

Oláh Tamás

Nagy József két Tolnai Ottó- rendezésének tárgyhasználat

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

Tolnai Ottó *Wilhelm-dalok* című versciklusa már megírásakor is összekapcsolódott Nagy József színházával. A költő a szövegek egy részét a koreográfus párizsi lakásában alkotta meg, sőt kötetének utolsó hosszűverésében a koreográfus neve is megjelenik. Az első, 1992-es kiadás ezenfelül Nagy József kézzel rajzolt vázlatait, színpadképterveit is közli. A Jel Színház ugyanebben az évben mutatta be az *Orpheusz létrái* című produkciót, majd több mint húsz évvel később, 2013-ban a *Wilhelm-dalok* című duettet. Mindkét előadás Tolnai motívumaiból építkezik, mindkettőben színpadra lép Nagy József, továbbá Bicskei István személye is összeköti őket, hiszen mindkét alkalommal ő alakítja a félkegyelmű Wilhelmet.

Toldi Éva szerint Tolnai életművében „a narratív szerkezetek felé való határozott kimozdulás a *Wilhelm-dalok* együgyű figurájának beszédrendjébe való belehelyezkedéssel kezdődik meg” (TOLDI 2010; 77). Ám tökéletes, hiányok nélküli narratíváról mégsem beszélhetünk a ciklus szövegeiben. Wilhelm „a jelenben él, jelenbeli akcióiról vagy a közelmúltról, ismétlődő cselekedetéről számol be. Noha a ciklus minden darabjának narratív magja van, Wilhelm az élményeit, az őt foglalkoztató eseményeket, történéseket nem elbeszéli, hanem inkább megjeleníti” – állítja Utasi Csilla (UTASI 2015; 15). A színpadi adaptációk is ezt a szokatlan megjelenítő szerepet veszik fel azáltal, hogy a történéseket Wilhelm szemszögéből mutatják be.

A 2013-as Nagy-rendezésben Tolnai egyes versei szövegszerűen is elhangzanak Bicskei interpretációjában, s így a mű Tolnai versnyelvét felhasználva láttatja világát: egy poros, bácskai kisvárost, melyet furcsa figurák népesítenek be. Az *Orpheusz létrái* című előadásban azonban még efféle

laza, a szöveg szintjén megjelenő narratívát sem találunk. E fizikális színházi produkcióban helyett vizuális dramaturgia érvényesül, mely a beszélt nyelv kiiktatásával képi formában jeleníti meg tartalmait. Nagy tehát úgy tekint a gesztusra, mint egyfajta közös nyelvre (idézi BLCEDE 2009; 96). E korábbi rendezésében Wilhelm megfigyelő perspektívája az eseményeket megállás nélkül értelmező és rendszerező publikum nézőpontjává változik.

„Tolnainál már maga az érzékelés folyamata is alkotás, résztvevő cselekvés, beszélgetés az élő test és annak világa között” – állítja Mikola Gyöngyi (MIKOLA 2007) –, s megállapítása erre a jellegzetes színházi nyelvre vonatkoztatva is maradéktalanul megállja a helyét. Nagy József színházában – Tolnai olvasójához hasonlóan – a néző is „alkotóelem, [...] aktív résztvevője az alkotásnak” (MIKOLA 2007). Ennek okán aligha beszélhetünk zárt struktúrákról. Nagy József motívumai, akárcsak a *Wilhelm-dalok* metaforái, számos ponton kapcsolódhatnak egymáshoz, s alakíthatnak ki egymás közt motívikai diskurzust.

Tolnai műveit sokan Gilles Deleuze és Félix Guattari rizómaelméletének segítségével igyekeznek megközelíteni. A francia szerzőpáros szerint a szöveg „bármely pontján képes bármely más ponttal összekapcsolódni, vonásai nem szükségszerűen azonos természetű vonásokra utalnak, igen eltérő jelviszonyokat hoz működésbe, sőt nem-jel állapotokat is” (DELEUZE–GUATTARI 2002; 83). Mikola Gyöngyi szerint is a rizóma az egyik legalkalmasabb mintázat, amellyel jellemezni lehet a Tolnai-féle világot és írásmódot, mivel „számtalan kimenettel, kijáráttal rendelkezik, és mint ilyen szemben áll a pszichoanalízis logikájával, [...] a tudat rizomatikus konstrukciója a valósággal való kapcsolat nyitott, kísérleti jellege felé orientál” (MIKOLA 2007).

