, sőt esetében nem is beszélhetünk a jelek hierarchikus rendjéről, csak ezek egymás mellett való, az olvasás szempontjából egyenértékű létezéséről. E tekintetben előadásai a mindennapi élet totalitáshoz hasonlatosak, ahol szintén problematikus lenne valamiféle fontossági sorrendet felállítanunk szavaink, audiovizuális észleleteink, gondolataink vagy érzelmeink jelértéke között.

Mielőtt azonban e formanyelv legfontosabb tárgyi motívumai felé fordulnék, úgy hiszem, szót kell ejtenem arról, miképpen valósul meg az a szelekció, melynek eredményeképp e motívumok hálója létrejön egy előadáson belül. Ugyan a kortárs rendező-koreográfusok körében ez egyáltalán nem szokatlan, de témánk szempontjából közel sem elhanyagolható, hogy Nagy József autonóm alkotótársaként kezeli színészeit. Azaz esetében nem beszélhetünk a szó szoros értelmében vett rendezői színházról. A kész előadásszöveg, mely itt nem nyelvi konstrukcióként, hanem egyfajta vizuális partitúráként fogható fel, nem kizárólag annak a lenyomata, ahogyan Nagy saját élményei alapján a világot értelmezni próbálja. Olvasatába ugyanis beleszövődnek a játsszók világolvasatai is. E ponton kell megjegyeznünk, hogy a próbafolyamat során született improvizációkkal párhuzamosan, azoktól megihletve Nagy József folyamatosan vázlatokat rajzol, hogy a színpadi képeket, illetve mozdulatokat végül ezek alapján térben és időben pontosan rögzíteni tudják (PÉTER 2011; 163–169).

Fontos látnunk azt is, hogy Nagy olvasási technikája nem lineáris. Ehelyett „számtalanszor találomra nyitja ki ugyanazt a könyvet, és lát szőlag véletlenszerűen olvas belőle mondatokat, engedve, hogy esetlegesen egy-egy mondat kiemelkedjék a többi közül, amely elindíthat egy szelekcíós folyamatot az előadásszöveg konfigurálódása érdekében” (VÁRSZEGI 2005; 170). S bár tagadhatatlan, hogy a szövegirodalomból is merít, nem csak a szó szoros értelmében vett könyvolvasásról van szó. A verseken, filozófiai írásokon, életrajzokon, regényeken és dramatikus műveken túl ugyanolyan fontossággal szerepelnek inspirációs forrásai között zeneművek, festmények, grafikák, szobrok és egyéb képzőművészeti alkotások is. Nagy művészete mindezek mellett hangsúlyosan önéletrajzi természetű, alkotójának személyes múltjából táplálkozik. A szülőváros, Magyarkanizsa és annak környéke, a járás vagy épp a Tisza-part azonban nem valós földrajzi helyként, hanem egyfajta mitikus térként jelenik meg az alkotói emlékezetben, melyet a gyermekkor feledhetetlen figurái, a városka legendáriumának alakjai népesítenek be. Nagy előadásaiban tulajdonképpen nem egy „dokumentarisztikus», csak többszörösen átvitt értelemben létező, a szerző emberi és művészi szenzibilitása által stilizált Kanizsa” (MEDENICA 2015; 48) létezik.

Nagy József színpadi világát tehát sajátos, az emlékezés képeiből felépülő vizuális dramaturgia működteti. Az alkotói asszociációk által megképződő sorozatok alakítják ki a képek, színpadi cselekvések sorrendjét. Myriam Bloedé *Nagy József síremlékei* című kötetében nem kevesebb mint hatvanhárom motívumot és figurát sorol fel (BLCEDÉ 2009; 9–11), melyek valamilyen formában hatással voltak a táncművész munkásságára, illetve nyomot hagytak előadásain. Ezek elemzésére azonban csak esszéisztikus formában vállalkozik. Jelen dolgozat keretei között nekem sem célom, hogy bármelyikkel is részletesebben foglalkozzak, de fontosnak tartom, hogy néhányat kiemeljek közülük, még hozzá azokat, melyek vizuális jelként is reprezentálódnak az előadásokban. Nagy színpadán gyakran központi helyet foglal el az asztal, mégpedig valamiféle fából készült asztal, olyan, mint anyai nagypjáé volt, s mely gyermekkori világának egyfajta centrumát jelentette. Nem lehet mellékes, hogy a parasztember nagypa szenvedélyes olvasó volt, s épp az említett asztalnál bújta a városi könyvtárból kölcsönzött könyveket. Az apa, idősebb Nagy József viszont iparos volt, ácsmesterként dolgozott. Így az ifjabb József viszonylag fiatalon találkozhatott a még megmunkálatlan fával, s az abból hasított deszkával is, melyek rusztikus, nyers formájukban szintén megjelennek a színen: díszletépítményeit alkotják. Falaikon, síkfelületeiken ablakok nyílnak, melyek a mögöttük feltáruló látványt keretezik. Rajtuk keresztül pil-

