

Magánmitológiák Nagy József és Romeo Castellucci előadásaiban

GEMZA MELINDA

Bruno Tackels az *écriture de plateau*¹ (színpadi írás) elnevezéssel foglalja össze azokat az előadásokat és alkotókat, ahol az értelemképződés nem a szöveg, hanem a látvány, a mozgás által teremődik meg. A színpad az elsődleges, az hozza létre vagy veszi át az irodalmi-költői szöveg helyét. Ennek eredményeképpen ezekben az előadásokban a jelentés nem a szövegből bontható ki, a színészi játék által megformált szerep eltűnik, amit felvált a színpadi szituáció, ahol a színész sokkal inkább egy performatív szituáció résztvevője. A Tackels által felkínált kategória mind Nagy József, mind pedig Romeo Castellucci előadásaira alkalmazható, amit az is megerősít, hogy mindketten képzőművészként érkeztek a színház világába. Ez alapvetően meghatározza színpadi alkotásaikat. Olyan színpadi nyelvet hoztak létre, amely egyedülálló a kortárs színháztörténetben, előadásaik összművészeti alkotások, amelyek a művészet számos területét aktívan és organikusan ötvözik.

Tanulmányomban arra teszek kísérletet, hogy feltárjam és egymás mellé helyezzem a két alkotó magánmitológiájának elemeit annak a két előadásnak a segítségével, amelyet az Avignoni Fesztivál művészeti tanácsadójaként (artiste associé)² hoztak létre a Pápai

Palota színpadán. Terjedelmi okok miatt szorítokozom erre a két előadásra, de a kutatásom során részletesen vizsgálom az ezzel a két előadással párhuzamosan létrejött produkciókat is.³

2006-ban Nagy József kapta meg a művészeti tanácsadói tiszteletet, és ebben az évben az avignoni Pápai Palota színpadára készítette el legnagyobb szabású előadását, az *Asobut*, amellyel párhuzamosan volt jelen a fesztiválon Miquel Barcelo katalán képzőművésszel közös performanszuk, a *Paso Doble* a celesztinusok templomában.

Asobu

Nagy színházát többen, többféleképpen próbálták meghatározni, de ő maga sosem szerezte a kategóriákat. A nyolcvanas évek végén még azt mondta, nincs ellenére, hogy Pina Bausch Tanztheateréhez hasonlóan táncszínháznak nevezzék az előadásait,⁴ később viszont már azt nyilatkozta, hogy egyensúlyba került előadásaiban a tánc és a színház⁵. Ő maga mindig is színházcsinálónak vallotta magát, a megnevezés soha nem volt fontos számára, csak az előadás. Darida Veronika újszerű megközelítésben „*Theatrum philosophicumnak*”⁶ nevezi Nagy színházát.

¹ Bruno TACKELS, *Les Castellucci, écrivains de plateau I.* (Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2005).

² 2004-től kezdődően tíz éven keresztül a fesztivál vezetése felkért egy vagy két művészt. Céljuk az volt, hogy újfajta nézőpontot, másfajta érzékenységet hozzanak be évről évre a színházi szcénába. Nagy 2006-ban,

Castellucci 2008-ban volt artiste associé az Avignoni Fesztiválon.

³ Nadj, Barcelo: *Paso doble* (2006), Castellucci: *Purgatorio és Paradiso* (2008)

⁴ VÁRSZEGI Tibor, szerk., *Fordulatok*. (Gödöllő: Typovent Kiadó, 1992), 256.

⁵ VÁRSZEGI, szerk., *Fordulatok...*, 251.

⁶ DARIDA Veronika, *Eltérő színterek* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2017), 8.

Nagy József előadásai sosem voltak a szó eredeti értelmében táncelőadások, egyrészt azért, mert a színpadon többnyire nemcsak táncosok voltak jelen, hanem színészek is. Számára egy táncosnál, színésznél nem a kivitelezés pontossága vagy az instrukciók követése volt az elsődleges (sőt, nyilvánvalóan nem feleltek meg számára azok, akik csak ezzel a tudással bírtak), hanem olyan alkotótársakat keresett, akik képesek voltak egész személyiségükkel jelen lenni, kísérletezni, átélni, hasonlóan gondolkodni, mint ő. Nagy József színházának háttérében filozófiai-irodalmi szövegek állnak, előadásainak során tanúi lehetünk a filozófiai gondolatok megszületésének.⁷ Mindezek szerves részét képezik annak, amit Nagy József-i színháznak nevezünk, ennek egy töredékének bemutatására teszek kísérletet az alábbiakban.

Az előadás címe, *Asobu*, játékot jelent japánul, alcíme: „Henri Michaux tiszteletére”. Az előadás mögött Michaux szövegei húzódnak meg, főként a szerző Japánban tett látogatása kapcsán írt *Egy barbár Ázsiában* és a képzelt népeket leíró *Máshol*. Korábbi címadásai során nem volt jellemző Nagyra, hogy megnevezze a darab inspirációját adó alkotót, régóta foglalkozott már Michaux-val, már az 1999-ben bemutatott *Rejtőzés* korában is helyet kapott, ezúttal viszont egy egész előadást szentelt neki. Elmondása szerint nagyon sokat olvasta Michaux-t, időről időre visszatért a műveihez.⁸ A költő⁹ az utazás, a máshol, az átkelés témáit feszegeti műveiben, képzeletbeli népeket, különleges törzseket ír le. Nagy József bevallása szerint Michaux írásai találkoztak azzal, amit ő gondolt, és ez tette lehetővé számára, hogy belemerüljön az anyagba, és megérthesse a költő íráshoz, festészethez való viszonyát. Ebben az előadásban a társulat kiegészül hat

japán táncossal, akik közül négyen butoh táncosok, ketten pedig a kortárs tánc világából érkeztek, különleges találkozásokat generálva a csapaton belül. A játék elnevezés arra is utal, hogy Nagy két kihívással találta magát szembe: a hatalmas méretű avignoni Pápai Palota színpadán játszani és integrálni a csapatba a japán táncosokat. Ebben leginkább a színészi játékra számíthatott. Az előadás minden pillanatában a színpadon megjelenő tárgyak, történések, személyek, képek, árnyak a játék részei. Nagy még azt is láthatóvá tette, ami a színpad mögött történik. Nem akart semmit sem elrejteni, hanem mindazt, ami a színpadon látható, koncentrálttá tenni, sűríteni.¹⁰ Michaux és Nagy kapcsolata tehát szoros, bensőséges. Az előadás előkészítése során nemcsak ő, hanem alkotótársai mindannyian megmerítkeztek a költő-festő világában. Mindez csak megerősíti azt a bensőségességet, amelyet a két alkotó közt felfedezhetünk a költészethez és a festészethez viszonyukban, vagy a térről, a mozdulatról, a ritmusról való folyamatos reflexióban.

Az előadás a hatalmas, szinte teljesen üres színpadon, sötétben kezdődik. Csak a zenészek vannak megvilágítva, és csengettyűk, kolompok hangjaival indul a színpadi cselekvés. Négy feketébe öltözött ember hoz be egy bábut, amelynek a végtagjai és a feje fehér gézbe vannak csavarva. A bábu végigkíséri az előadást, hol csak a színpadon ülve, hol hordozva, de mindenképp a táncosokkal egyenrangú szereplőként. Külön elemzést érdemelne a bábu szerepe Nagy József előadásaiban és képzőművészeti alkotásaiban. Nagy bábuhasználatát Craig Übermarionett-elméletének, Decroux-nak a testhez mint marionettnek a testhez való viszonyához és a keleti harcművészetekben kifejlesztett légzés és mozdulat egyensúlyának egyfajta

⁷ DARIDA, *Eltérő...*, 8.

⁸ NAGY József közlése.

