

Oláh Tamás

## „MINDEN EMBER SZAKADÉK”

NAGY JÓZSEF: WOYZECK, AVAGY A SZÉDÜLET KARCOLATA  
(JEL SZÍNHÁZ – CCN ORLÉANS, 1994)

---

„Megadom magam a lázálmoknak,  
de csak hogy új törvényeket találjak.”

(Antonin Artaud)

„nem a lábak a legfontosabbak a tánchoz  
ezt a nagy józsi is aláírja nekem”

(Tolnai Ottó)

Közel harminc év távlatából már minden túlzás nélkül kijelenthető, hogy Nagy József *Woyzeckje* színháztörténeti jelentőségű alkotás. Egy hosszas, körültekintő keresés során organikusan formálódó, letaglózóan eredeti színházi formanyelv megnyilvánulásának maradandó lenyomata, mely a vajdasági származású magyar, exjugoszláv, s mindemellett valódi európai táncművész-koreográfus életművében is központi helyet foglal el. A hétköznapi létezés olykor groteszkbe hajló abszurditása, mely Nagy József színpadi műveinek univerzumait is működteti, Közép-Kelet-Európában mondhatni otthonos közeg, a régió kívül azonban az erre való reflexió revelatív erővel bír, az emberi állapot lényegi természetével szembesít. Nem csoda tehát, hogy a nyolcvanas évek második felében, amikor a magyarországi – sőt kárpát-medencei – tánckultúrának még a klasszikus balett műfaján belül is komoly lemaradásai voltak, s a mozgásszínház nem biztosíthatott megfelelő kereteket és megélhetést a táncosok számára,<sup>1</sup> a Jel Színház – szinte kizárólag magyar művészekből álló – együttese először Párizs-

---

<sup>1</sup> -ede-, „Visszajönni nem lehet! Sárvári keresi a bejáratlan utakat”, *Délvilág*, 1991. szept. 25., 4.

ban aratta átütő sikereit. Ahogy Sipos Gyula írja, „[a] művelt franciára olyan hatással [volt ez a színházi forma], mint egyfajta Magritte-, Ernst-, vagy Brauner-féle szürrealista festészet, vagy pedig Jugoszlávia »naiv«, népszerű és bőséges képgyártása.”<sup>2</sup>

Gál Eszter kutatásai alapján megállapítható, hogy Nagy Józsefet pályája kezdetén „alkotói és oktatói munkájában a pantomim és egyéb tánc- és mozgástechnikák közül kiemelten a kontaktimprovizáció technikájának gyakorlása és annak minél hatékonyabb és gyorsabb átadása érdekelte.”<sup>3</sup> A Kreatív Mozgás Stúdió szervezésében három intenzív tánctanfolyamot tartott 1984-ben és 1985-ben, 1986-tól kezdve már saját együttesének összeállítására és alkotói munkájára koncentrált, majd 1987-ben Franciaországban folytatta a munkát. A *Woyzeck*-ben játszó előadók közül kettőt (Gemza Pétert és Sárvári Józsefet) e budapesti kurzusokon ismert meg, hármat (Bicskei Istvánt, Döbrei Dénest és Varga Henriettát) pedig a Vajdaságból hívott Párizsba.

A Jel Színház Büchner-előadását képtelenség volna szigorú műfaji keretek közé szorítani. Nagy József azoknak a huszadik századi alkotóknak a sorába tartozik, akik igyekeztek megtalálni azt az univerzális nyelvet, mely úgy képes a jelentésátvitelre, hogy túlmutat a beszélt nyelv korlátain, megkerüli azokat. Kísérleteik során született meg a totális színház eszméje, mely a különböző művészeti ágak, audiovizuális hatások fúziójaként definiálja a színházi aktivitást. Nagy József totális művészetfelfogása látszik kirajzolódni Milan Mađarev leírása alapján is, aki Nagy színházának közvetlen formai előzményeiként a gyermekjátékokat, a klasszikus pantomimet és a kortárstáncot jelöli meg, de hangsúlyozza, hogy e jellegzetes formanyelv elképzelhetetlen volna a sport, az iparostesterségek, a harcművészetek és a cirkusz mozgáselemei, illetve Vszelovod Mejerhold, Jacques Copeau, Étienne Decroux és Steve Paxton mozgással kapcsolatos kísérletei nélkül.<sup>4</sup> Fuchs Lívia úgy fogalmaz a táncos-koreográfus egyik korai szólója kapcsán, hogy Nagy „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.”<sup>5</sup>

A *Woyzeck, avagy a szédület karcolata* című előadás Nagy József hetedik színházi rendezése volt, mely Darida Veronika szerint életművének új szakaszát

<sup>2</sup> SIPOS Gyula, „Egy szárnyaslábú értelmiségi európai megpróbáltatásai”, *Balkon* 4, 7–8. sz. (1996): 50–52, 52.

