

Frumen Gergely

BÉKA ÉS BUTOH

A párizsi székhelyű Nagy József (Josef Nadj, Szkipe) 2018-ban újtára indult performan-szának címe, *Mnémosyne*¹, nem csupán az alkotó szubjektív emlékfoslányainak egyedi összetételére utal, hanem az emlékezet mechanizmusa által felkínált univerzális lehetőségekre is felhívja a figyelmet. Személyes emlékeink segítségével tudunk eljutni egymáshoz: a szimbólumoknak, jelentéseknek és többletjelentéseknek olyan kollektív szövetét kialakítani, melyen keresztül a világhoz és a többi emberhez kapcsolódhatunk. Ugyanez a helyzet az alkotásban felszabaduló alkotó és a befogadó interakciójának esetében. Minden műalkotás saját és felismerhetően rá jellemző jelentésekkel bír, melyeknek dinamikája mégis minden találkozással változik: a konvenció minden egyes befogadóval újrakötetik, egyedi kitételek alapján, még akkor is, ha ez több néző esetében, szimultán történik. Egy-egy motívum, gesztus jelentésének persze lehetnek közös, intézményes vagy kulturális keretek között tanult referenciapontjai is, de a találkozás nem csupán egy előadás és annak nézője, hanem *a nézők között* is zajlik. Éppen azért válik valójában egyetemessé, hogy a párbeszéd résztvevőinek individuális emlékezete adott pontokon metszi egymást, az alkotó tehát maga is néző, aki szintén nem vonhatja ki magát az emlékezés és szemlélődés procedúrája alól.

Természetesen egyedi észlelésünket számtalan objektív kulturális tényező árnyalja. A szü-letéssel és elmúlással, az élővel és az élettellel való találkozás viszont egy mindannyiunkban fellelhető őselménynek tűnik, ami pedig nem az ösztönökben, hanem minden ember saját törté-netében keresendő: annak a pillanatnak – *a fenségessé*² való találkozásnak – az emléke, amikor életünkben először felismertük, hogy kétségbeesetten szeretnénk uralni és megérteni valamit, ami túlmutat a megérthetőség és az uralhatóság tartományán. Ezt a felismerést aztán újabbak követik, melyek mind szintén az emlékezetbe ágyazódnak. Nézői szemlélődésünk tárgya pedig nem csupán az emlék, hanem maga az emlékezés aktusa. *Privát szemiotikánk* – melyen keresztül megpróbáljuk saját helyünket is meghatározni a világban – csak általa nyerhet érvényes nézőpontot, ha ütköztetve van *a másik ember* (illetve emberek) privát szemiotikájával.

A színház, a teatralitás és a performativitás azért különösen fontos ebből a szempontból, mert legkifejezőbb nyersanyaga maga az emberi test, a táncos, előadó, színész teste. A performatív játék terében tehát az élő testek nem tárgyak között mozognak, hanem kellékek és díszletelemek „mozognak” – találják meg helyüket helyüket és értelmüket – az emberi testek által meghatáro-

¹ Mnémoszüné (Mnémosyne, görögül Μνημοσύνη): mitológiai alak, Uránosz és Gaia lánya, az emlékezés vagy emlékezet görög istennője.

² *Fenségés* mint esztétikai alapfogalom; itt arra a jelentésére gondolok, ami olyan jelenségekre vagy törvényszerűségekre utal, melyek hatalmasabbak az embernél, épp ezért a velük való találkozás katartikus erővel döbent rá saját jelentéktelenségünkre.

zott erőterekben: bár fontos lehet egy-egy tárgy jelentése, de mindig csak az azt körülvevő vagy helyzetváltoztatásra készítő emberi mozgás viszonylatában. Ily módon a mise-en-scène egésze végső soron a gesztusok rendszerének, a játzó test kommunikációjának van alárendelve, melynek nyelvtani szabályait a résztvevők színesztétikus emlékezete határozza meg.

A játzó test és a néző testemlékezete (izommemóriája) a mozdulat képekbe kódolt tartalmi mentén kapcsolódik össze. „A gesztusok, amelyeket a színész használ, testi, tehát érzékletes, érzéket megmozgató jelenléte eredményeznek, azonban mindannyiszor megtaláljuk azokat a pontokat, amelyeken a test képpé szerveződik. Nem tartjuk paradoxonnak a fenti kettősséget, amely eleve a színház komplex jelrendszer voltára hívja fel a figyelmet.”³ – írja *Képből van-e a színház teste* című tanulmánya előszavában Ungvári Zrínyi Ildikó. Természetesen ez Nagy József *Mnémosyne* című előadása esetében sem egy egyirányú, hanem egy oda-vissza ható alkotói folyamat, amelynek gyújtópontját éppoly nehéz tetten érni, mint a tyúk és a tojás példáját citáló banális filozófiai kérdés megválaszolását. Ám, ha komolyabban belegondolunk, akkor nem is a sorrendiség a fontos, hanem maga a kérdés által feltételezett cirkularitás.

