

Kutszegi Csaba

A nyitottság sine qua nonja

GERGYE KRISZTIÁN TESTSZÍNHÁZA

Közhelynek számít a megállapítás, hogy a kortárs tánc fogalmát még mindig nem sikerült megnyugtatóan meghatározni. A külföldi szakirodalomban sem található általánosan elfogadott definíció, nincs is mit csodálkozni ezen, ha ugyanabban a terminus technicusban kellene megférnie Pina Bausch Tanztheaterének és a DV8 „fizikai színházának”. És még sorolhatnák számos olyan jelentős alkotót, akinek munkásságához, életművéhez – annak dacára, hogy markáns, egyéni stílusú eszközöket alkalmaz – nem kapcsolódik szorosan a fentiekhez hasonló, közismertté vált fogalom, de azért a kortárs tánc prominensei közé tartozik. Anélkül, hogy ezzel kísérletet tennék a fogalom meghatározására, felhozom azt a (szintén közhelyszerű) megállapítást, hogy tudniillik a kortárs táncnak nevezett, igen sokféle jelenségek egyik (vagy akár egyetlen) közös jellemzője az, hogy kiemelt szereppel bír bennük az emberi test és mozdulat. Hogy aztán ezen belül ki koreografál technikás táncnyelven cselekmény nélküli, elvont táncdarabot, ki mondat fel verbális szöveget, ki kommunikál saját üzenetet, ki értelmez újra (már megírt) klasszikus történeteket – mindez egyénfüggő.

Magyarországon is jellemző, hogy a kortárs tánc-alkotók egy idő után „specializálódnak”: kialakul a koreográfusi nyelvezetük, rögzül a verbális szöveggel, a zenei alappal, a színpadon megjelenített képzőművészeti tárgyakkal és egyéb vizuális elemekkel kialakult módszertani kapcsolatuk, és mindezek (és még egyebek) birtokában komplex nyelvezetű, egymáshoz igen hasonló előadásokat hoznak létre sorozatban. A rosszmájú kritikus megközelítés sokszor igazságtalanul önismétlőnek bélyegzi őket, de tény és való: gyakran nagyon nagy jóindulattal sem könnyű életművön belüli motívumértelmezésnek tekinteni a sok-sok makacsul visszatérő, berögződött rutinnal előrántott tipikus megoldást. Mindenesetre a kortárs tánc-alkotók nincsenek könnyű helyzetben: néhány halvány, ráutaló jel ellenére még egyetlen produkciójuk sem vált a műfaj klasszikusává, sőt, a darabok igen nagy százaléka a következő évadot sem éri meg. Tehát (s a finansziális-strukturális háttér is ezt követeli) az alkotók minimum évente újabb megújulásra kényszerülnek. Mert az elvárás velük szemben nemcsak egy-egy új bemutató, hanem az is, hogy az újabb és újabb premierek újdonságokkal legyenek tele. Ennek a követelménynek *rutinos* munkamódszerrel és eszköztárral nem lehet megfelelni.

Gergye Krisztián valamennyi opusa tipikus Gergye-alkotás, ennek ellenére sem állítható, hogy készítőjük valamilyen (kortárs táncon belüli) irányba specializáló-

