

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 Trikolóriban* 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 kitarító, minőségi útkeresés, a műfaji határok termékenyítő hatása, 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 útkeresésnek 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 szócső 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 mesterei 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-



amely szerintem a generációkra alapvetően hatott, viszonyulási pontként tehát ez is benne van a munkámban, de leginkább a két, szinte kanonisztikusnak tűnő karakter, Merteuil és Valmont súlyos jelensége ragadt megával. Müller e két figurára fókuszálva megdöbbentő mélységekig jut, a lét végső tételeit fejtí föl ebben a pokoli viszonyrendben.

– *Tudtad-e eleve, hogy a Trafóban bemutatott Quartet táncelőadása után színpadra viszed Heiner Müller Kvarzettjét is? Volt ebben valami tudatos építkezés?*

– Nem feltétlenül, viszont a történettel illusztrálni lehet, hogy miképp talál meg engem egy mű. Még éppen készült a táncos *Quartet*, amikor úgy éreztem, hogy a négy személy speciális helyzeteit és viszonyait vizsgálva keresnem kellene valamilyen kontextust, egy olyan darabot vagy irodalmi művet, amely valamilyen vezérfonalat mégiscsak adhat, s így elkerülve az öncélúságot túlmutathatunk önmagunkon. Ekkor találtam meg Heiner Müller *Kvarzettjét*, s azonnal beugrott Alföldi és Udvaros neve is. Innentől majdnem tudható volt, hogy a dolog egyszer csak bekövetkezik.

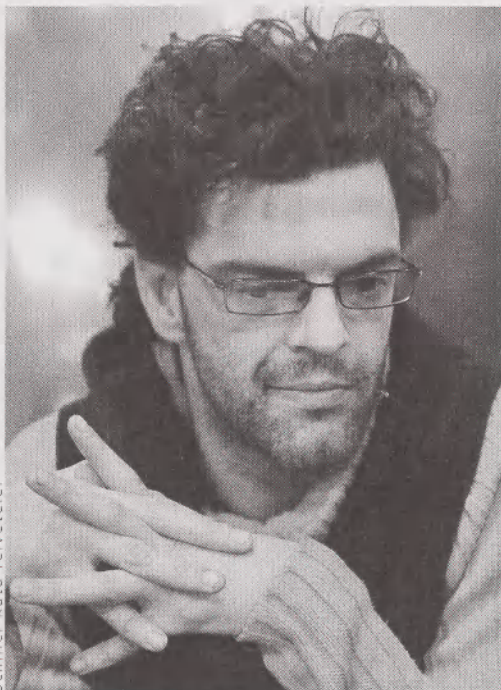
– *Úgy tűnik, színpadi munkáidban eléggé következetesen megjelenik egy létkérdésekkel, egzisztenciális határhelyzetekkel foglalkozó tematikai vonal és egy formai-strukturális problémarendszer. Utóbbira gondolva például érdekes módon tűnik elő, hogy megsokszorozod, megkettőződ, meghá-*

lanon át is ható minták. A darab kapcsán azonban az ember mégis egyfajta színházi kontextusba helyeződik, s bele-belepillant más alkotók Nádashoz vagy Müllerhez fűződő viszonyába. Müllerrel könnyebb dolgom volt (s egyben nehezebb is), mert rengeteg ellenpéldát láttam, vagyis hogy miképp nem szeretném csinálni. Robert Wilson párizsi előadásának felvétele azonban – Isabelle Huppert Mme de Merteuil-alakításával – hihetetlenül inspirálóan hatott rám, de azt sem mertem végignézni. Ugyanakkor szabadságtudatot adott, azt az érzést erősítette bennem, hogy bátran hozzá lehet nyúlni egy műhöz. És ennél többet nem is akartam ezektől a vissza-

tekintésektől, mert magamon belül keresem az utat.

– *A Kvarzett ősforrása Choderlos de Laclos Veszedelmes viszonyok című levélregénye. A szerző a francia forradalom tevőleges alakja volt, Müller pedig szintén belebonyolódott a politikába, ám a múlt század második felének keletnémet világában kiábrándító tapasztalatokra tett szert, s ez formai nyomokat is hagyott életművén; nem véletlenül beszélnek e művek kapcsán posztmodernitásról. Azt hiszem, a te színpadodat is Müller szelleme mozgatja.*

– Valóban Heiner Müller drámáját tekintetem alapnak. Természetesen olvastam a *Veszedelmes viszonyokat*, nagy hatással is volt rám, ahogy az ikonikus film is,



Schiller Kata felvételei



romszorozod a szereplőket, el- vagy megosztod a szöveget, kereszthangsúlyokkal játszol. Miért fontos ez neked?

– A megsokszorozás vagy inkább rétegzettség azért lényeges számomra, mert ilyen módon fejtem föl a dolgokat. És megint Nádasra gondolva, a *Találkozás* és a *Temetés* című művekben olyan mélyen rétegzett helyzetek sorakoznak, hogy már elképzelhetetlennek tartom, hogy ez egy személyen át felfogható legyen. Ezt az összetettséget csak úgy tudom visszaadni, ha bizonyos síkjait, bizonyos rétegeit, rétegmélységeit más-más emberekre, más-más műfajokra és megfogalmazásokra bízom. Mintha valami hatalmas hagyma vagy gömb

lenne, amelynek muszáj megkeresnem a magját. Miközben megpróbálok egy réteget egy dologba belesúríteni, azon dolgozom, hogy a kihelyezett rétegek kommunikáljanak is egymással, vagy egymásnak valamilyen közeget teremtsenek, s abban összetalálkozva, egy sajátos formai rendszert, struktúrát adva, végül felépülhet, rekonstruálódhat maga a mű. Lényegében tehát a különböző rétegek kommunikációjának egyetlen egységgé válása a cél.