lanthatunk be a tér egyes zárt zugaiba, és e leleskedő pillantás kikényszerítése gyakran poétikai eszközzé is válik. A nyers fához hasonlóan olyan természeti tárgyak is játékba kerülnek, mint a különféle magvak és termények, a széna, a víz, a kő, a homok, a por, a sár, az agyag s nem utolsósorban a föld, melyek mind a síkságnak, az alföldnek válnak „ikonikus jelvé” (MEDENICA 2015; 52). De itt vannak még a kosztüömök is: a férfiakon fekete öltöny és fehér ing, melyet az elengedhetetlen fekete kalap egészít ki, a nőkön pedig visszafogott, egyszínű ruhák, az alföldi ember ünnepei viseletének jellegzetes darabjai. A kötél és a vele való felfüggesztés, akasztás is rendre visszatérő motívuma a rendezéseknek. Ez nem csak az észak-bácskai régió évtizedek óta általánosan magas öngyilkossági rátájára utal, hiszen Nagy több közeli barátja is kötél által vetett véget életének. Szintén gyakorta előforduló elemek a báb, a baba és a marionett is. Egyes rendezésekben például szalmababokkal, felöltöztetett zsák-alakokkal, illetve kézfejjel animált kellékekkel találkozhatunk. Bizonyos értelemben ehhez a tárgykörhöz tartoznak a Nagy és színészei által szinte minden előadásban viselt álarcok is, melyek a legtöbbször természeti népek rituális maszkjaihoz hasonlatosak.

Várszegi Tibor *Az ittlet öröme* című kötetében a színpadi mű ösztönös megközelítésének módozatait kutatja, a felvetett problémához pedig ontológiai érdeklődéssel közelít. Miközben Martin Heidegger művészetelmélete fényében igyekszik megvilágítani a színpadi eseményt, hangsúlyozza, hogy a német filozófus a műalkotást olyan lehetőségnek látta, amely által az ember léte feltárható. Úgy vélte, hogy e feltárás a mű megnyitása által valósítható meg, mely az „előtűnő” lét megértését – és véletlenül sem megismerését – eredményezheti (VÁRSZEGI 2005; 15). Heidegger szerint szakítanunk kell a „létfeledő metafizika” szemléletével, azaz többé nem kezelhetjük a létezőt tárgyként, megismerendő objektumként. Ebből Várszegi arra következtet, hogy a színpadi műhöz sem közelíthetünk a megfejtés szándékával, a létezés közegeként kell megvizsgálnunk (VÁRSZEGI 2005; 29). Ez azt jelenti, hogy az előadóknak és a nézőknek egyaránt el kell fogadniuk, hogy mindannyian a műben élnek, résztvevői annak. Azaz létfontosságú, hogy ne valamilyen üzenet továbbításához szükséges eszközként tekintsenek rá (VÁRSZEGI 2005; 30).

Meg kell jegyeznünk továbbá azt is – idézi Heideggert Várszegi –, hogy a lét sohasem lehet pótcselekvések eredménye. A természetes mozgás szabadsága azonban a színpadon gyakorlatilag teljesen feledésbe merült. Helyét az olyan pótcselekvések vették át, mint a balettmozdulatok és a klasszikus táncrendek. Eredendően pótcselekvésnek tekinthetőek azok a színházi formák is, melyek a hétköznapi élet mimetikus ábrázolását tűzték

ki célul. Várszegi szerint ez egyfajta létfeledésnek is tekinthető. Azonban az expresszionista tánc, illetve az ebből kialakult kontakt-improvizációs technika, mely nem egy előre adott mozdulatrendszer egységeinek megszabott sorrendű (re)prezentációjában merül ki, mind a léthez való visszatalálás irányába mutathatnak. Nagy József rendezéseinek összetéveszthetetlen mozgásvilágában ezen műfajok hatása meghatározó erejű, s az egyes játékszkekvenciák sem próbálják hasonlósági alapon másolni mindennapi életünket. *Az ittlét öröme* érvelése szerint tehát a színpadi mű létalapítás. „Nem létfeledésre csábító kikapcsolódás, hanem bekapcsolódás az önmagát felfedő létbe” (KÉKESI KUN 2007).