dott volna. Sőt! Mintha éppen az volna a specialitása, hogy minden irányba specializálódik. A kortárs táncszcéna sokféleséggel reagál a kor igényeire és lehetőségeire, Gergye esetében mintha ugyanez a sokféleség egy alkotóban, egy életműben jelenne meg. A Gergye-oeuvre azt bizonyítja, hogy kortárs tánc-koreográfusi szemlélettel a színházművészet igen távoli területeit lehet bejárni – egy személyben is. Amikor különböző (tánc)alkotók különböző stílusú-műfajú előadásokat hoznak létre, produktumaikkal kapcsolatban el lehet vitatkozni azon, hogy ez most tánc-e (mozgásszínház-e), vagy színdarabot színre vivő (prózai) színházi előadás, sok-sok táncsal, mozgással. A Gergye-alkotások esetében ez nem lehet vita tárgya, hiszen amikor a koreográfus-rendező erős textusú, markáns szövegszínházat rendez (lásd például a Nádas-darabokat: *Találkozás*, *Temetés*), akkor is alapvetően koreográfusi a megközelítése, de legalábbis a kialakított koncepciója erősen kapcsolódik a mozgáshoz, a testhez. Ha pedig ez így van, ebből arra lehet következtetni, hogy a kortárs tánc elsősorban egy színházi szemlélet, nem pedig hagyományos módon meghatározható (tánc)műfaj-kategória. Véleményem szerint áldásos lenne a színházművészetre, ha e szemlélet elterjedne. Ennek nincs is leküzdhetetlen akadálya, mert a rendezőknek nem kellene átképezniük magukat kortárs táncos-koreográfussá, elég lenne, ha drámaelemzők szóban, testben, mozdulatban és látványban egyszerre észlelnének, gondolkoznának. Mint ahogy a színészeknek sem tánctechnikai *trouville*-okat kell prezentálniuk a kortárs tánc-szemléletű előadásokon, hanem elég (lenne) ráérezniük, hogyan lehet a testet mozgás közben artistikusan koordinálni, illetve hogy kell a színpadon teljes testtel folyamatosan jelen lenni.

A Bárkán megrendezett *Találkozásban*, a MU Színházban bemutatott *Temetésben* és a nemzeti színházi Heiner Müller-*Kvartettben* ugyanaz a rendezői szándék figyelhető meg: Gergye megpróbálja a textust (pontosabban: annak hatását) térben és időben kiterjeszteni.

Felmerülhet a kérdés, hogy erős, tartalmas szövegnél miért van erre szükség. Az irodalomban a XIX. század második felében kezdődött, és napjainkban is tart a szöveg forradalma, amelynek során intenzív változásfolyamatban felértékelődött az úgynevezett nyelven túli tartalom. Egy-egy kontextusba helyezett szószerkezet, szintagma vagy nagyobb szövegegység mögött artistikus és gondolati konnotációk dzsungele burjánzik, és a szövegek e minőségi jelentésbővülése különböző időszakokban valamennyi verbális műfajban, tehát prózában, lírában, drámában egyaránt megjelent. Az, hogy

zene vagy hangeffektek árnyalják a színpadon a szó jelentését, régóta megszokott, elfogadott. A jelentést hordozó állóképek (díszlet, színpadi látvány) mellett a vetített mozgókép is ha vitathatatlan polgárjogot nem is, de tartózkodási engedélyt nyert a színpadon. Nincs mit csodálkodni azon, ha ezek után a tánc, a mozgás – újszerű felfogásban – szintén, akár állandó szereplőként megjelenik. Mindegyik effajta eszköz az említett előadásokban akkor tölti be funkcióját, ha szövegkibontó katalizátorként is működik. A tánc, amikor ilyen szerepet vállal, szünetelteti évszázados szabadságharcát, amelyben műfaji önállósága elismeréséért küzd. Nem köt rossz üzletet, mert olyan differenciált tudattartalmak, filozófiai mélységek megjelenítésében kap társművészetként le-

hetőséget, amelyek pallérozott nyilvánosságra hozatalához önmagában kevésnek bizonyulna. Gergye kortárs-tánc-szemléletű prózarendezéseiben a tánc, a mozgás újszerű felfogása így jellemezhető: a szöveget szolgálja, ezért nem önálló, viszont saját maga és a szöveg minőségének, tartalmasságának függvényében jóval több egyszerű illusztrációnál.

Az említett három előadásban Gergye valami olyasmit próbál tenni a szöveggel, mint amit a butótáncos a lelkével: igyekszik mélyebb belehatolást lehetővé téve, szétáramoltatni. A mozdulat ebben a funkciójában a verbalitás meghosszabbítója. Ha csupán egyszerű illusztrátora volna, akkor ha a szövegben nyusziról esnék szó, a táncosok-színészek nyusziugrással szelnék át a színpadot.