Nagy József színházfelfogása hasonlóképpen elutasítja a színházi lélektani realista hagyományának pszichológizáló attitűdjét, s egy olyan esztétikát vezet be, mely nem állítja hierarchikus viszonyba a különböző észleleteket. Nagy – Tolnaihoz hasonlóan – a bolond figuráján keresztül „az eredendőbb kogníció lehetőségét kínálja” fel közönsége számára (UTASI 2015; 19).

Wilhelm Tolnai versciklusában „anyját, a szomszédokat, a kisváros szereplőit és a magával hurcolt, kisajátított tárgyakat énekli meg” (UTASI 2015; 15). E figurák és tárgyak testesülnek meg Nagy József két adaptációjában is, de a művekben betöltött funkciójuk teljesen eltérő. Míg az *Orpheusz létráiban* hangsúlyosabb szerepet kapnak a testek, s a tárgyak sokszor mindössze az előadók akcióinak lebonyolítását segítik, testük kiterjesztésül szolgálnak, addig a *Wilhelm-dalok* című előadásban szinte fősze-

replővé lépnek elő. Összehasonlító elemzésemet ezért célszerűbb az előadások keletkezésének időrendi sorrendjében végezni, hogy megvizsgálhassam, miképpen változik meg a tárgyak szerepe Nagy színházában, és ezt a változást milyen tematikai változások, eltolódások kísérik.

Az *Orpheusz létráinak* tárgy- és térhasználata rendkívül sokrétű. Az előadás nyitóképe egy lepedőnyi vászonra vetülő árnyjelenet, mely vászon pillanatokkal később a tér közepén kialakuló kisebb színpad háttérfüggönye lesz. Majd a játék tere fokozatosan egyre szélesebbé és mélyebbé válik: falak tűnnek el és függönyök húzódnak szét, hogy az előadók immár az Orléans-i Nemzeti Koreográfiai Központ színpadának teljes terét birtokba vegyék. Az anyaghasználatot tekintve egyértelműen a fa dominál. Derékszögek és hegyesszögek végtelen kombinációi uralják a látványt. Nemcsak a színpadi építményeket, de a padlózatot is különböző méretűre vágott, sötét színűre lazúrozott deszkák alkotják. A pontosan szerkesztett előadás csak nagyon kevés széles színpadi képet, nagytöltőt tartalmaz. A térszervezés Tolnai írásmódjához hasonlóan rizómaszerű. A folytonosan alakuló térben újabb és újabb zugok, szobák, színpadok és teraszok nyílnak meg a néző szeme előtt, így nemcsak a horizontális, de a vertikális sík is játékba kerül. A szín hátsó részén egy több méter magas, középső részén enyhén megdöntött, falszerű emelvény található, mely a tér teljes szélességében húzódik. Szemközti, a nézőkkel párhuzamos oldalát szintén falemezek borítják. A fent helyet kapó etűdök mellett e szemközti oldallemez is játékba kerül, mivel annak egy részét gumikötelek segítségével az előadók függőleges irányban is bejárhatják. Az alsó, nagyobb kiterjedésű térrész első látásra üresnek hat, de padlózata sokrétűen variálható, ezzel megváltoztatva a teljes tér struktúráját. A játékosok a talajszintről egy alkalommal asztallapként funkcionáló falapot emelnek fel, máskor a deszkák egyik végének megemelésével képeznek rámpaszerű felületet táncukhoz, vagy a kiemelt elemeket támaszként, ülőhelyként használják. A szín alsó és felső részét a bal oldalon egymás mögött lépcsőzetesen elhelyezkedő, szinte folyamatosan játszó tűzoltózenekar köti össze. Nemcsak Kovács Tickmayer István fuvolára, harsonára, trombitára, fagottra, klarinéttra, bőgőre, cselőra és zongorára írt szerzeményei idézik meg a Tolnai verseiben sokszor megjelenő okanizsai tűzoltózenekart, hiszen a zenészek egytől egyig tűzoltó egyenruhában muzsikálják végig az előadást.