⁹ Henri MICHAUX, belga költő, író, festő. Franciaul írt. 1899. Namur – 1984. Párizs

¹⁰ NAGY József közlése.

szintézise.¹¹ Madarev szerint keleten a butoh¹² táncosok elsajátították azt az elvet, amellyel egy marionetthez hasonlóan mozognak. Nagy magáévá tette ezt a módszert, és hozzátette azt, amit Decroux marionettként beállított emberéről tanult, és létrehozott egy olyan sajátos előadói stílust, ahol az előadó mozdulata az emberi és a marionettszerű között egyensúlyozva kétirányú lesz.¹³

Az egész előadás során érezhető a keleti és nyugati világ között húzódó feszültség, amely ugyanúgy megjelenik az előadók nemzetiségében és hagyományaiban, mint a Pápai Palota homlokzatára vetített filmekben vagy az előadást kísérő zenében. Michaux számára meghatározó volt a Japánban tett utazása, amelyet az *Egy barbár Ázsiában* című kötetben írt le. Nagy is többször járt Japánban, sokat tanított és sokat tanult ott. Az előadás alatt végig érezzük a keleti hatást, a vonzódást a máshol, a távoli iránt. Az előadás kezdőképei után a palota fala válik a vetítés színhelyévé, ahol egy ló képe jelenik meg előttünk, amint a pusztában a porban hemperegve mozog, vonaglik, és a jelen lévő bábu-emberek között sétál. A ló a keleti hagyománynak is a része, de a szülőföldhöz, a Vajdasághoz is köthető motívum, amely Nagy több előadásában, filmjében jelen van.

A vetítés után válik igazán láthatóvá a színpad, amely szinte teljesen üresen tárul a szemünk elé. Bal oldalon a zenekart látjuk, a színpad hátsó részén pedig egy hosszú asztalt. A jobb oldalon egy kisebb, négyzet alakú színpad emelkedik ki a térből, amely az előadás során többször helyet cserél. Nagy meséli, hogy a kis színpad ötlete akkor merült fel, mikor Japánban egy nő színházi elő-

adást látott, ahol minden egy egészen kis színpadon játszódott, és minden ott megjelenő dolog különös hangsúlyt kapott.¹⁴ Ezt szerette volna megvalósítani ezen a hatalmas színpadon úgy, hogy egy egészen kis teret emel ki belőle, amelyen és amely mellett lehet játszani. Majd hirtelen a tér megtelik a falból előbújó figurákkal, akik úgy hasonlítanak egymásra, hogy mégis mindannyian különbözőek. A zene és a húsz táncos egyszerre tölti meg a hatalmas színpadot, örült vágatajukból sorra válnak ki a legkülönbözőbb kettősök, amelyben bemutatkoznak a képzeletbeli világot megtöltő figurák. A duók közül különösen megrázó erejű Nagy József és Kathleen Reynolds kettőse, az örök nő és örök férfi násztánca. A kettősben az átkelés, a határátlépés gyötrelme íródik a szemünk elé, ahogyan a férfi próbálja fogva tartani, de a nő kicsúszik a kezei közül, míg végül mindketten feloldódnak az egyetlen lehetséges végben, az elengedésben. A duó Bloedé¹⁵ szerint rímeli Michaux *Még mi ketten*¹⁶ című versére, amelyben felidézi felesége, Marie-Louise Michaux szörnyű haláltusáját.

Az előadás nem hagy a néző számára pihenőidőt. A színpadon történő akciók – néha az elmélyülésnek teret adó – lassúságát időről időre frenetikus és örült táncakavalkád váltja fel. A zenét Szelevényi Ákos és Mezei Szilárd jegyzi, akik mindketten a free-jazz világából érkeztek, a színpadon rajtuk kívül még két zenész van jelen. Nagy külön-külön mindkét zenésszel dolgozott már, de ebben a felállásban itt jelentek meg először. A zene kiemelt szerepet kap Nagy előadásaiban, sohasem illusztrál, mindig önmagáért, az előadás egyenrangú szereplőjeként van jelen a színpadon. Nagy szinte a kezdetektől fog-

¹¹ Milan MADAREV, „Nagy József mozgásszínházának genezise”, ford. RAJSLI Emese, *Ex Symposion*, 89. sz. (2015): 33–39., 38.

¹² Butoh: Japánban az 1960-as években született mozgásművészeti forma.

¹³ MADAREV, „Nagy József mozgásszínházának”..., 39.

¹⁴ Nagy József közlése.

¹⁵ Myriam BLOEDE, *Nagy József síremlékei*, ford. GEMZA Melinda (Kolozsvár: Koinónia Kiadó, 2009), 121.

¹⁶ Henri MICHAUX, *Nous deux encore* (Paris: Editions J. Lambert et Cie, 1948).

va felkért különböző zenészeket, hogy vegyenek részt az előadásaiban, ahol többnyire a zenész, a zene ugyanolyan hangsúlyos, mint a színpadi akció. Az *Asobu* esetében a zeneiség kiindulópontja Michaux leírása arról, ahogyan egy orvosi vizit alkalmával felfedezte szíve dobbanásainak a zenéjét. Az elképzelés az volt, hogy az előadás egy részéhez a szívdobbanás szolgáltat majd alapot.¹⁷ A színpadon megjelenő kompozíció, még ha nem is a szívhangot adja vissza, mégsem tér el ettől a koncepciótól. Itt a zene nem effekt, nem hangulatot kelt, nem varázsol el, hanem mozgásba hozza a képi világot.

Az előadásban nem szólal meg szöveg néhány halandzsán kívül. „Néhány versrészletet vettünk át, amit Michaux képzeletbeli nyelven írt, csak a szavak zeneiségét őrizte meg, nincs jelentése.”¹⁸ Nagy előadásaiban csak ritkán szólal meg szöveg, és a legritkább esetben érthető módon. Itt Bicskei István előadásában hallhatjuk ezeket a halandzsarészleteket. Bicskei egyébként is különleges szereplőként van jelen az előadásban. Ő nem áll be az őrült táncosok sorába, nem mozog együtt a többiekkel. Egy szavak nélküli narrátor, mesélő vagy porondmester, aki pálcával irányítja a butoh táncosokat, vagy a darab vége felé falevelekből és ágakból készített törzsi jelmezbe öltözve vezeti fel őket a színpadra. Megjelenései felfüggesztett pillanatok, az előadás ritmusába illesztett rövid megállások. Bicskei is egyike azoknak az alkotótársaknak, akik a 90-es évek óta jelen vannak a Jel Színház előadásaiban, nem táncos, klasszikus prózai színészi képességei szervesülnek a Nagy alkotta színházi világgal. Több előadásban is előfordul, hogy ő az, aki megszólaltatja a szöveget, érthető vagy érthetetlen formában, töredékesen, akár csak néhány hangot kiemelve.

Az *Asobu* ritualitása mégsem annyira a keleti hagyományokhoz, mint inkább egy

ősi, törzsi rituáléhoz kapcsolható. A színes leplekbe öltöző táncosok, a sámánnak öltözött törzsfőnök, a dobpergés ritmusára törzsi táncot járó táncosok mind olyan utalások, amelyek erősítik a kapcsolódást a Michaux által leírt képzeletbeli törzsekhez, népcsoportokhoz. Az előadás zárójelenete rituális szertartás, ahol totemállatként behoznak egy pávát, és színes leplekbe öltözve, arcukat is befedve táncolják körül. Majd a lepleket levéve újra behozzák a színpadra az ezúttal már meztelen és az arcát is felfedő bábút, amelyet a nézőknek háttal leültetnek, és egy menyasszonynak öltöztetett táncosnő ül mellé, hogy együtt nézzék a Pápai Palota falára vetített, Tiszán úszó csónakot.¹⁹ Megjelenik a Tisza, Nagy előadásainak visszatérő motívuma, kulturális, művészi identitásának része. Így bár nem az *Asobu* az, amelyre Nagy szülőföldet megidéző előadásaként gondolunk, a Vajdaságot megidéző képek, motívumok mégis fellelhetők benne. A Tisza határfolyó kelet és nyugat között. A két világot elválasztó folyó tökéletes szimbóluma a kelet és a nyugat között húzódó feszültségnek, határ, amely egyszerre elválaszt és összeköt, határ, amely helyett Nagy inkább az átkelést választja.²⁰

La Divina Commedia.

