

Pogovor z Józsefom Nagym

Na prvem festivalu Exodus se je József Nagy ljubljanskemu občinstvu predstavil z dvema predstavama, z *Vojčkom* in z *Anatomijo zveri*. Javni pogovor z njim in njegovimi sodelavci je potekal v klubu Slovenskega mladinskega gledališča, vodil pa ga je Ivica Buljan.

Biograf

spomina

Tako kot Nagyeve predstave je bil tudi pogovor z njim svojevrstna zgodba o spominu, geografija različnih portretov in koledar biografij. Nagyev spomin je prostor, v katerem nastajajo zgodbe: bizarne, vsakdanje, zapletene, pravljичne, realistične. Biografije ali avtobiografije so brez koncev, to so poti, ki so pomoli. Spomin je prilepljen na osebe in objekte, ki v njegovih predstavah zajemajo vse oblike in perspektive in identiteta je le večno postavljanje enega in istega vprašanja.

V Afriki pripovedovalci zgodb pravijo: kadar je neka zgodba slaba, pripada tistemu, ki jo pripoveduje, kadar je dobra, pripada vsem nam.

V predstavah Comedia Tempio, Orfejeve lestve in tudi v Anatomiji zveri József Nagy ne uporablja dramske predloge, temveč iz biografij in življenj bolj ali manj znanih ljudi iz nekega geografskega konteksta ustvarja lastne zgodbe. V vseh predstavah se ukvarja z življenjem in biografijami, kot jim pravi on, dobrih ljudi iz Kanjiže.

József Nagy, kot eden od trenutno najboljših svetovnih koreografov, je zanimiv tudi zaradi specifičnosti svojega dela. V njegovih delih se na poseben način združujejo reference lokalnega, ki pa so prepoznavne v vseh družbah. To so zgodbe, ki so prepoznavne tudi v državah, ki nimajo tovrstnega ozadja, ki obstaja in nastaja v državah srednje Evrope.

Prosil bi Józsefa, da nam poskuša prikazati biografije svojih glavnih likov ter nam skozi te zgodbe predstavi tudi svojo biografijo, tako kot počne v predstavah. Mislim, da je njegova biografija zelo pomembna za njegovo delo in je polna referenc, ki jih kasneje vidimo in razpoznamo v njegovih predstavah.

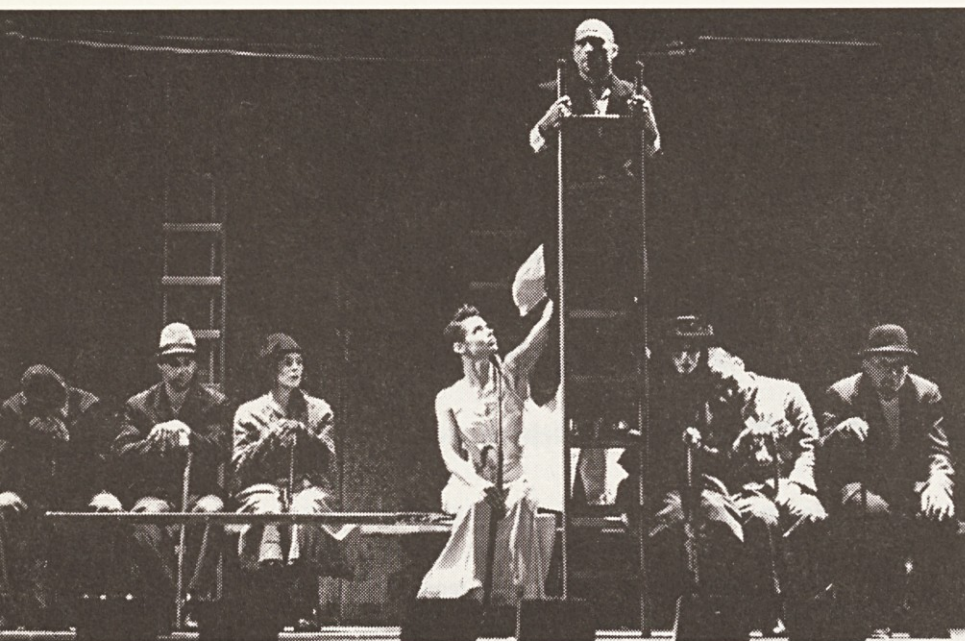
Najprej bi pojasnil, da poleg Kanjiže obstaja tudi Bačka. V Vojvodini obstajajo pravzaprav trije svetovi, jaz osebno prihajam iz Bačke in v svojih predstavah govorim o specifičnosti tega okolja.