A darabban tíz táncos szerepel. A játékosok kosztümjei a két világháború közötti bácskai ünnepi viseletet idézik, de mégis időtlenek. A színen megjelenő hét férfi ruházatában a fekete különböző árnyalatai dominálnak. Többnyire hosszú kabátot vagy zakót, szövethadrágot és világos színű inget hordanak. Kivételt képez Nagy József borbélyfigurája, akin álta-

lában térdig érő fehér köpeny és fekete mellény van, továbbá Bicskei István kívülálló Wilhelmje, aki egy jelenetben sem visel inget csak zakót, néha félmeztelen, fején pedig állandóan egy piros sapkát hord. A férfiak egyes etüdkben a zenekarhoz hasonlóan tűzoltó egyenruhában jelennek meg. A három női figura ezzel szemben világos, pasztellszínű ruhákban táncol, melyek szintén a korra jellemző divatot követik. Mivel szinte a földig érnék a ruhák, nagyban befolyásolják a játszóknak mozgásrendszerét.

Mivel egyetlen szereplő sem szólal meg, csak gesztusaik és akcióik alapján lehetséges azonosítani őket Tolnai versciklusának karaktereivel, de az ilyen jellegű megfeleltetést olykor maga a rendezés siklatja ki. Mikor már azt hinnénk, hogy sikerült felismernünk egy figurát, a játszóknak rövidesen szerepet váltanak. Identitásukat valójában mozdulataik, kellékeik, használati tárgyaik lecserélésével változtatják meg, azaz az egyes szerepek tárgyaik és gesztusaik által képződnek meg a színpadon. Ilyen tárgyak például a Nagy József által használt borotva, Wilhelm sapkája, az egyik nőfigura által hordott rókaprém, de ilyenek a seprűk, vágott virágok vagy görbe botok is, melyek az egyes szituációkban, dominanciaharcokban identifikálják a szereplőket, és megmutatják azok státuszát. A legfontosabb rekvizitumok e tekintetben egyértelműen a címben is szereplő létrák. A játéktér talajon elterülő részét a fal tetejével két rögzített létra köti össze, melyek az enyhén megdöntött középső felületre fektetve, egymással párhuzamosan helyezkednek el. A fent és a lent kategóriáit azonban teljességgel egymásba csúsztatják azok a mozdítható létrák, melyeket a táncosok az etüdkök során hoznak be magukkal a térbe. Ezek néha kémenyseprőlétrának tűnnek, máskor szárnyakká lesznek, utcai paddá lényegülnek át, vagy a színpad közepén halmot alkotva valamiféle absztrakt installációként funkcionálnak. Folyamatos változásuk során az előbb említett státuszharok metaforájává válnak, miközben esetenként a szó szoros értelmében is ezek terepül szolgálnak.

Számos ilyen harcot láthatunk Nagy rendezésében. A férfiak olykor nőkért vetélkednek, vagy egyszerűen erőfitogtatás ürügyén dulakodnak. A variációk most is végtelenek, a játékot a folyamatos mozgásban levés működteti. „A helyváltoztatás lehetetlensége [...] egyenlő a halállal” (BLCEDÉ 2009; 19–20) – írja Myriam Blœdé, aki e megállapítást Nagy sakkjátszmákhoz való vonzódásával igazolja. A szereplők olykor test test ellen kelnek birokra, máskor viszont burleszkbe illő jelenetben feszülnek egymásnak. Ez a burleszkszerű ironia fontos összetevője ennek a színházi nyelvnek. Tolnai sokszor groteszk figurái minden testi fogyatékoságukkal, tökéletlenségükkel együtt jelennek meg Nagy és a táncosainak interpretációiban. A bottal járó öregek és a hadirokkantak éppúgy megidé-

zödnek, mint a púpos Ferike vagy a lábatlan Baráth, s megváltozott testük a női alakok hosszú szoknyáihoz hasonlóan határozza meg mozgásrendszerüket. Testük tehát – Milan Mađarev szavaival élve – „kiharcolta magának, hogy a saját történetét adja elő” (MAĐAREV 2015; 34). Ez valójában egyfajta válaszként is értelmezhető a lélektani érdeklődésű realista színház gyakorlatára, hiszen itt a lelki folyamatok helyett a színészi testben rejlő energiák és a fizikum válnak a cselekvések elindítójává.