Ha a mozdulatnak pusztán szófordító tolmács szerepe volna, a koreográfia siketnémáknak kifejlesztett jelbeszéd lenne. Valahol, a kettő közötti széles tartományban helyezkedik el a mozdulat, amikor a felhangzó szövegen túl tartalomtól igyekszik valamennyit – érzékelhető többletet nyújtva – megjeleníteni. A szerepéből és a helyéből következik, hogy a mozgás illetően alkalmazásakor a mozdulat nem lehet banálisan-konkrétan hétköznapi, avagy a beszéd-tartalmat könnyen érthetően követő pantomim. A mozgás ilyenkor elvont, hangulatot kelt, érzéseket vált ki a befogadóból, ezzel segíti a nyelven túl tartalmak érzékelését, megértését, átélését.



FENT:
Udvaros Dorottya és
Alföldi Róbert
a Kvarsettben
(Nemzeti Színház)

JOBBRA:
Gergye Krisztián és
Dombi Kati
a Por-hüvelyben
(Trafó)

Schiller Kata felvételei



A *Találkozásban* Gergye nem léptetett fel professzionális táncművészt, de a színészeket viszonylag intenzíven mozgatta. Ez utóbbi ellenére elsősorban nem koreografált mozgással, hanem a tér és a szereplők megsokszorozásával próbálta a szövegterjedés kommunikációs csatornáját kiszélesíteni. Rendezésében az egyszerre csak egy helyen zajló, kétszereplős történet három helyszínre és hat szereplőre terebélyesedett. Ez az alapötlet lett volna hivatott lehetőséget teremteni az igen sokrétű, mély (és szövegen túli tartalmak asszociálására készítő) Nádas-szövegek gazdag kiaknázására. Szerintem az előadáson ez csak részben sikerült, bár a kísérletet igen figyelemre méltónak gondolom. Engem zavart, hogy a férfi színészek (Pásztor Tibor, Szabó Gábor, Dévai Balázs) a mégoly visszafogott mozgásokat, akciókat sem tudták hitelesen magukévá tenni, beépíteni a színpadi karakterükbe vagy legalább elvonatkoztatott, artisztikus testkoordinációval hatásosan felmutatni. A Bárka három fiatal színésze a premieren becsülettel megküzdött a verbális anyaggal (ez önmagában sem kis teljesítmény), de nem tudtak mozgásművészé is átlé-

A *Temetésben* nem jelent meg a hármas tagolás. A színészek (ugyanaz a hat) a MU Színház kvázi első sorában, a muzsikussal együtt, háttal a közönségnek foglaltak helyet, és az előadáson végig mikrofonba beszéltek. A játékteret két táncos uralta: maga Gergye Krisztián és partnere, Virág Melinda. A színészek az egyszerű helyzetből fakadó viszonylag egyszerűbb feladatot igen jó minőségű szövegmondással „hálálták meg”. A hat hangra (plusz a néhányszor megszólaló táncosokéra) szétzedett, zenei kísérettel is szélesített szöveg akadálytalanul kelhetett életre, „áramolhatott” a térben. A táncosok a színpadon bizarr külsejükkel bizarr helyeken és helyzetekben szabad, bizarr mozgással „kommentálhatták” a csakis auditív tartományban felhangzó verbális szöveget. Így a színészek esetlegesen banális gesztusai nem zavarhatták az egységesülő komplex színpadi nyelvezet kialakulását, a szöveg magába rántotta a hallgatóját, vagy éppen fordítva: belehatolt a befogadóba. Akárhogy történt, sikerült a figyelmet a textusra maximálisan ráirányítani, és a látható események (tánc, mozgás, akciók) ehhez többlettartalmat szolgáltatottak.

Gergye *Kvartett*-rendezése egyértelműen e két előadás koncepcionális továbbgondolása, sőt, egyfajta szintézise. A *Találkozásban* a szöveget felmondó színészek mozogtak (illetve testükkel kitöltötték a teret), a *Temetésben* a vizuális észlelés számára szinte csak a mozgó (táncos) testek szolgálták tárgyat (a verbális szöveg csak auditíve volt fogható), a *Kvartettben* pedig az előző kettő kombinációja, ha úgy tetszik, a tézis és antitézis szintézise jelent meg. A *Kvartett* két (Heiner Müller által a darabba be nem írt) táncos szereplője a *Temetés* táncosaihoz hasonlóan tette a (hasonló) dolgát (személyükben is ugyanazok: Virág Melinda és Gergye Krisztián), de itt a két színész (Udvaros Dorottya és Alföldi Róbert) is aktívan mozgott: testükkel, jelenlétükkel, mozdulataikkal, néha *in concreto* táncukkal főalakjai voltak a vizuális mezőnek (is), és fősze-