<sup>3</sup> GÁL Eszter, „Kontaktimprovizáció Magyarországon (1986–2016)”, *Theatron* 15, 2. sz. (2021): 77–89, 78.

<sup>4</sup> MILAN MAĐAREV, *Teatar pokreta Jožefa Nađa*. (Novi Sad: Pozorišni Muzej Vojvodine, 2011), 43.

<sup>5</sup> FUCHS Lívia, „Jel. Három találkozás Nagy Józseffel, a Jel Színház vezetőjével”, *Iskolakultúra* 3, 10. sz. (1993): 87–88, 87.

megnyitotta meg.<sup>6</sup> Formai előképei két, a Büchner-műhöz kapcsolódó kiállítás-megnyitó performanszban jelentek meg először. Az egyik Somlói Lajos párizsi fotótárlatához, a másik pedig Maurits Ferenc budapesti festménykiállításához kapcsolódott. Mindkettőben az előadás későbbi alkotói vettek részt. Az első egész estés változatot 1994 márciusában mutatták be Rennes-ben, a Théâtre National de Bretagne-ban. Az előadás több, mint húsz évig maradt a társulat repertoárján, s ez idő alatt közel háromszáz alkalommal játszották világszerte. Ezzel a Jel Színház legsikeresebb előadásává vált, Nagy Józsefet pedig a legjelentősebb európai színházrendezők közé emelte.

Az együttes 1994. július 12-én, alig néhány hónappal a bemutató után vendégszerepelt Szegeden, a Szabad Színházak Nemzetközi Találkozóján, mely ebben az évben vette fel a THEALTER nevet. Egyes jelek arra utalnak, hogy az előadás nem rögzült azonnal a bemutatót követően. A Szegeden előadott változatban például – a programfüzetben megjelent színlap tanúsága szerint – eggyel kevesebb előadó szerepelt, mint az 1998-ban mozgóképen rögzített, s így kanonizálódott verzióban.<sup>7</sup> (Ennek ellentmond a rendező későbbi állítása, mely szerint a produkció nem módosult a bemutató után, sőt a hét eredeti előadóból csak kettő cserélődött ki.)<sup>8</sup> Az biztosra vehető, hogy a szegedi Régi Zsinagógában Sárvári József helyett Francia Gyula lépett színpadra (aki két évtizeddel később újra visszatért az előadásba). Érdekes továbbá, hogy a fesztivál programfüzetében szereplő színlapon a rendező-koreográfus Illés Nagy József néven szerepel. Ennek a névváltozatnak az eredete máig ismeretlen.

Az előadás azért is fontos viszonyítási pont, mert Nagy először dolgozott munkássága során drámaszöveg alapján, még ha e dráma igen sajátos szerkezetű is. Georg Büchner (1813–1837) művének töredékes cselekményét több korabeli bűnügyi újságcikk inspirálta, elsősorban egy tudósítás, mely szerint 1821-ben egy Johann Christian Woyzeck nevű lipcsei borbélylegény féltékenységből több készúrással oltotta ki barátnője életét. A közvéleményt hosszú ideig nem hagyta nyugodni az eset. Ugyan a fiatal férfit a szakértők beszámíthatatlannak találták, az ügyet tárgyaló bíróság nem vette figyelembe álláspontjukat, s a gyilkost kivégezték. Büchner négy, kihagyásokkal teli változatban írta meg drámája jeleneteit, s kétségtelenül az volt a célja, hogy ezeket egy egységes – vagy legalábbis egysé-

<sup>6</sup> DARIDA Veronika, *Eltérő színterek*. Nagy József színháza (Budapest: Kijárat Kiadó, 2017), 25.