Dante Isteni színjátékának szabad adaptációja

Két évvel később 2008-ban Romeo Castelluccit kérték fel artiste associé-nak a fesztiválon. Castellucci régi vágya valósult meg azzal, hogy Avignonban bemutathatta három különálló részből álló alkotását, amelyet Dante elbeszélő költeménye inspirált, a Pápai Palotában az *Infernót*, Chateaublanc-ban a *Purgatoriót*, a celesztinusok templomában pedig a *Paradiso* című képzőművészeti installációt. Avignon több szempontból is ideális helyszínnek bizonyult az emberfeletti projekt

¹⁷ BLCEDE, Nagy József..., 165.

¹⁸ NAGY József közlése.

¹⁹ NAGY József közlése.

²⁰ BLCEDE, Nagy József..., 97.

megvalósításához. A Pápai Palota önmagában megteremtette azt az atmoszférát, amelyet az előadáshoz elképzelt, hiszen Avignonban székelt az az V. Kelemen pápa, aki Dante poklában is szerepel. Avignon a fesztivál ideje alatt egy olvasztótégely, a nézők sokszínűsége, a találkozások lehetősége „embéri és művészi laboratórium”²¹ teszi a várost Castellucci szerint, amelyet szintén fontosnak tartott az előadás recepciója szempontjából.

Castellucci bemutathatatatlannak ítéli a művet, de ez még inkább abban erősíti meg, hogy hozzá kell nyúlnia. Az *Isteni színjáték* mint az egyik legjelentősebb irodalmi alkotás túlmutat az irodalmon, a színházon. Ám ez a lehetetlenség engedi meg az összes lehetőség kinyitását. Megtartja a mű eredeti felosztását, és kronológiai sorrendben mutatja be az egyes elkülönülő részeket, de az eredeti műből csak az író által bejárt út és képzeleti rendszer maradt meg. Castellucci nem a dantei mű, hanem a művész Dante helyzetébe helyezkedik bele. Ő maga lesz Dante, és ebben az a legizgalmasabb, hogy miközben látjuk Dantét, azt is látjuk, amit Castellucci lát, úgy mutatja be nekünk az író, hogy közben nem őt mutatja meg, hanem saját magát.²² Dantét a saját korában az ördög fiának is nevezték, hiszen van valami tiltott abban az utazásban, amelyet felkínál az olvasónak. Castellucci saját metafizikájaként határozza meg Dantét: „Amikor a bőrön keresztül magunkba csöpögtetünk egy könyvet, elfogadjuk, hogy a világ belénk hatol, és a legmélyebb

mélységeinkben hagy lenyomatot.”²³ Felválalva a hiba, a nevetségessé válás lehetőségét, úgy meséli el az *Isteni színjátékot*, hogy egyesül vele, a maga képére formálja.

A három rész három különböző művészeti forma közötti átjárást biztosít: a *Pokol* hatalmas, nyitott térben zajló, tömegeket is mozgató performanszfolyam, a *Purgatórium* egy színházi térben játszódó, háromszemélyes, klasszikus formákkal operáló színházi előadás, a *Paradicsom* pedig szereplő nélküli, képzőművészeti installáció, amelyet egy deszakralizált, művészeti térként funkcionáló templomban állított fel. Mindhárom részre erős vizualitás és hangzásvilág jellemző, hétköznapivá teszi a történeteket, elhagyja a vallásos vertikálitást, és horizontálissá teszi az olvasatot.

Mindhárom alkotásban azt a kérdést fessegeti, hogy mit jelent ma nekünk a pokol, a purgatórium vagy paradicsom.²⁴ Hol vannak ezek a helyek a hétköznapijainkban? Mit jelent egyáltalán a purgatórium, hogyan képzeljük el, ismerjük még egyáltalán a szó jelentését? Castellucci olyan univerzális kérdésekre keresi a választ a trilógiájában, amelyekhez mindannyiunknak köze van. Könnyörtelenül szembesít minket a saját víziójával, és lehetőséget ad nekünk, hogy mi is megtalálhassuk a saját válaszainkat.

Inferno

A trilógia részei közül az *Inferno* a legnagyobb szabású, ez készült a Pápai Palota színpadára. Sötét van, felettünk a csillagos ég. A pokol látványos világát a sötétség teríti be.

Az első jelenetben audioguide-dal sétáló embereket látunk a színpadon. Olyanokat, mint mi, mint a palotát bejáró turisták. Jelen

²¹ Célia CVIKLINSKI és Caroline VEAUX, „Interjú Romeo Castelluccival. Pièce (dé)montée 2008” hozzáférés: 2020.11.18. http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/inferno-purgatorio-paradiso_total.pdf

²² KÉKESI KUN Árpád, „Színházi transzcendentalizmus. Romeo Castellucci Isteni színjátékáról”, in *Vallás és művészet*, szerk. SEPSI Enikő et al. 290-310. (Budapest: L'Harmattan, 2016), 299.

²³ Jean-Louis PERRIER, *Ces années Castellucci*. (Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2014), 135.

²⁴ KÉKESI KUN, „Színházi transzcendentalizmus...”, 296.

időben vagyunk, tudunk azonosulni a színpadon látottakkal. A hatalmas színpad bejárása, felfedezése az előadás több pontján is hangsúlyos lesz. Itt ebben az esetben turistaként nézzük meg a palota homlokzatát. Egy alak érkezik a színpadra és bemutatkozik: ő Romeo Castellucci. Ezzel a gesztussal egyértelművé teszi számunkra, hogy amit itt látni fogunk, az ő pokla.²⁵ Nem egyszerűen a Dante által elképzelt poklot mutatja meg: amit látunk, nem illusztráció, az előadás valós térben és időben, performanszként kezdődik.

„Jelen vagyok az előadás első perceiben. Nem szereplőként, hanem önmagamként, és egyértelmű, hogy el kell tűnnöm, meg kell semmisülnöm. Az alkotás nem kezdődhet máshogy, csak úgy, ha túllépek önmagamon. Az egész ÉN az, ami szétrobban, és apró darabkái elfoglalják az előadás minden szegletét.”²⁶

Idomárok hét láncra kötött farkaskutyát hoznak be a színpadra. A férfi, aki az imént bemutatkozott, eközben védőruhát vesz fel, majd három kutya megtámadja. A többi kutya megállás nélkül ugat, míg a másik három a földön tartja az áldozatot. A jelenet végén a kutyák sípszóra kifutnak a színpadról. Az állatok fegyelmезetten, kordában tartva jelennek meg, és ugyan tudjuk, hogy úgy vannak kiképezve, hogy ne okozhassanak kárt senkinek, mégis zsigeri tapasztalatot, félelmet hívnak elő. A kép erős, veszélyérzetet és feszültséget generál, de ugyanakkor kontextusba helyezi a nézőt. Nem felel meg annak az elvárásnak, amit a cím alapján képzelünk. Nem irodalmi színházat kapunk. A kezdőjelenet erős tapasztalata rögtön leállítja a je-

lentés keresést, bár nem zárja ki teljesen.²⁷ Amennyiben erre igényünk van, tudunk az előadás felé közelíteni az irodalmi szöveg felől is, de valószínűleg hamar feladjuk ezt az utat.