Tolnai univerzumában rendkívül fontos szerepet kap a Teremtő, akire a szerző alkotóművészként hivatkozik. Utasi Csilla érdekes összefüggésre mutat rá a versciklusban megjelenő Wilhelm és Isten alakja között. Szerinte ez utóbbi a szövegekben „az emberi szférán túl és egyúttal az emberi szféra alatt működő vak és öntudatlan meghatározottság: antropomorf jegyeket visel, ám nem a jóság megtestesülése, hanem öntudatlan, saját öntudatlansága terhét cipelő, tétova, a rosszat és a jót egyformán tevő lény” (UTASI 2015; 19). Ebben az értelemben nézőpontja is hasonlatos a boldond figuráéval, s ezzel együtt Nagy József adaptációjának közönségével is. A világ olvasása során egyikük esetében sem képződik meg semmiféle hierarchia az észleletek között. Ez az oka annak is, hogy bár az *Orpheusz létráinak* kétosztatú színpada ideális volna az emberi és isteni szférák megjelenítéséhez, a transzcendens mégsem ölt testet a térben. Ehelyett kívülről – a nézők és Wilhelm pozíciójából – figyeli az eseményeket, szervezi műalkotássá a látottakat.

Ezzel szemben a 2013-ban bemutatott *Wilhelm-dalok*ban a Teremtő figurája ténylegesen megjelenik. Szerepét maga a rendező-koreográfus testesíti meg. Partnere ezúttal is Bicskei István. Duettjükben az isteni és emberi szférák végig egymás mellett léteznek, találkoznak, hatással vannak egymásra, sőt összerosódnak.

Az előadás tere, illetve eszközhasználata jóval szerényebb, mint az *Orpheusz létráié*, de ezzel együtt sokkal letisztultabb is. A színpad a látványt tekintve három jól elkülöníthető részre oszlik, melyeket ugyan nem határolnak falak vagy egyéb elválasztó elemek, de a világítás mégis pontosan kijelöli őket. A bal oldali térrész a Nagy által megformált Teremtő ténykedésének terepe. Egyetlen állandó eleme egy viseltes pianínó, melynek bilentyűzet feletti burkolata hiányzik, így játék közben megfigyelhetőek lecsapó és felemelkedő kalapátsai. A tér jobb oldalán Bicskei Wilhelmje foglal helyet egy egyszerű, fekete színű szónoki pult mögött. Hátul, tőle néhány lépésre egy álló téglalap alakú, szintén feketére festett fatábla áll. A szín közepén egy apró, bábszínpadhoz hasonló nyílás található, melyre szemből – gyakorlatilag a közönség perspektívájából – egy digitális kamera néz. Az élő képet egy valamivel magasabban elhelyezett vászonra to-

vábbítja egy vetítő, ezzel sokszorosára nagyítva a látottakat. A két színész játékterét egy-egy fénykör határolja, míg a középső térrészen kizárólag a parányi színpadnyílás kap fényt. A három terület két jelenettől eltekintve soha nincs egy időben megvilágítva. A játszókat által előadott etűdök váltakozása, dialógusa határozza meg, mi kap éppen fényt a színpadon.

Valójában ez a dialógus hozza létre az egész előadást, mely egyedül állónak tekinthető Nagy eddigi életművében, hiszen az egyórás játékidő több mint felét a beszélt nyelv uralja. Bicskei monológjaira – azaz Tolnai Wilhelm-dalaira – Nagy József néma mozdulatai, színpadi akciói szolgálnak válaszul. Bár a látvány szempontjából az előadás tere valóban háromosztatú, ám a térhasználat kapcsán nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a középben található kis színpadon feltűnő tárgyakat szintén Nagy mozgatja. A *Wilhelm-dalok* című előadást tehát dichotómiák szervezik, de éles szembenállásokról mégsem beszélhetünk, hiszen a pólusok újra és újra találkoznak egymással.