<sup>7</sup> FÁBIÁN Zsolt, fel. kiadó. *A Thealter International '94 – Szabad Színházak Nemzetközi Találkozója IV. Fesztivál Bulletinje*. (Szeged: Szabad Színházak Nemzetközi Találkozója, 1994), 2., hozzáférés: 2022.01.29., [https://issuu.com/thealter/docs/thealter\\_program\\_1994](https://issuu.com/thealter/docs/thealter_program_1994)

<sup>8</sup> Nikola TUMBAS, „Nađ Jožef o predstavi Woyzeck”, [www.subotica.info](http://www.subotica.info), 2012.11.29., hozzáférés: 2022.01.29., <https://youtu.be/7PBTEcRBgUk>, 3-4. perc

gesebb – szöveggé strukturálja, azonban erre korai halála miatt már nem kerülhetett sor. A kézirat a hagyatékából került elő, s bár 1879-ben a szerző többi művével együtt kiadták, szinte észrevétlen maradt. Csak az első világháború idején szegeződött rá szakmai figyelem. (1913-as ősbemutatóját a müncheni Residenztheaterben egy irodalomtudós, Dr. Eugen Kilian rendezte.)<sup>9</sup> A hadviselés dehumanizáló tapasztalata minden bizonnyal hozzájárult ahhoz, hogy az olvasók felismerjék Büchner saját korát megelőző géniuszát, könyörtelenül naturális és mégis végtelenül abszurd emberábrázolásának sebészi pontosságát. Egyúttal megváltozott az emberi testről, s annak fizikai normativitásáról, határosságáról kialakított kép is, hiszen az orvostudomány fejlődésének – legfőképpen az antibiotikumok elterjedésének – köszönhetően azok a hadirokkantak is hazatérhettek a frontokról – s láthatóvá válhattak a társadalom számára –, akiknek testi hiányosságai vagy torzulásai korábban összeegyeztethetetlenek tűntek az élettel.

A háború tapasztalata Nagy József *Woyzeck*jében is hangsúlyos motívummá vált, hiszen az előadás egyfajta reakció volt az épp kiteljesedő jugoszláv polgárháború eseményeire. A próbafolyamat során *Woyzeck Szarajevóban* munkácimen emlegették a készülő előadást, s az alkotók szerették volna elvinni az 1992 óta ostrom alatt álló, szinte teljesen lerombolt városba, ám ez a terv végül nem valósulhatott meg. (Nagy József a Jugoszláv Néphadsereg sorkatonájaként a hetvenes évek végén Szarajevóban szolgált, ottani barátainak szerette volna „átnyújtani a darabot”.)<sup>10</sup>

Büchner drámájának fragmentált, térben és időben széttagolt szerkezetét és szinte filmszerű montázstechnikáját ismerve nem meglepő, hogy a 19. és 20. század fordulóját meghatározó lélektani-realista hagyomány követői nem találtak kulcsokat a szöveg megnyitásához. Pusztán töredéknek, befejezetlen műnek tekintették azt. Várszegi Tibor azonban a Jel Színház előadása kapcsán emlékeztet rá, hogy Walter Benjamin a német romantika kedvelt műfajának, a szomorújátéknak az eredetéről írott tanulmányában kifejti, hogy a töredék nem feltétlenül egy jövőbeni zárt formát készít elő, hanem önálló formakonstrukcióként is elképzelhető. Várszegi termékenyen kapcsolja be értelmezésébe Jacques Derrida *nyom* fogalmát is, s szembeállítja azt Benjamin *rom* fogalmával. Míg az utóbbi egy korábbi teljességet feltételez, az előbbi olyan elemekre, összetevőkre is utalhat, amik nincsenek, s nem is voltak jelen. A kihagyásos szerkezet, a kevésbé

---

<sup>9</sup> LELKES Zsófia, „Test és kép, Testiség és képiség Josef Nadj (Nagy József) Büchner-rendezésében, kultúrák és műfajok határán”, *Táncstudományi Közlemények* 1, 1–2. sz. (2009): 55-60, 57.