Az *Isteni színjáték* rémisztő könyv Castellucci olvasatában²⁸. A művész létezését, az alkotó kétségeit, felismeréseit fogalmazza meg. A színpadon uralkodó sötétben a művész fél, kételkedik, szenved. Castellucci Danteként ugyanezt éli át. Tanácstalan, elveszti önmagát. Emberfeletti vállalás. Nem állít ki senkit önmaga helyett, hanem ő veszi fel a védőruhát. Ebben rejlik a jelenet igazsága. Castellucci az igazság és hamisság közti feszültséggel, ellentéttel játszik, úgy, hogy nem a szövegre épít, hanem a néző érzékelésére, észlelésére, amelyet egyfajta identifikációs gesztusként is értelmezhetünk. A néző energetikailag, mozdulatilag vonódik be, Castellucci kiállása testileg veszi igénybe a nézőt a jelenet erőszakossága révén. A mű első három mondata erős performatív felütés, amely megidézi az irodalmi anyagot. A rendező szerint az első három sorban benne van az egész mű lenyomata:

„A Pokol első három soránál maradtam, mert abban minden benne van. Ahogyan elkezdődik: a sötétség, a félhomály, az elveszettség, olyan, mint a mesében, amikor egy gyerek fél, mert elveszett a sötét erdőben. Dantét Vergilius kézen fogva vezeti, mint egy gyereket. Mindenhol a gyerekkorra utal. Félelemmel telve kezdi meg az utazást, fél ettől az utazástól, a teljes ismeretlenségtől.”²⁹

Miután a kutyák eltűnnek, Castelluccira egy kutyabőrt (esetleg farkasbőrt) terítenek. Nem tudjuk eldönteni, hogy az, amit láttunk,

²⁵ KÉKESI KUN, „Színházi transzcendentalizmus...”, 299..

²⁶ PERRIER, *Ces années...*, 143.

²⁷ KÉKESI KUN, „Színházi transzcendentalizmus...”, 298.

²⁸ CVIKLINSKI és VEAUX, „Interjú Romeo...”

²⁹ CVIKLINSKI és VEAUX, „Interjú Romeo...”

egy kutyabemutató része vagy egy beavatási szertartás, hiszen a rá borított kutyabőr ezt is megidézi számunkra. Ez a kutyabőr vándorol, és több helyütt feltűnik az előadás során.

Majd megjelenik valaki, aki leveszi a hátáról ezt a bőrt, magára köti, és elkezd felmászni a Pápai Palota homlokzatára. Hosszú percekig keresztül nem nézünk mást, mint ahogy ez a férfi birtokba veszi a szédítő magasságot. Van biztosítókötele, mégis valami emberfeletti látunk. A férfi mozdulatain keresztül megelevenedik előttünk a több száz éves műemlék homlokzata, rákényszerít minket arra, hogy minden részletet megnézzünk. Míg az előbb a színpad szélességében néztük a palotát a turistákat követve, most arra készítet minket, hogy függőlegesen, a magasba nézzünk. De csak az anyagra koncentrálnunk, úgy nézünk rá, mint egy képzőművészeti alkotásra, amiben az a pillanat is megerősít minket, amikor a mászó egy pillanatra egy rózsablakon megállva mutatja be Leonardo³⁰ Vitruvius³¹ tanulmányának mását. Nincs különleges effekt, fény vagy zene, a falmászó tökéletes csendben, pontosan kiszámított mozdulatokkal teszi meg a távot. A férfi felér a palota tetejére és a színpadon

³⁰ LEONARDO da Vinci, Vitruvius tanulmány, Galleria dell'Accademia, Velence, hozzáférés: 2020.11.25.

<https://pixabay.com/hu/illustrations/leonardo-da-vinci-vitruvius-tanulm%C3%A1ny-1125056/>

³¹ Vitruvius, ókori építész. Castellucci előadásában a vitruviusi ember jelenik meg a rozettában. Lásd VITRUVIUS, *Tíz könyv az építészetről*, ford. GULYÁS Dénes (Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1988). Vitruvius ezt írja: „Ha tehát a természet úgy alkotta meg az emberi testet, hogy tagjai arányukkal egész alakjának feleljenek meg, úgy látszik, a régiek okkal döntöttek úgy, hogy az épületek felépítése során az egyes tagok szintén pontosan megfeleljenek a mértékükkel az egész mű megjelenésének. (73.)

ezzel egy időben megjelenő fiúnak ledob egy kosárlabdát.

A kosárlabda és a kutyabőr az előadás két kelléke. Érezzük, hogy mindkét kellék fontos, mégsem tudjuk meg a jelentését, sőt a rendkívüliségüket csak fokozza a profánságuk. Két hétköznapi tárgy, amely a közeg által válik műalkotássá.³² Castellucci arra kényszerít minket, hogy a jelentést olyan tudatállapotként érzékeljük, amely reflektálásra készítet. Nem tudjuk nyelvi keretek közé szorítani azt, amit megélünk az előadás során. A képek, amelyek egymás után következnek, nem fogalmazhatóak meg nyelvi szinten. Az előadás egymásból következő képek sorozata, amelyek nem egymástól függetlenül, önállóan élnek, hanem egymásból következnek, összefolynak.

„Olyan materiális képeket kell létrehozunk, amelyek egyenlők lesznek a szavakból alkotott képekkel...” – írja Artaud, és Romeo Castellucci megvalósítja. Az olasz rendező nem illusztrálja Artaud-nak *A színház és hasonmásában* megfogalmazott szavait, hanem a saját útját járva találja meg őket.³³

A ledobott kosárlabdát egy fiú kapja el. Ő is magára veszi a kutyabőrt, majd egy festékspray-vel felírja a falra azt a szót, hogy Jean. Megint egy olyan jellel találjuk magunkat szemben, amelynek nem tudjuk a jelentését. Kinek a neve? Valakinek a neve? Vagy esetleg jelentheti az embereket is,³⁴ akik ebben a pillanatban lepik el a színpadot. A különböző korú és nemű emberek egymásnak adják át a labdát.

Az előadásban nem jelenik meg egyetlen Dante által leírt szereplő sem, emberek vannak a színpadon, egy tömeg, amelyben megmutatkozik az egész emberiség. Castellucci a tömeg megjelenítésére teljesen hét-

³² KÉKESI KUN, *„Színházi transzcendentalizmus...”, 304.*

³³ PERRIER, *Ces années...*, 91.

³⁴ Franciául az emberek (gens) szó kiejtése megegyezik a Jean keresztnév kiejtésével.

köznapi embereket használ, az ötven szereplő amatőrök közül lett kiválogatva. A személyiségük nem fontos, csak a felvállalt szerepeik elevenednek meg. Apa, anya, szerető, nagyszülő, gyerek; kisbabák, gyerekek, felnőttek, öregek. Öltözetük a miénkre hasonlít, ők pedig mi vagyunk. A színen lévők hétköznapisága által a közös lét, a közös pokol érzetét erősíti. Az emberek erősen nekirugaszkodnak a falnak, mindezt pedig fémes hangok, csörömpölések hangja kíséri. Nem kapunk magyarázatot a látottakra, nincs megfejtésünk, csak a kép és a hangok által megidézett erőszak jut el a nézőhöz. A tömeg által létrehozott akciókat látunk, ezek válnak képekké, és végül ebből születik meg a színpadon az óriási világító betűkből létrehozott INFERNO felirat: egy betűsor, amely képpé változtatja előttünk a poklot.

Majd ebből a képből vált finoman, a tükröt használva egy újabb képre, ahol egy hatalmas üvegdoboz érkezik be a színpad közepére, és benne kisgyermekek játszanak. Az üvegfal belülről sötétített, így ők nem látják, hogy több mint 2000 ember figyeli őket. Önfeledten játszanak. Ezek a gyerekek nincsenek tudatában annak, hogy mások nézik őket, ezért teljesen szabadon léteznek az üvegdobozban. Az üvegdoboz fala spontán határvonal a színház és a valóság között. Összehasonlítva a kezdőjelenet idomított kutyáival, a gyerekek, akiket itt látunk, úgy tűnnek, mintha jóval kevésbé állnának kontroll alatt. Pedig valójában a gyerek is folyamatos kontroll alatt él. A kép, annak ellenére, hogy vidáman játszó gyerekeket látunk, mégsem könnyed, hiszen felettük folyamatosan ott lebeg egy fekete lepel-felhő, amely fokozza a feszültséget, maga az üvegekocka is fekete lepellettel van leterítve. Ez a kép viszszaülthet arra, amit Dante tapasztalt meg, amikor leszállt a pokolba, és találkozott az egészen kis gyerekekkel, akiknek az volt az egyetlen bűnük, hogy meghaltak, még mielőtt meg lettek volna keresztelve. Mi is valójában a bűnük? Castellucci a bűn fogalmát

kérdőjelezi meg. A kép felveti a néző szerepét is, aki itt olyat néz, aki nem látja, hogy nézik. Mennyire lehet erkölcsös, etikus ez a tekintet? Az előadásban többször megjelennek gyerekek, a tömegben, vagy akkor is, amikor a gyerek veszi át az állatbőrt Castelluccitól. A szerepe jelentős, mintha a teremtőtől venné át a stafétát, többször felbukkan, és a szabadsága különbözteti meg a többiektől, hiszen ő az, aki később graffitit rajzol a palota falára.