Úgy hiszem, e tekintetben a Nagy József-i színház a rítusokhoz hasonlatos, sőt a rituális cselekvések megidézése kulcsfontosságú tulajdonsága. Várszegi Tibor állítása szerint az írásbeli kultúra kialakulásával, az ésszerűség egyre erősödő dominanciájának hatására, az ember léte, létbeli pozíciója – mely egy mitikus világrendben még magától értetődő volt – önmaga számára elfelejtődött. Idővel például „azt a tevékenységet is, amely egykor [...] létének közegét képezte, elkezdte művészetnek nevezni” (VÁRSZEGI 2005; 14), s ennek következményeképpen a műalkotások a létezés közege helyett megfejtendő objektumokká váltak. Nagy József viszont – Heideggerhez hasonlóan – a dolgokhoz való visszatérést javasolja, ezt pedig a színpadi cselekvés, illetve az emlékezet egyfajta ritualizációja, mitikus képekbe való sűrítése által látja megvalósíthatónak. Kovács Antal, a gyermekkori barát öngyilkossága kapcsán Nagy a következőket mondja: „korai halála nagyon fájdalmas számunkra. De ahelyett, hogy sirassam, eldöntöttem, hogy egy előadásban fogom megidézni. Sirás helyett játszani fogok, hogy ez is rítussá váljon” (BLCEDÉ 2009; 55). Az őskori közösségek és az antik kultúrák színházszerű eseményeire azért tekinthetünk a schechneri értelemben vett valós aktusként (vö. SCHECHNER 1984; 41), mert mind előadók, mind pedig nézők egy egységes mitikus világrendben gondolták el önmagukat. Efféle általános önmeghatározásról azonban ma már nem beszélhetünk. Nagy József viszont kísérletet tesz rá, hogy a mítoszok világképét Kanizsa helyi mitológiájával, saját maga és játszóit által kiválasztott motívumokkal helyettesítse, hogy a lokálist globálisként működtesse. A próbafolyamat során a résztvevők által kiválasztott vizuális motívumok végül olyan önálló univerzumná állnak össze, mely meg sem próbálja ábrázolni, reprodukálni a mindennapi életet, inkább folytatni kívánja azt, de oly módon, hogy közben nem zárkózik el a különböző olvasatok elől. Ezáltal megszűnik egy megfejtést kikényszerítő objektumnak lenni, a létezés közegevé válik.

Irodalom

- BÉCSY Tamás (1997): *A színjáték lételméletéről*. Dialóg Campus, Budapest–Pécs
- BLCEDÉ, Myriam (2009): *Nagy József síremlékei*. Ford. GEMZA Melinda. Koinónia, Kolozsvár
- FUCHS Livia (1993): Jel. Három találkozás Nagy Józseffel, a Jel Színház vezetőjével. In *Iskolakultúra*, 1993/10.
- KÉKESI KUN Árpád (2007): A határosság tapasztalatáról. In *Eső*. 2007/2. (Elérhető: <http://esolap.hu/archive/entryView/865>. A letöltés ideje: 2016. 02. 18.)
- MADAREV, Milan (2011): *Teatar pokreta Jožefa Nađa*. Pozorišni Muzej Vojvodine, Novi Sad
- MEDENICA, Ivan (2015): Nagy és Kanizsa. Ford. BARTUC Gabriella. In *Ex Symposion*, 89. szám.
- P. MÜLLER Péter (2009): *Test és teatralitás*. Balassi Kiadó, Budapest
- PAVIS, Patrice (1998): Brehtov gestus. Ford. LUKAČ, Sergej/RAJSLI Emese. In *Scena*, 1998/1–2.
- PÉTER Petra (2011): Nagy József: Pekingi kacsca (1986). In JÁKFA LVI Magdolna (szerk.): *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*. Balassi Kiadó–Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest
- SCHNECHNER, Richard (1984). *A performance*. Múzsák, Budapest
- VÁRSZEGI Tibor (2005): *Az ittlét öröme – A színpadi mű hermeneutikája*. Balassi Kiadó, Budapest