Pri Vojčku, kot si že sam omenil, se je prvič zgo-

lo, da sem uporabljal le eno literarno predlogo. Vendar sem v tem le delno uspel, kajti zelo težko se skoncentriram le na eno samo temo. Vojček, ki ste ga videli v Ljubljani, je tretja verzija iste predstave. V samem procesu dela je bil prvi del čista improvizacija, drugi del je bil približevanje besedilu in tretji del je bil analiza besedila in dogajanja na odru. V drugem delu smo se skušali približati Büchnerju, v tretjem delu pa sem se ukvarjal z analizo, tako da sem v ta del vključil tudi vsebine iz Egiptčanske knjige mrtvih. Pripravljamo pa tudi novo verzijo te predstave.

Najpomembnejše stvari, ki so me močno približale gledališču, sem doživel, ko sem imel deset ali enajst let. V šoli v Kanjiži je že od nekdaj obstajalo amatersko gledališče in nekoč je režiser, ki še danes živi, prišel v našo šolo z željo, da bi z mladimi učenci ustvaril gledališko predstavo. Tudi jaz sem se prijavil, vendar se danes ne spominjam več prav dobro, za katero dramsko delo natančno je šlo, vem le, da so v njem nastopali kralj in kraljica, čarovniki in drugi junaki. Moja največja želja je seveda bila, da bi igral kralja, kajti mislil sem, da je to edina prava vloga zame. Tako je torej režiser izbral dvanajst dečkov in deklet in odšli smo v gledališče na prve vaje in razdelitev vlog. Usedel sem se poleg režiserja, ker sem mislil, da bom tako imel največ možnosti, da dobim glavno vlogo – kralja. Režiser je v roke vzel knjigo in pričel z





razdelitvijo vlog; ti si kralj, ti kraljica itd. Vendar je začel z leve strani, jaz pa sem sedel na njegovi desni. Tako sem prišel na vrsto zadnji in dobil vlogo čuvaja, čigar tekst je imel le dva stavka: "Kdo si ti? Kako ti je ime?" To je bilo zame veliko razočaranje. Petindvajset let kasneje, ko smo delali *Vojčka*, pa sta prav ta dva stavka edini tekst, ki ga v predstavi govorimo.

V tistem času se še nisem zavedal, da je bilo za približevanje gledališču nujno pričeti prav s to vlogo in s tema stavkoma. Danes vem, da sem imel veliko srečo, da sem takrat slišal ravno ta stavka: "Kdo si ti?" in "Kako ti je ime?" To sta zame najvažnejši vprašanji, in vsak dan, ko se odpravljam na delo, si ju znova zastavim, ju napišem na papir in poskušam nanju odgovoriti.

Vsekakor pa sem bil v tistem času glede moje prve gledališke izkušnje zelo razočaran, zato sem se odločil, da se ne bom več ukvarjal z gledališčem, temveč z rokoborbo v grško-rimskem slogu. V Kanjiži je tradicija, da se mladina ukvarja z rokoborbo, in tako sem se vpisal na tečaj in pričel trenirati. V tej zgodbi je pomembno, da je imel rokoborski klub svoje prostore v starem gledališču in trening je potekal na starem gledališkem odru.

Tako sem se prvič povzpел na gledališki oder kot rokoborec. Trenirali smo na starem odru, med luknjami za šepetalce in starimi scenografskimi kulisami. V tistem času, ko smo vadili v teh prostorih, smo slišali številne anekdote o igralcih in zgodovini tega gledališča. V času med prvo in drugo svetovno vojno so v gledališču uprizarjali veliko predstavo iz madžarskega repertoarja *Kneginja čardaša*. Prav o tej predstavi obstaja neka strašna anekdota. Resnična zgodba je namreč, da so skoraj vsi amaterski igralci, ki so igrali v tej predstavi, kasneje naredili samomor, kajti iz čarobne gledališke iluzije se niso znali več vrniti v realno življenje. Naši treningi so torej potekali na odru, ki je bil za te amaterske igralce tako zelo usoden. Zame je podoba teh ljudi postala slika idealnega igralca. Veliko sem namreč razmišljal o tem čarobnem svetu gledališča, iz katerega se ne moreš kar tako vrniti nazaj v resničnost, ti igralci so se namreč popolnoma identificirali z gledališkim svetom iluzije in magije. Prav tako se tudi jaz, kadar delam v gledališču, utapljam v tej iluziji, in da bi iz nje lahko izplaval, moram vedno znova ustvarjati nove predstave.