A játszó gyerekek eltűnnek, és a színpad benépesül. Az emberek egymás felé nyúlnak, először megölelik, majd fojtogatják egymást. Olyan viszonyokat látunk létrejönni és felbomlani, amelyek mindennaposak, csoportok képződnek meg, szülő-gyerek, párkapcsolat, idősek-fiatalok, majd ezek között a csoportok között jelenik meg a szeretet az ölelésben és annak ellentéte, az agresszió a fojtásban. A folyamatosan átalakuló képekben harmóniában van az önmagát újratemtő, majd ugyanakkor megsemmisítő szeretet és pusztítás. A jelenet alatt ugyanazok a mozdulatok ismétlődnek más-más szereplők között. A minimalista színpadi akciók életünk mindennapi képeire emlékeztetnek: családi vagy szerelmi jelenetek, de a megcsalás és a gyilkosság is megjelenik, mintha a szeretet és a gyűlölet ugyanannak az érzésnek a két oldala lenne. A mozdulatok lágy-sága, lassúsága is elősegíti egyfajta bensőséges megteremtődését. A motívumok visszavisszatérnek, ez az ismétlődés (néhány variációval) az előadás szerves része, gerince. Ugyanúgy, ahogyan Dante poklában sem az elszenvedett szenvedés az, ami a legelviselhetetlenebb, hanem annak a folytonos megismétlődése, úgy itt is ugyanezt látjuk. A gesztusok, mozdulatok folyton visszatérnek, sosincs vége. Ez maga a pokol. Mindannyiunk hétköznapi pokla. Majd egyetlen mozdulattal a nézők fölé egy fehér leplet von, amely teljesen letakarja a nézőket, fokozva, erősítve a résztvevőkben a közösség érzését: ami a színpadon történik, az a mi életünk is,

a mi poklunk. Mindenki eltűnik, és közösen tartja a lepel súlyát, majd a színpadról a nézőtérre folyik a fény, és a nézők meg tudják érinteni a följük feszülő leplet. Castellucci megtöri a látás és érintés különbségét, dekonstruktív színházi képet teremt.³⁵

A lepel tapasztalata után víz látszik a színpadon, majd egy fekete versenyzongorát látunk elégni. A zongora visszatérő motívuma a trilógia mindhárom részének. Megjelenése teljesen váratlan és enigmatikus, hiszen egy újabb jelet kapunk, amelynek csak sejthetjük a jelentését. A zongora Arvo Pärt zenéjére ég el, a klasszikus művészet par excellence szimbólumaként. Ezt újabb tömegjelenet követi, ahol, hasonlóan az előzőbb látottakhoz, a mozgás kering, cirkulál, harmóniában van. Az emberek megölelik egymást, majd elvágják egymás torkát. Aki elesik, az felkel, míg végül mindenki a földön marad. Amikor széttárt karral hátradőlnek a semmibe, olyan, mintha földhöz kötött angyalok próbálkoznának a repüléssel, de egy láthatatlan erő a mélység felé vonzaná őket, amelyből talán csak az előadás kezdőképében megmutatott felfelé mászás jelenthet kiutat.

A tömeg végül feláll, a színpad lassan kiürül, és velük szemben megjelenik egy fehér ló.

„A ló megjelenése a színpadon egyfajta katonai megszállást jelöl... mint egy tank. Betör a színpadra és elárasztja az árnyékával, a szépségével... A ló, ahogyan négy lábával a színpadon áll, már az is az agresszió egy formája.”³⁶

Ezzel egy időben a színpad elsötétül, a ló pedig egyre vörösebb-véresebb lesz. Ebbe a vértócsába tolnak be egy roncsra tört autót, amelyből egy Andy Warholt játszó alak száll ki. Andy Warhol az ezredforduló előtti művészet emblematikus alakja, aki az 1960-as évek

Amerikájában foglalkozott a fogyasztói társadalom megjelenítésével az alkotásaiban. A roncsautó, amelyből kiszáll, utalás Warhol *Car crash*³⁷ elnevezésű szériájára, amelyben egy összetört autó képét sokszorosítja. Warhol kiszáll az autóból, majd fotózni kezd. Warhol jelenléte Castellucci poklában Vergiliushoz hasonlítható Danténál: úgy van jelen, mint egy művész-társ.³⁸ Ahogyan Vergilius végigkíséri Dantét a poklon, úgy vezeti végig Warhol Castelluccit. Keretet ad az előadásnak, hiszen a darab elején is egy művészt látunk, és a vége is egy (halott) művésszel zárul. Warhol a képek poklában vezet minket, mindennapi poklunkban, amely már nem a mélyben van, mint Danténál, hanem a felszínen keresendő. Warhol és Castellucci művészete összeér a képekhez való viszonyunkban. Hiszen a Castellucci által megmutatott pokol nem más, mint a képek pokla. „...nézőnek lenni egész nap – az már gyakorlatilag a pokolra ítéltetés...”³⁹ A turisták fotóival kezdődik, majd a végén Andy Warhol, a szeriográfia művésze készít rólunk egy fotót.

Az előadás végén a palota ablakaiban hét képernyőn megjelenik az *étoiles* (csillagok) felirat, majd négy képernyő a színpadra hullva összetörik, és nem marad más belőle, csak a *toi* (te). Erősíti bennünk azt, hogy akiket láttunk, azok mi vagyunk, és egyben átvezet minket a *Purgatorióba*, amelyet ebben a pillanatban az *Inferno* nézői még nem is sejtjenek.

*Theatrum philosophicum –
Theatrum theologicum*

Ugyan formanyelvében, a szöveghez való viszonyában sok párhuzam tárható fel Nagy és Castellucci alkotásaiban, tematikájukban még-

³⁵ KÉKESI KUN, „Színházi transzcendentalizmus...”, 301.

³⁶ PERRIER, *Ces années...*, 98.

³⁷ ANDY WARHOL, *Car crash*, 1963.

³⁸ KÉKESI KUN, „Színházi transzcendentalizmus...”, 302.

³⁹ *Inferno, Purgatorio, Paradiso*. (Cesena: Società Raffaello Sanzio, 2008), 34.

is nagyon különbözőek. Nagy univerzális nézőpontból közelít; a lélek, az anyag, a mozgás a víz, a nyom, a madár nézőpontjából. Nagy színházát – ahogy azt már a bevezetőben is említettem – Darida Veronika „theatrum philosophicum”-ként nevezi meg.⁴⁰ Ez az elnevezés sokkal inkább az előadások háttéréül szolgáló filozófiai gondolatok színpadon való létrejöttére utal, mintsem filozófiai szövegek színpadra állítására. A fogalom Darida szerint a színház és filozófia közötti kétirányú és kölcsönös kapcsolatot jelenti.⁴¹

„Gondolkodásmodellem legjobban a zenészhöz vagy költőhöz hasonlítható. Legszívesebben talán zenész lennék vagy költő, de mivel sem a hangszer, sem a toll nem engedelmeskedik, nem áll úgy a kezemben – kipróbáltam –, mint ahogy az üres tér engedelmeskedik nekem, nem verset írok, hanem színházat csinállok. Jel színházat. A lírai gondolataimat alakítom át jelképekké.”⁴²

Ezzel párhuzamosan Castellucci színháza: „theatrum theologicum”⁴³, hiszen abban a poszt-religiózus korban, amelyben élünk, olyan kérdésekre keresi a választ, mint: mi a megváltás? hol a pokol? lehetséges-e a megbocsátás?, amellyel a nyugat-európai vallások hitrendszerének határait feszegeti, Krisztus-történeteket visz a színpadra.