Koncz Zsuzsa felvétele

Spolarics Andrea, Varjú Olga, Virág Melinda, Gergye Krisztián és Varga Anikó a *Temetésben* (MU Színház)

nyegülni (hangsúlyozom: nem azért, mert nem képzett táncosok). Kicsit egészségtelen egyensúlyvesztést okozott az is,

hogy a három tapasztaltabb színésznő (Spolarics Andrea, Varga Anikó, Varjú Olga) a férfiaknál osztályzatokkal érettebb alakítást nyújtott, igaz, jóval kevesebb „zavaró” mozdulatelemmel kellett megküzdeniük. De nem az előadók teljesítményén múlt a produkció (a rendezői koncepció) sikere. Azt gondolom, hogy a végig eléggé mereven üzemelő hármas térbeli tagolás nem tudott ekvivalens kiindulópontként szolgálni a Nádas-szövegekben gazdagon reprezentált idősíki- és egyéb nézőpont- és dimenzióváltásokhoz.

replői voltak a metaforikus tárgyak mozgatásával zajló akcióknak (is). Miközben a verbális szöveget is ők prezentálják. Rám kifejezetten pozitív hatással van az élő, működő struktúrába szervesülő komplex, sokrétű színházi nyelv, de nem gondolom, hogy pusztá megjelenése máris kiemelkedő értékűvé avatná az előadást. Mindig az adott előadástól (a darabtól és a rendezői koncepciótól) függ, hogy a sokrétűségben, a komplexitásban milyen az egyes alkotóelemek helyes aránya. A *Kvartett* e tekintetben kifinomult, jó érzékkel megkomponált munka. A már említett mozgások, metaforikus tárgyak és bizarr akciók (félmeztelenkedés, testfésítés, obszcén gesztusok) mellett a teljes (tükrös-díszletes, nagy kellékes) látványvilág és a négy énekes aktív mozgatása-szerepeltetése is adekvát, odaillo, jól sikerült. És nagyon nem utolsósorban említve, a *Kvartettben*

mindehhez még hozzájön az alapvető fontosságú, de nem mindenhol, nem mindennap kínálkozó komponens: a főszerepeket játszó színészek egyénisége, kiaknázható személyiségvonásaik, kiemelkedő tehetségük, alapos felkészültségük. Mindezek ellenére a három közül nekem (a szóhasználat paradox) a *Temetés* a legkedvesebb. Valószínűleg abban a kiállításban, engem, szubjektíve az a Nádas-szöveg érintett meg a legjobban.

A Gergye-jelenség sokrétősége első látásra igen talányos. A táncos-koreográfus-rendező nemcsak prózai darabokat állít színre, hanem – szinte az összes szóba jöhető társművészetben megmártózva – különböző műfajú, általában igen figyelemre méltó, sokszor merészen kísérletező előadásokat hoz létre. Sosztakovics-zenére gazdagon koreografált „kortárs szimfonikus baletet” alkotott, képzőművészettől ihletett munkáiban táncszínpadra performálta egyebek mellett Egon Schiele, Hieronymus Bosch, Francis Bacon és Magdalena Abakanowicz látványvilágát. Ágenssel makro- és mikrokozmosz kortárs operákat tervezett, Tárnok Maricával ember-báb ihlette kortárs színházat rendezett, Árvai György társalkotójaként kísérleti vizuálszínházi installációkkal foglalkozott, Szűcs Edit kosztümfikciói „kortárs táncos” *haute-couture* divatbemutatók koreografálására ihlették. Önálló táncműveiben gyakran kihasználta a divatirányzatként meg-megjelenő káoszfilozófiai trend nyújtotta komplexitás és sokrétőség gazdag képi, hangyi és műfaji lehetőségeit, de test- és lélekanalizáló „tanulmányai-

ban” táncos egyéniségre formált karakteres szólókat is komponált. A *Kvartett* előtti, bátor, jelenre hivatkozása okán is sikeres rendezésében, az *Adaptáció Trikolorban* tánc- és színpad, opera és képzőművészeti performansz egyidejű jelenléte mellett megalkotta a *kortárs film-színház* műfaját (ha muszáj lenne a látottakat meghatároznom, ezt a terminológiát alkalmaznám).