<sup>10</sup> TUMBAS, „Nađ Jožef o predstavi Woyzeck”, 1-3. perc

kimunkált jellemek és a hiányosan körülírt helyzetek tehát a kiegészítés lehetőségét hordozzák magukban.<sup>11</sup>

Nagy azonban nem a hiányzó helyek kitöltésére, egy elképzelt teljesség elérésére törekszik, a fragmentáltságra mint a létezés alapvető tapasztalatára tekint. A tökéletes, racionális megértés lehetetlenségét hangsúlyozza, hogy az előadásban egyetlen érthető szó sem hangzik el. A játék teljesen elszakad magától a drámai textustól, csak annak hangulatait fejezi ki. A szöveg így képek folyamává, cselekvésaktusokká lényegül át. Bár bizonyos jelenetek megfeleltethetőek egyes konkrét szöveghelyeknek, az alkotók nem feltétlenül ezekből indultak ki a jelenetépítés során. Céljuk a Büchner-motívumok elmélyítése volt, de nem a nyelv felől közelítettek hozzájuk, s bár az előadásban valamennyire felidéződnek a dráma figurái, státuszharcaik, vetélkedéseik lényegesebbé válnak, mint cselekvéseik lélektani megalapozottsága. Nagy a cselekmény végkimenetelének ismeretében dekomponálta a struktúrát, hogy az azt alkotó összes elem egyenlő eséllyel vehessen részt annak színpadi „konfigurációjában”.<sup>12</sup> Ez a *Woyzeck*-változat a gyilkosság utáni pillanatban kezdődik, s egy megbomlott elme tekintetében tükrében tárja a nézők elé az azt megelőző eseményeket, érzeteket.

A *Woyzeck* esetében meggyőzően kimutatható, hogy Nagy József formanyelve a büchneri szöveg atmoszféráját és motívumait igen pontosan transzformálja színpadi jelekké. Egy-egy szöveghely vagy megszólalástöredék az előadás teljes szegmenseit képes meghatározni. A csupasz, fából készült kopott falakkal határolt, okkerbarna meddő földdel beszórt játéktér elhagyatott lepusztultsága például *Woyzeck* egyik első drámabéli mondatára utal: „Minden csöndes, mintha meghalt volna a világ.”<sup>13</sup> Nagy József – az előadás emblemikus borotváló jelenetét előkészítő – borotvapengés mozgásetűdjének bravúros feszültségkeltése pedig pontosan megfelel a Büchner-drámában megjelenő Kapitány leírásának: „*Woyzeck!* Úgy rohangál itt a világban, mint egy nyitott borotva, az ember megvágja vele magát.”<sup>14</sup> Az alapszöveg színrevitele tehát elsősorban vizuális jelek segítségével valósul meg, a dráma egyes fragmentumai pedig szabad asszociációk mentén kapcsolódnak egymáshoz, ami a térszervezést is meghatározza. Nagy előadásának táncosai ugyanis a rendező összetett, sajátos univerzumot alkotó díszletkonstrukciói között cselekszenek, melynek bizonyos részletei ugyan ismerősek lehetnek számunkra, mégsem mindennapi tereket ábrázolnak. Elemeik

<sup>11</sup> VARSZEGI Tibor, *Az ittlét öröme. A színpadi mű hermeneutikája* (Budapest: Balassi Kiadó, 2005), 166-167.

<sup>12</sup> Uo., 170.

<sup>13</sup> Georg BÜCHNER, *Összes drámái*. szerk. DOMONKOS Máttyás. ford. THURZÓ Gábor et alii. (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 107.

<sup>14</sup> Uo., 118.

organikus módon nyílnak és záródnak, ezzel újra és újra addig ismeretlen felületeket, zugokat hoznak létre, melyeket a játszó birtokba vehetnek.

Nagy József sajátos tárgyi univerzumához tartoznak az előadások során használt kellékek is. A rejtekajtókból, süllyedőkből és fiókszerű elemekből bármikor előkerülhet egy addig nem használt eszköz, melyet a táncosok a teremtett, pontosabban folytatott világ szerves részévé tehetnek, és sohasem tudhatjuk, hogy nem lényegülhet-e át a továbbiakban valami egészen mássá. Minden változik, és minden motívum egyformán fontos. Nagy színháza esetében tehát nem beszélhetünk a jelek hierarchikus rendjéről, csak azok egymás mellett való, az olvasás szempontjából egyenértékű létezéséről. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a *Woyzeck* világát szervező tekintet egy olyan szemlélőhöz tartozik, aki nem képes – vagy nem is akar – fontossági sorrendet felállítani a szavak, az audiovizuális észleletek, a gondolatok vagy az érzelmek jelértéke között, s az előadás egy hasonló – nem osztályozó – tekintetet ébreszt fel a nézés, a befogadás aktusa során. Szem nem más, mint a bolond, az örült perspektívája. Sokatmondó, hogy az előadás alcíme (*a szédület karcolata*) is olyan állapotra utal, melyben a jelforrások és jelentések szétszalazhatatlanul összekuszálódnak. „Forog velem a világ” – mondja ki a drámában az előadás kulcsmondatát *Woyzeck*,<sup>15</sup> majd később úgy fogalmaz: „Minden ember szakadék, szédülök, ha belenézek.”<sup>16</sup>