A produkció a fekete öltönyt és fekete inget viselő Bicskei monológjával indul. Gilles Deleuze Nietzschét magyarázó gondolatait és a valamikori kanizsai festő, Dobó Tihamér, azaz Cigonya aforizmáját adja elő ez utóbbi beszédhangját és gesztusait felidézve: „Gondolkodni annyi, mint kockadobást végezni, mert az elvetett kockák olyanok, mint a tenger és a tajtékok, mint a Föld és a tűz” – kezdi el a közönségre nézve. Majd valamivel később a következőket állítja: „Az ember nem tud játszani. Az Úr meg öreg, nem tudja a kockákat elvetni a tengeren és fönn az égben. [...] Hanem »egy gyermek árny«, »picinyke sötét termet, amint szirén-csavarodásban áll«, ő képes arra, hogy újrakezdje a kockadobást” (idézi BARTUC 2015; 56). E „szirén-csavarodásban álló gyermek” Nagy József rendezésében nem más, mint az együgyű Wilhelm, aki a dalai által alkotja meg az előadás univerzumát. A játék során Tolnai verseire rend szerint a szintén feketébe öltözött, bőrszínű gumimaszkot és fehér parókát viselő Nagy mozgásetűdjei felelnek. Az igék tettekké lesznek. A fények kihunynak az egyik térfélen, hogy az alkotás játéka a másikon folytatódhasson tovább.

Természetesen szó sincs illusztrációkról. Az etűdök inkább asszociációk a Wilhelm-univerzum motívumaira. Az öreg Teremtőt megformáló Nagy József egy liszttel töltött koffer tartalmát szórja szét a talajon, egy kályhacső könyökrészeivel táncol vagy egy kéményseprőkefe szárával küzd. A két szférát mintegy összekapcsolva monológjai közben olykor Bicskei is kellékeket ragad: görcsös tánc közben sütőtököt passzíroz át ujjai között vagy drótkéfeket dörzsöl egymásnak. A mozdulatok ritkán referenciálisak, bár „a befogadóban felidéz(het)ik egy-egy mindennapi, megtapasztalt gesztus élményét, jelentését” (PÉTER 2011; 167). Még-

is szerencsésebb ritualizációról, a vizuális jelek egyfajta ősképpé való átalakulásáról beszélünk.

Nagy gesztusai saját terében (a szín bal oldalán) ugyan öregesen nehézkesek, szakadozottak, de amikor a parányi színpad mögé lép, egyszerre mozgatóvá, sőt egyenesen játszó, alkotó gyermekké válik. Tolnai tárgyai e térben valódi főszereplővé lényegülnek, szinte mitikus objektumokká lesznek. Agyagból emberfigurákat mintáz, porcelán elefántot zúz össze egy kalapáccsal, a kulisszafalra krétával angyalfigurát rajzol, vagy épp papírból formálja meg azt. A *Wilhelm-dalok* bábszínpada hasonlóságot mutat az *Orpheusz létráinak* terében elhelyezett dobozszínpadokkal, melyek egyikében például Pechán József alakját ismerhetjük fel, miközben épp Wilhelm portréját festi. Tehát az előadásokban nem egyszerűen a színház tükröződik a színházban, hanem maga a műalkotás folyamata kap színházi keretezést átvitt és konkrét értelemben is. E tükröződés többszöröződik meg a 2013-as előadásban, amikor a Teremtő bábszínpadának képét filmként látjuk viszont a vásznon. A tükröződés motívumát egyébként Tolnai is szívesen alkalmazza a ciklus verseiben. Ott van például a katonatükrör, melyet Wilhelm ürülékkel akar bekenni, ám tévedésből végül saját tükörbe néző arcát mázolja össze. De példaként szolgálhatna az a tükör is, melynek képe egy másik (sokadik) tükörben verődik vissza, hogy segítségével Dusi borbély úgy fazonírozhassa Fanny fanszörét, hogy ne kelljen „nyílegyenest a lába közé pillantania”. A *Wilhelm-dalok* című adaptáció bravúrja, hogy Tolnai versnyelvének logikáját úgy képes roncsolás nélkül vizuális jeleként visszatükrözni, hogy mégsem illusztrálja annak motívumait. Ehelyett épp a pontos megfeleltetés lehetetlenségét hangsúlyozza. E nyomatékosítás egyik legizgalmasabb – megnyilvánulása az előadásban elhangzó utolsó mondathoz kötődik: „[S]zóval van klorofill / a márványra ragasztott posztóban / vagy nincs / végső ideje eldönteni” – mondja Bicskei, majd a földre dönti fekete pulpitusát. A nézőben a befogadás során pontosan azáltal keletkezik feszültség a kognitív metafora és fizikai aktus között, hogy az előadás eme utolsó fricskaként látszólag kiegyenlíti azokat.