„Az előadásaim, attól függetlenül, hogy az ördögről vagy az Istenről beszélek, azért vannak, hogy az emberről beszéljek... A teológia a filozófia egy formája, az ember szembesítése Istennel... Az én színházam a kérdések, az aggodás

színháza, amely a kétértelműséggel játszik... Azt keresem, hogyan lehet kétéhasítani az öntudatot, hogyan lehet egy olyan sebet megnyitni, ahol a kérdés a mélyünkbe tudnak hatolni.”⁴⁴

Nagy és Castellucci is megkapta az Új Színházi Valóságok teremtéséért járó Európa-díjat, és előadásaik kétségtelenül a kortárs színművészet megkerülhetetlen alkotásai.

Mindketten olyan színházcsinálók, akikre nem elég egyszerűen ráaggatni a rendező címkét. Castellucci megemlíti egy beszélgetésben, hogy számára a rendező kifejezés nem elegendő. A francia *metteur en scène* már közelebb áll hozzá, hiszen „mindig egy viszonyt alakítok ki a hellyel, az üres hellyel, amely lehetővé teszi, hogy színpadra tegyem az időt.”⁴⁵ De Castelluccinak szüksége van arra is, hogy lekerülhessenek a dolgok a színpadról, vagy hogy ne történjen semmi, tehát ezt az elnevezést sem érzi tökéletesnek.

Nagy József sem írható le egyszerűen a rendező elnevezéssel, hiszen alkotásaiban sohasem szövegek vagy művek reprezentálására törekszik, hanem „az összes energiámat, időmet arra fordítom, hogy az elolvasott dolgokat, feljegyzett, látott dolgokat átalakítsam képekké, mozdulatokká.”⁴⁶

Nagy előadásaiban a képek, mozdulatok; az olvasás során felgyülemlett gondolatok kivetülései, azok hívják elő. Majd a megalkotott képek újabb gondolatokat váltanak ki, immár a nézőből. Előadásai sohasem megrendelésre születtek, – a *Woyzeck*, *avagy a szédület karcolata* kivételével – sohasem egyetlen irodalmi alkotás volt az alapjuk. Az

⁴⁰ DARIDA, *Eltérő...*, 8.

⁴¹ DARIDA, *Eltérő...*, 13.

⁴² BARTUC Gabriella, „A test költészete, Bartuc Gabriella beszélgetése Nagy Józseffel, *Mozzannatok* (Kanizsa: Kanizsai Kör, 2002), 6.

⁴³ VISKY András javaslata.

⁴⁴ Fabienne DARGE, „La foi est a mille lieues de l'idéologie”, *Le Monde*, 2011.10.26. hozzáférés: 2020.11.18.

http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/10/26/romeo-castellucci-la-foi-est-a-mille-lieues-de-l-ideologie_1594003_3246.html

⁴⁵ PERRIER, *Ces années...*, 147.

⁴⁶ NAGY József közlése.

előadások igénye az alkotóban születik meg, amelynek előfeltétele a folyamatos figyelés, készenléti állapot.

Castellucci viszont önálló alkotásai mellett gyakran nyúl kötött irodalmi anyaghoz, amellyel átítatódva mutatja be a nézőnek a saját olvasatát. A 2010-es évektől kezdődően pedig több opera rendezését is elvállalta.

Magánmitológiák

Nagy József életműve koncentrikus körökre emlékeztet, amelyeknek az epicentruma Magyarkanizsa, a vajdasági kisváros. Első előadásai is ezt járják körbe, majd ez a kör egyre bővül, egyre tágabb látókört kínál, de pulzál is, mert későbbi műveiben újra visszanyúl a szülőföld motívumaihoz. Egyre tágabb, amelyben benne a van a világirodalom, majd megint visszatér a tájélményhez, konkrét emberi referenciákhoz, kötődésekhez, majd végül marad a táj. Ez a fajta kompozíció nagyon hasonlít Nagy közeli barátjának, Tolnai Ottónak a költészetéhez, világához. Tolnai Ottó is a vajdasági tájat, lelket írja meg, ugyanígy tesz Nagy József is, akinek művészetét alapvetően határozza meg a gyermekkorhoz, a szülőföldhöz való viszony. Ő maga fogalmazza meg azt, hogy innen indul, itt fogalmazódtak meg benne a legfontosabb motívumai.⁴⁷ Ezeket a motívumokat dolgozza meg az előadásaiban, ezeket sűríti vagy szövi bele organikusan az adott előadás anyagába. Myriam Blœdé⁴⁸ Nagy József művészetét elemző könyvében kísérletet tesz arra, hogy feltérképezze a Nagy előadásainak magját képező motívumokat. Az általa feltárt motívumok között a szülőföldhöz kötődő motívumok vannak többségben. Ivan Medenica szerint Nagy előadásainak Kanizsára vonatkoztatható motívumai autotopográfikaként határozhatóak meg, hiszen művé-

szi érzékenysége nagyban hatottak szülőföldjének különleges figurái.

„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 másakra.”⁴⁹

Ilyen motívum, kötődés az *Asobuban* feltűnő Tisza, amelynek egyik kanyarulatában fekszik Magyarkanizsa, és meghatározó élmény Nagy emlékezetében. A Tisza – a folyó par excellence – megjelenik a falra vetített képen, de ugyanúgy ott van a táncosnők tiszavirág táncában; mégis leginkább filozófiai értelemben idéződik meg.

Castellucci előadásaiban a Nagyéhoz hasonló kötődést nem találtam. A legpontosabb kijelentést Castellucci munkáival kapcsolatban Matthieu Mével fogalmazta meg:

„Ami miatt a Societas Raffaello Sanzio előadásai kivételes erejűek: azok a gesztusok, testek, képek, amelyeket színpadra visznek, amelyek mélyen magukban hordozzák a világ jelen folyásának az elutasítását, sőt erre az elutasításra építenek.”⁵⁰

Ez az elutasítás, fedezhető fel Castellucci előadásaiban. Egy új világot épít fel darabjaiban, vagy még pontosabban vissza szeretne térni egy már elfeledett világhoz. Castellucci

⁴⁷ NAGY József közlése.

⁴⁸ BLœDE, *Nagy József...*, 180.

⁴⁹ Ivan MEDENICA, „Nagy és Kanizsa” *Ex Symposion*, 89. sz. (2015), 44–55., 48.

⁵⁰ Matthieu MÉVEL, „Romeo Castellucci (performer, magicien) ou la fête du refus” *Théâtre/Public* n° 194. (2009) hozzáférés: 2020. 11.18. <http://matthieumevel.ek.la/romeo-castellucci-performer-magicien-ou-la-fete-du-refus-a1728289>

szerint nem lehetséges megalkotni egy új világot anélkül, hogy ne használnánk annak a világnak a darabjait, amelyben élünk.⁵¹ Az így megalkotott világ a színház teológiai és kritikai gyökereihez visz vissza.⁵² Hisz a katarzis erejében, jól ismeri a performansz, az illúzió erejét, hatását. Több interjújában kijelenti, hogy gyűlöli a kommunikációt, azt a fajta kommunikációt, amellyel korunk médiái operálnak. Számára a művészet reveláció, meditáció, elmélkedés, de nem kommunikáció.⁵³ Elutasítja a kommunikációt, a szöveget (még ha darabjai gyakran klasszikus szövegeket vesznek is alapul) és a reprezentációt, amelynek helyébe lép a mozdulat, a testnyelv, az érzet, amelyet a hangok, a zene, a zajok, a fények segítségével tár a néző elé, és amely egyfajta képzőművészeti színházat hoz létre.