Elsőre ugyanis úgy tűnhet, hogy a világhírű táncművész és koreográfus békatetemek apróján készíti el *Békaszínház* című fotósorozatát, majd a hozzá kapcsolódó előadást, ám az is valószínűsíthető, hogy a békatetek által megjelenített asszociáció a megjelenítésen túli motivációhoz kapcsolódik, tehát a békatetem mint eszköz csak attól nyeri el jelentőségét, hogy az alkotót, vélhetően, eleve foglalkoztatta az elmúlás ontológiai problematikája. Ennek pedig azért van különlegesen nagy jelentősége mert Nagy József színháza annak a 20. századi tradíciónak az örökségét élteti tovább – sajátos, stílusokat szintetizáló gesztusrendszerében – amely a tömeges népiptások által kiváltott sokkhatás eredményeképpen megkérdőjelezi az emberiség mint a létezés privilegizált kifejezési formájának érvényességét. Így nem véletlen, hogy az előadásban a verbalitásnak a maga tiszta, értelmezhető formájában vesznie kell: ha van is elhangzó szöveg Nagy József performanszáiban, azok is inkább a posztdramatikus anyag szintjén érzékelhetők. Marad tehát a gesztus, ami jelen esetben akár egy „varangy-lemez” (ahogy Tolnai Ottó nevezi őket a *Békaszínház* című tárlathoz írt bevezetőjében⁴) pózát is képes olyan szimbolikus töltettel felruházni, amely minden szóbeli megfogalmazásnál mélyebb szinten képes megközelíteni a halál és az erózió értelmetlenségének kérdését mind az egyén, mind pedig az emberi társadalom szintjén. Nem, ez – intencióját tekintve legalábbis biztosan – nem szórakoztató műfaj. Születésének elengedhetetlen feltétele a világra való filozofikus rácsodálkozás, s bármilyen paradoxon is egy nonverbális műfaj esetében, mindent tudatosan kell tennie, hiszen a szavak nél-

Mnémosyne. Fotó: Dudás Szabolcs



³ Ungvári Zrínyi Ildikó: *Képből van-e a színház teste?* Mentor-UArtPress, Marosvásárhely, 2011. 7.

⁴ Lásd: <http://www.modemart.hu/megnyilt-a-bekaszinhaz/> (Letöltés: 2021. 02. 16.)

küli gesztusok végül mégiscsak nyelvvé, mondatokká állnak össze. A helyettünk, nézők helyett megfogalmazott, talán artikulálatlan sikolyoknak tűnő kérdésfelvetések pontos belső jelrendszert feltételeznek.

Reminiszcenciák című írásában Darida Veronika a nő-színház hatását említi a *Mnémosyne* kapcsán, „ahol a színész teste csak egy jel, mely egyrészt olvashatóvá teszi önmagát, másrészt egy rajta keresztül megnyilvánuló felsőbb erő (szellem) felé mutat”⁵, ám a fentiek értelmében ennél sokkal kikerülhetlenebbnek tűnik a butoh szellemi öröksége. Ahogy Szász Emese nevezi, „a legősibb modern tánc”⁶, a Hirosimát és Nagaszakit ért atomtámadás értelmetlen pusztítására adott elemi válaszként megszülető kifejezésforma. Ennek táncosai – a legtöbb esetben – tradicionálisan fehérre festik arcukat, vagy akár az egész testüket, nem csupán a robbanás áldozataira hulló fehér pernyére utalva, hanem hogy élő mivoltukra emlékeztető színeiket, vonásaikat eltakarva még közelebb jussanak az élettelen dimenziójához, melynek határán az egyéniség sokkaló módon evaporálódik. Hasonló hatást ér el Nagy József fehér gézzel betekert, arc nélküli fejének látványa; az arc fókusza mindkét esetben feloldódik és enyészpont nélkül terjed át az egész testre. A butoh ritmusa persze csak annyiban viszonyul Nagy József előadásához, ahogy a reggae a skahoz, de ha jól odafigyelünk, észrevehetjük, hogy a zenei példához hasonlóan a ritmusképlet lüktetése alapvetően egy töről fakad, csupán a tempó változik.