Gergye Krisztián sokoldalúságát (szerényen) azzal magyarázza, hogy igyekszik mindig mindenhol mindenre nyitott maradni. Az én fordításomban ez azt is jelenti, hogy nem akar, nem szeret rutinból dolgozni. Ahol a tehetséges alkotók nyitottságához (a művészi alázat mellett) művészi szabadság is társul, ott komoly eséllyel épülnek fel jelentős életművek. Ez a mostanság (sajnos) sokat emlegetett, bizonyos hatos kategória lényege: hogy tudniillik a kitaró, minőségi útkeresés, a műfaji határok termékenyítő hatású, szabad átlépése valódi függetlenséget feltételez. Aki dolgozott már fél évnél hosszabb ideig kőszínházban, tudja, hogy az a közeg, strukturális okok miatt, eleve nem a szabad útkezesnek kedvez. Kőszínházban akkor jelenik meg kortárs, kísérletező, formabontó esztétikum, ha valamiért (legalább ideig-óráig) ilyen irányultságú az intézmény igazgatójának és/vagy főrendezőjének az ízlése, színház-felfogása. E személyi feltétel híján a kőszínházba maximum bevonultatni lehet a független szféra éppen aktuális eredményeit. Hiába, no: a nyitottság *sine qua nonja* az optimális függetlenség.

A szöveg érzékisége

BESZÉLGETÉS GERGYE KRISZTIÁNNAL

– Nem érzed magad színpadi rendezőnek, az utóbbi években a szöveg mégis hangsúlyossá vált a színpadi munkáidban. Az egyik Nádas-darab kapcsán pedig úgy fogalmaztál, hogy a zenei struktúrát követve maga a szöveg válik zenévé...

– Igen, a *Temetés* előadásában történik így, a *Találkozás* viszont inkább szövegcentrikus, s ebben az volt az érdekes, hogy miképp tudom a színészek testét olyan, akár alig mozgó koreografikus helyzetbe hozni, amelyben kifejeződik, hogy minden létállapot egyben testállapot is. Nagyon erősen törekedtünk arra, hogy az – amúgy Nádas által meghatározott – instrukciókat szem előtt tartva, hogy a szövegmondás ne csak egy fejet jelentsen, hogy a színész ne csak szócsó legyen, hanem testében, lelkében, verbalitásával egyetemben teljességet alkosson, s úgy tudjon megszólalni.

– Nádas mintha régóta „nőne benned”, talán nem is véletlenül, hiszen az író a színházban is „az élő testek között kialakuló képi érzet” érdekli.

– Ha prózai műhöz nyúlok, vagy színpadi keretek között dolgozom, erre a fajta színpadi ars poeticára igyekszem koncentrálni; ehhez a színpad- vagy világlátáshoz azonban csak közelíteni lehet, mert a maximalizmusnak olyan mesteri fokát jelenti, amely szinte már csak gondolatilag létezhet, a színpadművészet pedig kompromisszumokról is szól.

– Ha magadból alkotsz, ahogy koreográfusként gyakran, akkor nem lehet közvetlen műelőzményekre mutatni, az általad színpadra állított Nádas Péter- és Heiner Müller-daraboknak azonban komoly színpadi előéletük van. Foglalkoztál ezekkel?

– Amikor rátaláltam ezekre a művekre, megpendítetek bennem egy húrt, s ezt a hangot, ezt a létfontosságú kapcsolódási pontot, mondjuk úgy, saját belső viszonylatomat nem akartam elveszíteni, ezért csak annyira merültem bele az olvasásba, a keresésbe, hogy még épp elkerülhessem azokat a csapdákat, amelyek végül más irányba vittek volna. Ilyenek lehetnek például a tudatta-