„Amit mi csinálunk, az egy zárandoklat az anyagban. Elemekből álló színház. Ezek az elemek nem mások, mint ami legtisztábban kommunikálható, a lehetséges legtisztább kommunikáció. Ez az, ami érdekel: hogyan tudok a lehető legkevesebbet kommunikálni.”⁵⁴

Castellucci ki akarja zárni azt a kommunikációt, amely kihasználná, vágyat, szükségletet kelt. Előadásaiban nem kommunikációra törekszik, hanem olyan képeket tesz a nézők elé, amelyek képesek megidézni a kívánt hatást.

⁵¹ Claudia és Romeo CASTELLUCCI, *Les Pélerins...*, 23.

⁵² Claudia és Romeo CASTELLUCCI, *Les Pélerins...*, 112.

⁵³ NÉDER Panni, „Minden a nézőn múlik: Romeo Castelluccival Néder Panni beszélget” *Színház*, 2013. június. hozzáférés:2020.11.18. <http://szinhaz.net/2013/06/27/minden-a-nezon-mulik/>

⁵⁴ Claudia és Romeo CASTELLUCCI, *Les Pélerins...*, 111.

Szöveg-kép

Nagy és Castellucci is képzőművészként indult. Castellucci a trilógia utolsó részét, a *Paradicsomot* egy képzőművészeti installációval valósította meg. Nagy József színházi előadásai mellett 1996-tól kezdődően⁵⁵ folyamatosan hoz létre képzőművészeti alkotásokat. Installációk, miniatűr tusrajzok, grafikák, fotók, fotogramok színesítik a palettát. Míg Nagy alkotói munkásságában az utóbbi években egyre hangsúlyosabb a képzőművészi jelenlét, ennek rendeli alá, vagy inkább emellé rendeli színházát is, addig Castelluccinál a képzőművészeti megközelítés az előadások képeiben jelenik meg. Mindkét alkotó munkáiban elsődleges a képekhez való viszony, a képekkel való közlés.

Az *Inferno* víziók sorozatából épül fel, ahol a nézők szüntelenül, folyamatosan egymás után kapják a képeket, amelyeket átítat a Dante-i szöveg, felfedezhető benne az irodalmi alapanyag, de nem illusztratív módon, hanem álmra emlékeztető elemekkel operálva. A szövegdraturgia hiányzik Castellucci előadásaiból, helyette performatív szituációk, installációk követik egymást, amelyet nevezhetünk vizuális dramaturgiának. Ennek ugyanolyan értékű alkotóelemei az érzékelhető színpadi anyagok (hangok, fények, kelékek, díszletek, színészi test), mint a gondolati anyagok. A performatív szituációkat színészek, vagy statiszták, gyerekek, állatok hozzák létre a színpadon, anélkül, hogy hagyományos dramaturgiai, vagy színházi értelemben játszanának. A szöveg, a színpadon megjelenő akciók mögötti struktúraként léteznek. A *Pokol* bemutatását megmutathatatlannak ítéli Castellucci,⁵⁶ így a hagyományos

⁵⁵ Installációk kiállítás, 1996. Scène National d'Orléans.

⁵⁶ Sajtótájékoztató Avignoni Fesztivál, 2008. 07.03., hozzáférés:2020.11.18.

irodalmi-költői megközelítés és vizuális színpadi illúzió helyett egy analóg szituáció létrehozását valósítja meg. Ahol különböző, az érzékszervekhez, az anyaghoz kötődő elem kompozíciójából, egymásra helyezéséből jön létre az előadás. Rendezései gyakran klasszikus irodalmi alapanyagból építkeznek, és sok képzőművészeti referenciával dolgoznak. Ilyen az *Infernóban* megidéződő Leonardo da Vinci vagy Andy Warhol vagy a *Purgatorio* jeleneteiben az üresség által generált pszichózis, amely David Lynch (*Blue Velvet*, *Lost Highway*) filmjeinek hangulatára emlékeztet.

Nagy előadásaiban sem jelenik meg a szöveg a színpadon, a különböző irodalmi, filozófiai szövegek átszövik a színpadon megjelenő alkotást. A kezdetekben a vajdasági írók, költők, mint Tolnai Ottó, Sziveri János, Danilo Kiš vagy Csáth Géza, később, ahogyan távolodik a szülőföldtől, Paul Celan, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Bruno Schulz vagy Henri Michaux jelennek meg. De az irodalmi referenciák mellett ugyanolyan jelentőséggel bírnak a képzőművészek (festők, szobrászok), mint például Balthus, Hollán Sándor vagy Miquel Barceló. A filozófia, a zene szintén meghatározóak Nagy előadásaiban megalkotásában. Ahogyan Darida Veronika megjegyzi:

„Kevés olyan kortárs színházi alkotót tudnánk felsorolni, aki Nagy Józsefhez hasonló filozófiai műveltséggel rendelkezik, vagy aki a legújabb kori, főként francia filozófiai szövegek (...) fő problémáit ilyen adekvát módon tudná színpadra állítani.”⁵⁷

Nagy előadásaiban a látványt a gondolatok hívják elő. Alkotófolyamatai során az első lépés a kibontani kívánt motívumok meg-

találása, majd ezeket egy több hónapon át tartó alkotófolyamat során bontja ki, alkotótársak (színészek, táncosok, zenészek, képzőművészek) segítségével, vagy egyszemélyes performanszban. Ezekben a folyamatokban Nagy aktívan számít az alkotótársakra, akik ugyanúgy ismerik az előadás gondolati síkját képező anyagot, mint saját maga. Nagy tehát, Castelluccival ellentétben épít az előadásban résztvevőkre, alkotótársaként viszonyul hozzájuk. Castellucci, elmondása szerint, az előadást megelőzően sokat beszélget a színészekkel, együtt keresi velük a megoldást a felmerülő problémákra, keveset próbál velük (inkább technikai részleteket), nagy szabadságot ad a színésznek, hiszen célja a hatás, amelyet el szeretne érni⁵⁸. Nagy számára viszont elengedhetetlen, hogy a vele együtt színpadon lévők alkotótársak legyenek. Talán ez magyarázza azt is, hogy társulatában mindig többségben voltak a vajdasági magyarok, akikkel egy szellemi közegebből táplálkoztak.

Mindkét alkotó számára rendkívül fontos, hogy kik azok, akik a színpadra lépnek. Olyan színészeket/táncosokat használnak, akik átörökítik a művészet esztétizált határait. Castellucci gyakran használ statisztákat, az *Infernóban* több mint ötvenen voltak jelen. De a színpadán megjelenő színészek sem felelnek meg az általános esztétikai elvárásoknak. Castellucci azt akarja megmutatni, ami ennek a világnak a része, legyen az jó vagy rossz. Nagy József színpadán sem táncosok és színészek jelennek meg, hanem figurák, akik közül mindegyik más-más karakter. Az elsődleges szempont számára az, hogy az adott karakter hogyan tudja szolgálni az előadást. Így lehetséges az, hogy ősz, pocakos, hórihorgas, apró figurák népesítik be a színpadot. Mindketten a nézőt szeretnék minél erőteljesebben egy esemény sor részesévé tenni azáltal, hogy roncsolják a szépet, áttörnek a tánc és a színház előadóról alkotott képét.

<https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Inferno/ensavoirplus/idcontent/12013>

⁵⁷ DARIDA, *Eltérő...*, 33.

⁵⁸ NÉDER, „Minden a nézőn...”

Mindezek ellenére, Castellucci a képek által teszi leolvashatóvá teszi a szöveget a nézők számára, fontos számára a néző.