A duett során az előadók mindössze két alkalommal cselekednek egy időben, s mindkét esetben szöveg nélküli akciókat hajtanak végre. Nagyjából a játékidő felénél – a kis bábszínpad azon jelenetét követően, melyben a kalapács szétroncsolta a porcelánfigurát – a színtér mindhárom pólusa fényt kap. A vásznon ott van a falra rajzolt angyal alakja, Wilhelm felállított zongorahúrokat püföl fekete szövetekkel egyre szaporább ütemben, a Teremtő pedig egy colstokkal a kezében vonaglik egyre vadabban, mígnem a földre kerülve egyszer csak leveszi maszkját és felordít. E kiáltás párja annak a gesztusnak, melyet néhány perccel korábban Wilhelm

tesz, amikor monológja végén az ég felé emeli tekintetét. A két alak elválaszthatatlanságát mutatja a másik közös etűd is, mely egyben az előadás záróképéül szolgál. Ebben Wilhelm és a Teremtő is a bábszínpad mellett állnak. Beethoven egyik zongoraszonátájának taktusaira vizet csorgatnak az azon elhelyezett két tégelybe, melyekben egy-egy antropomorfa agyagfigura található. Amikor a víz teljesen ellepi a figurákat, Nagy és Bicskei tintát csepegtetnek a folyadékba, amíg az teljesen átláthatatlanná nem válik. Ekkor gördül le a kis bábszínpad függőnye. A víz motívuma egyébként mindkét előadásban ezen a hangsúlyos helyen jelenik meg: az *Orpheusz létrái* Wilhelm vízben elmerült alakjával végződik.

Várszegi Tibor szerint „a világ utánzásával [...] az ember lemond arról, hogy kezdeményező módon vegyen részt a világ folyásában” (VÁRSZEGI 2007). Nagy József a folytatás szándékával Tolnai-adaptációiban az utánzás helyett az alkotás folyamatát mint a teremtés aktusát tematizálja, hiszen pontosan tudja, hogy a világ olyan lesz, amilyenek magunkban megalkotjuk, s olyan, „amilyenek eljártsszuk” (VÁRSZEGI 2007).

Irodalom

- BARTUC Gabriella (2015): Wilhelm duettje a Teremtővel = *Ex Symposion*, 89. 56–58.
- BLCEDÉ, Myriam (2009): *Nagy József síremlékei*. Ford. GEMZA Melinda. Koinónia, Kolozsvár
- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix (2002): Rizóma. In BÓKAY Antal–VILCSEK Béla–SZAMOSI Gertrud–SÁRI László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A poszt-strukturalizmustól a poszt-kolonialitásig*. Osiris, Budapest, 70–86.
- MAĐAREV, Milan (2015): Nagy József mozgásszínházának genezise – részlet. Ford. RAJSZI Emese = *Ex Symposion*, 89. 33–39.
- MIKOLA Gyöngyi (2007): A szépség szóródása. In *Tolnai Ottó legszebb versei*. AB-ART, Pozsony, 67–77. <http://tolnai.irolap.hu/hu/mikola-gyongyi-a-szepseg-szorodasa> (2017. március 20.)
- PÉTER Petra (2011): Nagy József: Pekingi kacsá (1986). In JÁKFALVI Magdolna (szerk.): *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*. Balassi Kiadó – Színház és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 163–169.
- TOLDI Éva (2010): Egy motívum az intermedialitás és intertextualitás határhelyzetében = *Híd*, 6. 74–79.
- UTASI Csilla (2015): Tolnai Ottó Wilhelm-dalok című versciklusának metaforaelméleti megközelítése = *Hungarológiai Közlemények*, 4. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék, 14–21.
- VÁRSZEGI Tibor (2007): A színvallásról = *Eső*, 2. <http://esolap.hu/archive/entryView/863> (A letöltés ideje: 2016. március 20.)