Svojo prvo predstavo sem želel posvetiti prav tem amaterskim igralcem. *Pekinska račka* je tako *hommage* tem igralcem. Posvečena pa je tudi mojim tovarišem iz rokoborbe, na katere sem že v času treninga gledal kakor na igralce. Ker starih igralcev, ki so igrali *Kneginjo čardaša*, nisem poznal, sem jih prikazal kot svoje tovariše iz rokoborbe. Nekateri prizori iz predstave izhajajo prav iz usod teh rokoborcev, ki so bile prav tako tragične.

V predstavah Józsefa Nagya najdemo tri ravni: obstaja neki dokumentarni dogodek, ki se je ponavadi zgodil v začetku stoletja, raziskovanje tega dogodka, potem osebna izkušnja ter delo z gledališko skupino, ki se nekako želi približati temu, kar so delali igralci iz začetka stoletja. V tem smislu se mi zdi zanimiva predstava Orfejeve lestve, ki spaja največ tovrstnih ravni iz arhivskih izkušenj: nekaj,

kar se je dogodilo v nekem času in prostoru, spaja z nečim drugim. To je namreč zgodba o igralski družini in gasilcih, ki so prav tako tipična stereotipna slika Srednje Evrope. V to zgodbo je vpeta še zanimiva anekdota o gasilcih in Nietzscheju. Vaški gasilci so se namreč pripravljali za svetovno gasilsko tekmovanje v Torinu, v istem času pa je v Torinu prebival tudi Nietzsche. Dramaturško se torej v tej predstavi povezujejo resnični arhivirani dogodki z bizarimi, napol anekdotskimi podrobnostmi, ki v Nagyevih predstavah postanejo resnična dejstva.

Gasilci so zame poleg rokoborcev prav tako podoba idealnega igralca. V začetku tega stoletja so v Kanjiži ustanovili amatersko gasilsko društvo. Pet let kasneje je to gasilsko društvo odšlo v Torino na svetovno prvenstvo gasilcev, kjer so postali svetovni prvaki – najboljše gasilsko društvo na svetu. V gasilskem domu v Kanjiži še vedno visi skupinska fotografija teh gasilcev. Kadar se kdo iz Kanjiže odpravlja v svet, še danes obstaja navada, da mu rečejo: biti moraš tako dober kot naši gasilci; to seveda pomeni: moraš uspeti in biti prvi.

Veliko sem razmišljal o tem, kako je našim gasilcem uspelo, da so postali prvaki. Na tekmovanju je bilo namreč osemdeset skupin iz vsega sveta. Poskušali smo izvedeti kaj več o teh fantih, zato smo obiskali tudi njihove družine in poizvedovali, kakšni so bili pravzaprav ti ljudje. Izvedeli smo, da je bil vsak od njih izučen za neki poklic. Tudi jaz sem po poklicu grafik. Mislim, da je zelo pomembno, da si poleg svojega dela izučen tudi za neki poklic. Gasilci so imeli tudi svojo glasbeno in gledališko skupino in prav zaradi teh stvari se mi zdijo idealni igralci: imajo namreč svoj poklic ter se poleg tega ukvarjajo tudi z glasbo in gledališčem. Pobrskal sem po arhivih in odkril, da je bila prva predstava, ki so jo v amaterskem gasilskem gledališču uprizorili, narejena po Labischevem besedilu, ki sem ga kasneje našel v Budimpešti.

Moram povedati, da je to zelo slabo besedilo, vendar se mi je zdelo pomembno glede na to, da je to bila njihova prva predstava.