„Képekkel dolgozom, de ami ennél fontosabb, az az, hogy azon a képen dolgozzam, ami a két kép között van. Ami nem látszik. Ami a nézőben születik meg. A néző a legfontosabb a számomra.”⁵⁹

Míg Castellucci hatást szeretne elérni, Nagy a párbeszédet keresi a nézővel:

„Arra törekszem, hogy létrehozam az egyszemélyes előadást. Ahol a legközelebb tudom vinni a befogadóhoz az előadást, ahol párbeszédet tudok kialakítani. Az igazi színházi párbeszéd, mikor egy embernek csinálod meg az előadást. Ebben a szituációban felértékelődik az idő. Én is odaadom az időmet, a koncentrációm, és a néző is.”⁶⁰

Amit Nagy életművében észrevehetünk, az az, hogy az utóbbi évek előadásaiban egyre kisebb színpadi formák felé törekszik, egyre koncentráltabban, sűrűbben van jelen az anyag a színpadon. Alkotói életműve koncentrikus köreiben talán most jött el a megérkezés ideje, a középpont, ahol újra visszatér a szülőföld motívumaihoz, és ahol már egyre kevésbé van szüksége alkotótársakra. Kikoptak mellőle a színészek, táncosok, zenészek. Ami maradt, az a képzőművészet és a költészet.

„Valójában egy darab is elég lenne... már készülök fejben és papíron a darab-

hoz. Oda az utolsó darabhoz. A befejezetlen darabhoz...”⁶¹

Nagy József és Romeo Castellucci kortárs európai alkotók. Mindketten bejárták a világ legjelentősebb színházait, fesztiváljait. Mindketten elnyerték már a legrangosabb színházi díjakat. Talán furcsának tűnhet a gondolat, hogy közös nevezőt próbáljunk találni a két, első látásra talán teljesen különböző alkotó között, mégis megkíséreltem ilyen pontokat felmutatni. Az önmagukat elsősorban képzőművészként meghatározó alkotók a színházban is a képet tartják elsődlegesnek. A kép felülírja a szöveg megjelenítését, előadásaik nem reprezentálnak, hanem egy önálló világot hoznak létre.

Nagy József rejtőzködő alkotó. Színházát nem tudjuk különválasztani a személyétől, hiszen saját előadásainak állandó szereplője, és elmondása szerint egyre inkább arra törekszik, hogy egyetlen szereplője legyen. Aki Artaud álláspontját osztja a színpadi személy megjelenése kapcsán:

„A között a személy között, aki a színpadon vagyok, és a között, aki a valóságban, csakugyan fokozatbeli különbség van, de a kettő közül a színházi a magasabb rendű valóság.”⁶²

Naggyal ellentétben – aki egyre inkább az egyszemélyes, képzőművészeti performansz-színház felé mozdul el – Castellucci az elmúlt években évi három-négy előadást mutatott be. Egy 2014-ben készült interjújában már arról beszél, hogy 2017 után már semmit nem akar csinálni, vagy valami mást csinálna.⁶³

⁵⁹ Sajtótájékoztató Avignoni Fesztivál, 2008.07.09. hozzáférés: 2020.11.18.

<https://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-9-juillet-1238>

⁶⁰ NAGY József közlése.

⁶¹ NAGY József, „Mintha csak egy kíváncsi ember lettem volna, megtapadtam. Balogh József beszélgetése alapján.” *Ex Symposion*, 89. sz. (2015). 7.

⁶² Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház*, ford. VINKÓ József (Budapest: Gondolat, 1985), 208.

⁶³ PERRIER: *Ces années...*, 201.

„Ki kell találni egy nyelvet, mert a munka egyetlen formája az, hogy úgy nézünk a színházra, mint valami idegen dologra, amelynek idegennek is kell maradnia. Ha megszokássá válik, az egyenlő a halállal, és néhányszor már közel voltam hozzá.”⁶⁴

Bibliográfia

- ARTAUD, Antonin. *A könyörtelen színház*. Fordította VINKÓ József. Budapest: Gondolat, 1985.
- BARTUC Gabriella. „A test költészete. Bartuc Gabriella beszélgetése Nagy Józseffel”. *Mozzanatok*. Kanizsa: Kanizsai Kör, 2002. 6–8.
- BICSKEI Zoltán, szerk. *Mozzanatok*. Kanizsa: Kanizsai Kör, 2002.
- BLŒDE, Myriam. *Nagy József síremlékei*. Fordította: GEMZA Melinda. Kolozsvár: Koinónia Kiadó, 2009.
- CASTELLUCCI, Claudia és Romeo. *Les Pèlerins de la matière*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2001.
- CVIKLINSKI, Célia és VEAUX, Caroline. *Interjú Romeo Castelluccival. Pièce (dé)montée*. 2008., hozzáférés: 2020.11.18. http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/inferno-purgatorio-paradiso_total.pdf
- DARGE, Fabienne. *La foi est a mille lieues de l'idéologie*, Le Monde, 2011.10.26., hozzáférés: 2020.11.18. http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/10/26/romeo-castellucci-la-foi-est-a-mille-lieues-de-l-ideologie_1594003_3246.html
- DARIDA Veronika. *Eltérő színterek*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2017.
- DI MERCURIO, Francine. *L'évidemment théâtral: Lieu de surgissement de l'image chez Romeo Castellucci. Les chantiers de la*

- création*, 2011/4. hozzáférés: 2020.11.18. <http://journals.openedition.org/lcc/371>
- DI MERCURIO, Francine. *Le scandale des violences esthétiques de Romeo Castellucci, Les chantiers de la création*, 2013/6 hozzáférés: 2020.11.18. <http://journals.openedition.org/lcc/500>
- ESŐ, 2. sz. (2007). Tematikus tánc- és színház szám.
- EX SYMPOSION, 89. sz. (2015). Tematikus Jel Színház szám.
- KÉKESI KUN Árpád. „Színházi transzcendentálisizmus. Romeo Castellucci Isteni színjátékáról” in *Vallás és művészet*, szerk. SEPSI Enikő et al. 290-310. Budapest: L'Harmattan, 2016.
- MADAREV, Milan. „Nagy József mozgásszínházának genezise”. Fordította RAJSLI Emes., *Ex Symposion*, 89. sz. (2015): 33–39.
- MEDENICA, Ivan. „Nagy és Kanizsa”. *Ex Symposion*, 89. sz. (2015), 44–55.
- MÉVEL, Matthieu. Romeo Castellucci (performer, magicien) ou la fête du refus. *Théâtre/Public* n° 194, Paris. 2009. hozzáférés: 2020.11.18. <http://matthieumevel.ek.la/romeo-castellucci-performer-magicien-ou-la-fete-du-refus-a1728289>
- MICHAUX, Henri: *Nous deux encore*, Paris: Editions J. Lambert et Cie, 1948.
- NAGY József. „Mintha csak egy kíváncsi ember lettem volna, megtapadtam. Balogh József beszélgetése alapján”. *Ex Symposion*, 89. sz. (2015). 1–8.
- NÉDER Panni. „Minden a nézőn múlik: Romeo Castelluccival Néder Panni beszélget” *Színház*, 6. sz. (2013). 43–45. hozzáférés: 2020.11.18. <http://szinhaz.net/2013/06/27/minden-a-nezon-mulik/>
- PERRIER, Jean-Louis. *Ces années Castellucci*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2014.

⁶⁴ PERRIER: *Ces années...*, 202.

TACKELS, Bruno. *Les Castellucci, écrivains de plateau I*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2005.

VÁRSZEGI Tibor, szerk. *Fordulatok*, Gödöllő: Typovent Kiadó, 1992.

VITRUVIUS. *Tíz könyv az építészetéről*. Fordította: GULYÁS Dénes. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1988.

Videók

Sajtótájékoztató: *Inferno*, Avignon, 2008.07.03. hozzáférés: 2020.11.18. <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Inferno/ensavoirplus/idcontent/12013>

Sajtótájékoztató: *Asobu*, Avignon, 2006.07.05. hozzáférés: 2020.11.18. <https://www.theatre-video.net/video/Avignon-2006-conference-de-presse-du-5-juillet>

Asobu, hozzáférés: 2020.11.18. <https://www.youtube.com/watch?v=t55alBwmboc>

Inferno, Purgatorio, Paradiso de Romeo Castellucci, DVD, Arte, 2009.