Fontos megjegyeznünk azt is, hogy a kész előadásszöveg, mely ez esetben már nem nyelvi konstrukcióként, hanem egyfajta vizuális partitúraként fogható fel, nem kizárólag annak a lenyomata, ahogyan Nagy saját élményei alapján Büchner szövegét és az őt körülvevő világot értelmezni próbálja. (A *Woyzeck* megalkotásához például saját bevallása szerint szüksége volt Tolnai Ottó költészetére – akinek *Wilhelm-dalok* című kötetén alapult az 1992-es *Orfeusz létrái* című előadás is – és „az otthoni bolondokra, akiktől sokat tanul[t].”)<sup>17</sup> A személyes olvasat kialakítása azonban csak az első alkotói periódust határozza meg, melyet a rendező a következőképpen ír le:

„Az első fázisban az én fejemben történik minden, gondolkodom az alap-témáról, meghatározom a gyújtópontokat, kibontom a motívumokat, rendszerezem őket, hozzáolvasok, elképzelem a hangulatokat, átgondolom az előadás minden technikai és elemi részletét és megcsinálom a szereposztást.”<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Uo., 120.

<sup>16</sup> Uo., 157.

<sup>17</sup> CSONTOS Erika, „Böröndnyi cetli. Interjú Szkipével”, *Fényfüggöny* 1, ősz (1996): 7-9, 9.

<sup>18</sup> DARIDA, *Eltérő színterek...*, 22.

Ezt követően azonban nem a kőszínházi gyakorlatban megszokott rendezőpróbák következnek, ugyanis Nagy autonóm alkotótársként tekint a táncosaira. Esetében tehát nem beszélhetünk a szó szoros értelmében vett rendezői színházról. Olvasatába beleszövődnek az előadók világotolvasatai is, s ez további motívumok kibontásához, a struktúra átrendeződéséhez vezethet. A próbafolyamat során született improvizációkkal párhuzamosan, azok gesztikus és vizuális tapasztalatai alapján Nagy József folyamatosan vázlatokat rajzol, hogy a színpadi képeket és mozdulatokat végül ezek alapján térben és időben pontosan rögzíteni tudják.<sup>19</sup>

„Naponta jegyzetek A16-os papírcsíkokra, pálcikaemberes rajzokkal. [...] Mindent földolgozok, a látottakat is. Gyűlnek a cetlik, összejön egy bőröndre való. Szortírozok, és ami fönmaradt a rostán, átrajzolom egy nagyobb papírra, majd egy A4-esre.”<sup>20</sup>

Mindebből világosan látszik, hogy Nagy világotolvasási technikája nem lineáris. Ahogy Várszegi Tibor fogalmaz, „számtalanszor találomra nyitja ki ugyanazt a könyvet, és látszólag véletlenszerűen olvas belőle mondatokat, engedve, hogy esetlegesen egy-egy mondat kiemelkedjék a többi közül, amely elindíthat egy szelektációs folyamatot az előadásszöveg konfigurálódása érdekében.”<sup>21</sup> S bár tagadhatatlan, hogy a szövegirodalomból – a *Woyzeck* esetében a Büchner-drámából – is merít, nem csak a szó szoros értelmében vett könyvolvasásról van szó. A drámákon, verseken, filozófiai írásokon, életrajzokon és regényeken túl ugyanolyan fontossággal szerepelnek inspirációs forrásai között zeneművek, festmények, grafikák, szobrok és egyéb képzőművészeti alkotások is.