Emellett a békátemekről mint halott testekről készült fotók – melyek már az eleve élettelen pillanatképekben megragadott reprodukciói – ugyanazzal a filozófiai kíváncsisággal találkoznak a *Mnémosyne* gesztusrendszerével, illetve szekvenciákat keretező képpé merevedett pillanataival, mint ahogy a butoh táncos mozgásának szélsőséges – létszerűtlen – lelassításával törekszik egyfajta időn kívüli állapot megközelítésére. Nem véletlen, hogy másik, a kiállításról szóló cikkében Darida maga is „halálszínházról”⁷ beszél az előadás dramaturgiájának szerves részévé váló fotókiállítás kapcsán. Ez a kifejezés pedig szintén pontos lehet a butoh főbb vonatkozásait illetően is.

Nagy mozgásának az is ad egyfajta *nem bizonyosságot*, hogy elsősorban nem a szemével látja a színpadot. A fejére tekert géz némiképp korlátozza látását, így elsősorban a testének a térhez és a koreográfiához – rögzített emlékhöz – való viszonyára kell hagyatkoznia. Hasonló hatású az a momentum is, amikor hátrálva közelíti meg a széket, amit végül nem ér el, de ennek ellenére

is megjeleníti az ülés gesztusát, valamiféle átmeneti pózba merevedve. Mozdulásának dinamikája, mintha találkozna a zene staccatójával, de igyekszik mellőzni a ritmus pontos követését, mintegy azt üzenve a nézőnek, hogy a halál előtt arctalanná vált ember valójában soha sincs biztonságban. Ezt erősíti ujjainak vibráló tapogatózása az egyes kitarított képek, gesztusok között,

Mnémosyne. Fotó: Dudás Szabolcs



⁵ Darida Veronika: Reminiszcenciák. *Balkon*, Budapest. 2018/8. 16.

⁶ Szász Emese: Butoh, a legteljesebb üresség tánca. *Fidelio.hu*, 2017. szeptember 20. Online elérés: <https://fidelio.hu/tanc/butoh-a-legteljesebb-uresseg-tanca-5278.html> (Letöltés: 2021. 02. 17.)

⁷ Darida Veronika: Békák báb- és halálszínházai. *Balkon.art*, 2018. április 15. Online elérés: <https://balkon.art/home/bekak-bab-es-halalszinhazi/> (Letöltés: 2021. 02. 18.)

mely nem csupán a tárgyak felületén, hanem a levegőben is folytatódik, mintha a játék, egyúttal a létezés terének egészét – minden kitöltött és ki nem töltött részével együtt – egylényegű anyagként érezné és értelmezné.

Természetesen nem tekinthetünk el attól, hogy a butohhoz képest ebben az esetben sokkal erősebb a képi, szimbolikus dramaturgia narratívateremtő ereje. Az emberméretű hasonmás báb többször, mintha nem csupán megduplázott identitásként, hanem a rég halott házastárs emlékezeteként lenne jelen. Az ölben behozott és szintén gézbe tekert macska figurája a gesztus minősége által egy kisdedre emlékeztet, ám a következő mozdulatával Nagy már le is leplezi az állatformájú test szoborszerű merevségét. Egy kézzel tartja a levegőben, majd két kézzel tartja a feje fölé, aztán aktatáskaszerűen, mintegy a hónalja alá csapja, mikor pár mozdulattal később nekikezd egy késleltetett dinamikájú helyben futásnak, mely mintha *a sehová nem tartó, ezért sehová el nem jutó sietség* állapotát idézné. Halott és élő anyag egybeolvad az emlékezetben. A felismerhetetlen állatkát ábrázoló kis agyagszobrocska – mely az elejétől fogva a színen van – gyúrható anyagával talán az eszmélés kezdetét jelzi, a formálható gyermeki-ösztöni állapotot, majd a tér megtelik múmiákkal: arctalan ember és arctalan emberbáb, békalemez, kitömött madár... Mégis minden mozdul, minden életre kel. Élő és élettelen egymásba kódolva, és Mnemosyne által öröklétre kárhóztatva.

Nagy József szinte már zavarba ejtően keresetlen játékot űz a testekkel és a térrel. Tudatosan kerüli a koreográfia koreográfiászerűségét, megtorpanásai nem csupán zenei szünetek, hanem a szemlélődés közös pillanatai, melyekben ő maga is nézővé válik, mintha velünk együtt vizsgálná meg az általa kivetített emlékképeket, melyekről nem lehet egyértelműen eldönteni, hogy hozzá, vagy a vele szemben helyet foglaló – látszólag statikus – nézőkhöz, azaz hozzánk tartoznak. Emellett nem restelli a reminiscenciájellegűen újra meg újra visszatérő mozdulatsorok evolúcióját az öregség remegésével vagy esszenciális merevségének minőségével felruházni. Ez a szabadság viszont már teljesen az övé, a laza narratíva és a primer attribútumokat és asszociációkat is bátran vállaló mesélés adja azt a groteszk hatást, amely éppen attól hátborzongató, hogy az élet és halál abszurdításának kísérteties humorára hívja fel a figyelmet.