– *Még a formai aspektusnál maradva: a többszörözés mellett mindjárt ott a párhuzamosság elve is, amely a Kvartettben elég nyilvánvalóan van jelen; táncostársaddal, Virág Melindával azonban sajátos helyi értéket képviselve, szinte kiszolgáljátok, árnyékként követitek a hangsúlyos színészduettet. Ebből a helyzetből olykor egészen konkrét utalások kerekednek, néhány apró részletben megidézve például a XVIII. századi szalonarisztokrácia hierarchikus világát.*

– Érdekel engem ez a kiszolgálás és kiszolgáltatottság, az alárendeltség és szolgai helyzet, amely magának a témának is egy adekvát megfogalmazási lehetősége. A színpadra fordítva pedig az a kérdés, hogy miként lehet Alföldi és Udvaros mellé egy olyan táncos közeget rendelni, amely nem táncolja el őket, nem illusztrál, mégis olyan szokatlan testfegyelmi közeget teremt, amelyben hitellel és tétellel lehet létezni és megszólalni.

– *A létezés nagy kérdései közül a Kvartettben is előkerül a bűn fogalma, az emberi lét mint eleve bűnös állapot nyomasztó gondolata.*

– Van valami súlyosan megoldandó a létezésben, tehát muszáj az életünkben valami felé dolgozni magunkat. Ráadásul megkerülhetetlen tény, hogy a testi lét, a testiség elemi meghatározottságot jelent. Táncosként mindez még evidensebb, hiszen az ember a testével ért meg nagyon sok mindent, s innentől egyenes út vezet a nemiség, a szexualitás témájához, és lényegében mindenhez, ami a testben és a testtel történik. És azonnal jönnek a kérdések is, hogy mi számít bűnnek, bűnösségnek, bűnös vagy nem bűnös testnek... Ezek a mai napig eleven témák, és talán örökre azok is maradnak az emberiség életében.

– *Talán mert a bűn eredeti értelmében szinte felfoghatatlan, s mert nehéz együtt élni a bűn gondolatával.*

– Most már igyekszem leválasztani magamról az ehhez kapcsolódó lelkiismeret-furdalást, inkább mint életfeladat jelenik meg számomra a bűnösség: szeretném oldani, személyiségembe integrálni ezeknek a fojtogató problémáknak a megoldási kísérleteit, mert teljességgel megoldani úgysem lehet őket.

– *A testi létre, a szexualitásra gondolva, a Kvartettben hol van a hús, az érzéki valóság?*

– Heiner Müllernél magában a szövegben, a beszédben van benne a hús, az érzékiség, a szexualitás maga, ezért érzem úgy, hogy a Kvartett két színészének szinte egymáshoz sem kell érnie, érzékiségükben már csak szellemileg kommunikálnak. Ami tehát hihetetlenül megérint a szövegben, hogy a verbalításban kifejeződő szellemiben, vagyis egy absztrakció által bomlik ki ez a különleges minőségű érzékiség. Hogy miközben Merteuil és Valmont egymás intrikusaiként önmaguk intrikusaivá válnak, tulajdonképpen iszonyatos súllyal tekintenek egymásra, s ironizáló komolytalanságukban

véresen komoly játszmát űznek. A két alak egymásban való feloldódása által egy olyan rítust vagy szeánszot szerettem volna elérni, amiben gyakorlatilag mindegy, hogy ki milyen szerepet játszik, s ekkor már azt is mondhatom, hogy a Kvartett csak ürügy, hogy két embert láthassak, akik az összes lehetséges szélsőséget megpróbálják egymásban, egymás által megélni. Megpróbálnak együtt feloldódni, együtt meghalni, együtt egymásban lenni: mint egy hatalmas nagy szeretkezés beteljesedésében megsemmisülni. És e végzetes feloldódásnak a tanúja a két (táncos)test, akik örökségként viszik tovább e helyzetet vagy viszonylatot, mert itt már ők a tettesek, végrehajthatják a gyilkolás absztrakt – valóságos meg nem is valóságos – gesztusát.

– *Tehát az érzékiség igazán a szövegben kap „testet”. A színpadra gondolva, lehet-e annyira érzéki a textus, hogy felülírja a konkrét testi tapasztalatot, és mint érzéki kapjon önálló egzisztenciát?*

– Aki a valódi érzékiséget Nádason túl szavakká, mondattá, szövegtestté képes tenni, az Hajas Tibor. Nem véletlen, hogy a Kvartettbe két helyen is illesztetem a jelenlegi felismeréseim alapján főleg költőnek gondolható alkotó írásaiból; Alföldi és Udvaros fantasztikus közvetítésében ezek a részletek talán még érzékibbek is, egyszerűbb és sötétebb módon azok, mint Müller szövegei. Hajast olvasva Vörös Róbert dramaturggal azonnal ráismertünk, hogy ez az, amit keresünk. Azt hiszem, hogy a kettő együtt sokkal több, mert az egyik a másikat olyan sűrűségű helyzetbe hozza, amelyben sokkal mélyebben és erőteljesebben élhető meg az, amiről a darab szól, és ami engem érdekel.

– *Mintha darabjaid, rendezéseid alapvetően mégsem az érzékiről szólnának, inkább az érzeinknek szóló különleges fordítások lennének.*

– Igen, ez pontos megfogalmazás, mert tényleg arra törekszem, hogy érzékelhetővé váljon valami felfoghatatlan, s ez szerencsés esetben épp a saját kikövetelt tapasztalatom a művekről, a világról.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: PÉTER MÁRTA

ÉLET ÉS ●
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN PÉNTEKEN!

**KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!**

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06-1 210-5149, 210-5159; Fax: 303-9241

e-mail: lapterjesztes@es.hu