Nagy totális művészete mindezek mellett hangsúlyosan önéletrajzi természetű, alkotójának személyes múltjából táplálkozik. A szülőváros, Magyarokani, a települést körülvevő szikes puszták, a Járás vagy 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. A *Woyzeck* korábban már említett borotváló jelenetének figurális kiindulópontja például a városka legendás Duši borbélyja volt,

<sup>19</sup> PÉTER Petra, „Nagy József, Pekingi kacsák, 1986”, in *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*, szerk. JÁKFAI Magdolna, 163-169. (Budapest: Balassi Kiadó – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2011), 163–169.

<sup>20</sup> CSONTOS, „Bőröndnyi cetli...”, 8.

<sup>21</sup> VÁRSZEGI, *Az ittlét öröme...*, 170.

aki „mindig megborotvál[ta] az árokparton alvó részegeket.”<sup>22</sup> Amikor 1996-ban a kanizsai romos Vigadóban játszották az előadást, Duši borbély is megnézte azt. (Valószínűleg ez volt az egyetlen színházi előadás, amit életében látott.) A játék után azt mondta a rendezőnek: „Ez csodálatos volt, József, két milliméterrel a bőr alatt borotválsz!”<sup>23</sup> A városka abszurd alakjai tehát sokféleképpen hatottak Nagy József rendezéseinek univerzumaira. Előadásaiban tulajdonképpen nem egy „»dokumentarisztikus«, csak többszörösen átvitt értelemben létező, a szerző emberi és művészi szenzibilitása által stilizált Kanizsa” létezik,<sup>24</sup> melynek világát az emlékezés képeiből felépülő vizuális dramaturgia működteti.

Az alkotói asszociációk által megképződő sorozatok alakítják ki a képek, színpadi cselekvések sorrendjét és motivikus hálózatát. Myriam Blœdé *Nagy József síremlékei* című kötetében nem kevesebb mint hatvanhárom motívumot és figurát sorol fel,<sup>25</sup> melyek valamilyen formában hatással voltak a táncművész munkásságára, illetve nyomot hagytak előadásain. A *Woyzeck*-ben is központi helyen van jelen egy fából készült asztal. Hasonló ahhoz, mely a rendező anyai nagypapájé volt, s amelyik gyermekkori világának egyfajta centrumát jelentette. Nem lehet mellékes, hogy a parasztember nagypapa szenvedélyes olvasó volt, s épp az említett asztalnál bújt a kanizsai 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 deszkákkal is, melyek rusztikus, nyers formájukban szintén gyakorta megjelennek a színen: díszletépítményeit alkotják. A nyers fához hasonlóan olyan természeti tárgyak is játékba kerülnek, mint a különféle magvak és termények (például a borsó), a széna, a víz, a kő, a homok, a por, a sár, az agyag s nem utolsósorban a föld, melyek mind „ikonikus jelévé” válnak a síkságnak, az alföldnek.<sup>26</sup>

A kosztümök tekintetében azonban a *Woyzeck* eltérést mutat a Jel Színház megszokott gyakorlatától. Nagy József előadásainak többségében a férfiakon fekete öltöny és fehér ing látható, melyet az elengedhetetlen fekete kalap egészít ki, a nők pedig visszafogott, egyszínű ruhákat viselnek, az alföldi ember ünnepi viseletének jellegzetes darabjait. Az ezektől való eltérés Nagy színpadán mindig jelentéssel bír. „Ha a kosztümben valamilyen irányban elhajlunk, akkor annak

<sup>22</sup> BIHARI László, „Kés a fejben”, *Magyar Hírlap*, 1996. okt. 12, 12.

<sup>23</sup> Myriam BLœDÉ, *Nagy József síremlékei*, ford. GEMZA Melinda (Kolozsvár: Koinónia, 2009), 25.

<sup>24</sup> Ivan MEDENICA, „Nagy és Kanizsa. Emlékezés és identitás, magánszféra és politika”, ford. BARTUC Gabriella, *Ex Symposion* 23, 89. sz. (2015): 44-55, 48.

<sup>25</sup> BLœDÉ, *Nagy József síremlékei*, 9-11.

<sup>26</sup> MEDENICA, „Nagy és Kanizsa...”, 52.



már oka van, az már maszk” – fogalmazza meg a rendező.<sup>27</sup> A *Woyzeck*ben számos ilyen „elhajlást” láthatunk. Az alakok teste különféle torzulásokat mutat. Bicskei István orvos-figurája fehér zubbonyra emlékeztető vászonruhát visel, mely pólyaszerűen vonja be testét. A szövetet torz, duzzanatszerű tömések feszítik szét. Megvastagodott alkarjai végén csonkként mered ki három-három ujja, fejét kenderkötél hálózza be szorosán. Alakja olyan, akár egy durva mozdulatokkal megformált gyurmabáb. Gemza Péter hatalmas, otromba púpot hord a hátán katonai zubbonyt idéző mocsárzöld kabátja alatt. Döbrei Dénes párnaként duzzadó, idomtalan műhasa kidülled fekete vászoningje alól. Nagy József a bácskai iparosinasok jellegzetes poroszkék köpenyét és sapkáját viseli. Nyakában láncból készült létra lóg. Varga Henrietta puritán csontszínű ruhája emlékeztet egyedül a társulat tipikus nőalakjaira. Minden szereplő arcát és hajas fejbőrét szürke agyag vonja be. Mindannyian nyers, félig kifaragott szobrok, plasztikus vázlatok az ösztönlét és a humánus határán egyensúlyozó létezőkről mintázva. Bábok, babák és stilizált marionett-alakok egyébként is gyakorta előfordulnak Nagy színpadain. A *Woyzeck*ben fontos kellékké válik egy vörösayagból megformált realiztikus, méretarányos emberfej, melynek arcát Nagy egyetlen határozott, szenvedélyes mozdulattal vágja le, így dehumanizálva azt. E rendezésében is megjelennek az emberszabású szalmabábok, felöltöztetett zsák-alakok, melyek emberszerűségük ellenére szinte a tér berendezési tárgyaivá válnak.

Nagy József színházát Darida Veronika a *theatrum philosophicum* terminussal írja le, mely nem bizonyos filozófiai szövegek színrevitelét jelenti, hanem „filozófiai gondolatok előttünk való megszületését” a színpadon.<sup>28</sup> E színház valójában nem más, mint „mély gondolkodás arról, mi a színház.”<sup>29</sup>

Várszegi Tibor is a színpadi mű mibenlétét, megközelítésének módzatait kutatja *Az ittlét öröme* című kötetében, s a színjátékhoz ontológiai érdeklődéssel fordul. 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.<sup>30</sup> Heidegger szerint szakítanunk kell a „létfeladó 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

<sup>27</sup> CSONTOS, „Bőröndnyi cetli...”, 8.

<sup>28</sup> DARIDA, *Eltérő színterek...*, 8.

<sup>29</sup> CSONTOS, „Bőröndnyi cetli...”, 9.

<sup>30</sup> VÁRSZEGI, *Az ittlét öröme...*, 15.

közegként ösztönösen kell megtapasztalnunk azt.<sup>31</sup> Ez annyit tesz, hogy az előadónak és a nézőknek egyaránt el kell fogadniuk, hogy mindannyian a műben élnek, résztvevői annak. Azaz létfontosságú, hogy ne valamilyen üzenet továbbításához szükséges médiumként tekintsenek rá.<sup>32</sup>

Várszegi érvelése 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”,<sup>33</sup> s ennek következményeképpen a műalkotások a létezés közege helyett megfejtendő objektumokká váltak. Nagy József viszont – Heideggerhez hasonlóan – a dolgokhoz való visszatérést javasolja, ezt pedig egy nem osztályozó nézői tekintet felébresztése, továbbá a profán cselekvések és az emlékezet egyfajta ritualizációja, mitikus képekbe való transzformálása, sűrítése által látja megvalósíthatónak. Kovács Antal szobrász, a kanizsai gyermekkori barát öngyilkossága kapcsán például Nagy a következőket mondja erről: „Korai halála nagyon fájdalmas számunkra. De ahelyett, hogy sirassam, eldöntöttem, hogy egy előadásban fogom megidézni. Sírás helyett játszani fogok, hogy ez is rítussá váljon.”<sup>34</sup>

Az őskori közösségek és az antik kultúrák színházaszerű rituális eseményeire azért tekinthetünk a schechneri értelemben vett valós aktusokként,<sup>35</sup> mert mind előadóik, mind nézőik egy egységes mitikus világrendben gondolták el s pozícionálták önmagukat. Efféle általános világotlasatról azonban ma már nem beszélhetünk. Nagy József viszont – többek között a *Woyzeck, avagy a szédület karcolata* című előadásában – kísérletet tesz rá, hogy a mítoszok világképét Magyarokanizsa helyi mitológiájával, továbbá a saját maga és játszóit által kiválasztott motívumokkal helyettesítse, hogy a partikulárist univerzálisként működtesse. A próbafolyamat során a résztvevők által kiválasztott vizuális motívumok végül olyan önálló univerzummá állnak össze, mely meg sem próbálja ábrázolni, reprodukálni a mindennapi életet, inkább folytatni kívánja azt, de oly módon, hogy közben nem zárkózik el a különféle olvasatok elől. Ezáltal megszűnik egy megfejtést kikényszerítő objektumnak lenni, a létezés – olykor szédítő – közegé válik.

---

<sup>31</sup> Uo., 29.

<sup>32</sup> Uo., 30.

<sup>33</sup> Uo., 14.

<sup>34</sup> BLÆDÉ, Nagy József síremlékei, 55.

<sup>35</sup> Lásd Richard SCHECHNER, *A performance*, ford. REGŐS János (Budapest: Múzsák Kiadó, 1984), 41.

### Bibliográfia:

- BIHARI László. „Kés a fejben”. *Magyar Hírlap*, 1996. okt. 12, 12.
- BLUÉDÉ, Myriam. *Nagy József síremlékei*. Fordította GEMZA Melinda. Kolozsvár: Koinónia, 2009.
- BÜCHNER, Georg. *Összes drámái*. Szerkesztette DOMONKOS Mátyás. Fordította THURZÓ Gábor et alii. Budapest: Osiris Kiadó, 2003.
- CSONTOS Erika. „Bőröndnyi cetli. Interjú Szkipével”. *Fényfüggöny* 1, ősz (1996): 7-9.
- DARIDA Veronika. *Eltérő színterek. Nagy József színháza*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2017.
- ede-. „Visszajönni nem lehet! Sárvári keresi a bejáratlan utakat”. *Délvilág*, 1991. szept. 25, 4.
- FÁBIÁN Zsolt, felelős kiadó. *A THEALTER International '94 – Szabad Színházak Nemzetközi Találkozója IV. Fesztivál Bulletinje*. Szeged: Szabad Színházak Nemzetközi Találkozója, 1994. hozzáférés: 2022.01.29., [https://issuu.com/thealter/docs/thealter\\_program\\_1994](https://issuu.com/thealter/docs/thealter_program_1994)
- FUCHS Lívia. „Jel. Három találkozás Nagy Józseffel, a Jel Színház vezetőjével”. *Iskolakultúra* 3, 10. sz. (1993): 87-88.
- GÁL Eszter. „Kontaktimprovizáció Magyarországon (1986–2016)”. *Theatron* 15, 2. sz. (2021): 77-89.
- LELKES Zsófia. „Test és kép, Testiség és képiség Josef Nadj (Nagy József) Büchner-rendezésében, kultúrák és műfajok határán”. *Táncstudományi Közlemények* 1, 1-2. sz. (2009): 55-60.
- MAĐAREV, Milan. *Teatar pokreta Jožefa Nađa*. Novi Sad: Pozorišni Muzej Vojvodine, 2011.
- MEDENICA, Ivan. „Nagy és Kanizsa. Emlékezés és identitás, magánszféra és politika.” Fordította BARTUC Gabriella, *Ex Symposion* 23. 89. szám. (2015): 44-55.
- PÉTER Petra. „Nagy József, Pekingi kacska, 1986”. In *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*, szerkesztette JÁKFAI Magdolna, 163-169. Budapest: Balassi Kiadó – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2011
- SCHECHNER, Richard. *A performance*. Fordította REGŐS János. Budapest: Múzsák Kiadó, 1984.
- SIPOS Gyula. „Egy szárnyaslábú értelmiségi európai megpróbáltatásai”. *Balkon* 4. 7-8. sz. (1996): 50-52.
- TUMBAS, Nikola. „Nađ Jožef o predstavi Woyzeck”. [www.subotica.info](http://www.subotica.info), 2012.11.29., hozzáférés: 2022.01.29., <https://youtu.be/7PBTEcRBgUk>
- VÁRSZEGI Tibor. *Az ittlét öröme. A színpadi mű hermeneutikája*. Budapest: Balassi Kiadó, 2005.