Želel sem narediti tri minute dolg prizor o tem tekstu. Razmišljal sem o prizoru, v katerem bi gasilci igrali zbor iz omenjene Labischeve drame in se istočasno pripravljali za tekmovanje v Torinu. Združil sem torej ti dve temi. V istem času, ko smo ta prizor pripravljali, sem prosil svojega pisca, naj mi napiše dialog s pesnikom, da bi tako prišli še do tretjega materiala. Medtem ko smo iskali materiale in dokumente iz tistega časa, smo naleteli tudi na podatek, da je Nietzsche zadnja leta svojega življenja preživel v Torinu. Nietzsche je, četudi ni znal madžarsko, zelo rad poslušal muzikalnost tega jezika in je mnogokrat prosil Madžare, naj mu recitirajo Petöfijeve pesmi (madž. pesnik 1823-1849). V *Orfejevih lestvah* sem tako naredil prizor, v katerem so v istem času kot Nietzsche v Torinu tudi gasilci, ki, vedoč, da so najboljši na svetu, recitirajo Petöfijeve pesmi.

Druga pomembna stvar iz mojega otroštva je bil moj ded, njegova hiša in njegovo življenje. Moj ded je bil kmet, tako kot večina starejših ljudi iz Kanjiže, zelo rad pa je bral. Ko je prebral že vse knjige iz knjižnice, so mu učitelji, zdravniki in drugi izobraženci nosili knjige iz domačih knjižnic. Imel je samo eno svojo knjigo, in to je bila zbirka Petöfijevih pesmi. Spravljeno jo je imel v skrivnem predalu pod mizo, kamor je spravljali tudi vse druge knjige, ki si jih je sposodil. Moj ded mi je vedno govoril, da moraš imeti v življenju samo eno knjigo, in to prav zbirko Petöfijevih pesmi.

Kot otrok sem se zelo rad igral v njegovi hiši in vedno sem vstopil tudi v njegovo sobo in pregledal, kakšne knjige ima v skrivnem predalu pod mizo. Vedno znova sem prelistaval Petöfija in tudi vse druge knjige. Povedati moram še, da je moj ded bral prav vse vrste knjig, tako sem skoraj vsak teden v teh knjigah odkrival popolnoma nove in različne svetove.

Moj ded je bil prepričan, da je znanje računstva najpomembnejša stvar v življenju, zato me je, ko sem prihajal k njemu, čakal na vratih hiše in me spraševal poštrevanko. Kadar sem se pri odgovorih zmotil, me je poslal nazaj domov, češ, naj še vadim in se učim in se vrnem takrat, ko bom znal. Šele ko sem pravilno odgovoril na vsa njegova vprašanja, mi je pustil, da vstopim v hišo in prebiram njegove knjige. Danes mislim, da je v mojih predstavah miza najmočnejši element ravno zaradi mojega deda in knjig, ki jih je imel spravljen v svoji mizi. Celoten svet in vse podobe so se zame v tistem času, pa tudi danes v mojih predstavah, križale ravno na mizi.

Moj ded se pravzaprav ni zavedal, da je iznašel idealno formo za knjižnico – imel je eno samo knjigo. Danes imam doma na stotine knjig, in kadar se selim in jih nosim s seboj kakor Siziif, takrat še posebej vem, kako prav je imel. Dejansko najpomembnejše stvari v življenju ustvarjamo brez knjig. Mislim, da za popolno knjižnico ni potrebna niti ena sama knjiga, dovolj je le prazen list papirja. Na ta prazen list potem napišeš naslov te svoje knjige, in ta naslov se glasi: "Kdo si? Kako ti je ime?" Vedno isti naslov. Potreboval sem petindvajset let, da sem iznašel formulo za popolno knjižnico.

V predstavi *Comedia Tempio* sem se ukvarjal s podobo Geze Csatha. Geza Csath je bil psihoanalitik, slikar, glasbenik, pisatelj in dramatik. Odločil sem se, da bom o njem naredil predstavo. Prebral sem vse, kar je napisal. V njegovem dnevniku sem našel zapis o tem, da ima idejo o gledališki predstavi, v kateri ni več teksta, samo slike in podobe. Zdelo se mi je zelo zanimivo, da je imel že na začetku stoletja tako intuicijo, da je vse svoje delo pustil ob strani in pričel snovati neko formo, ki je v tistem času ni mogel uresničiti in je bila popolnoma utopična. V svoj dnevnik je prav tako zapisal, da se zelo boji, da bi mu lahko kdo drug to idejo ukradel, zato je ni nikoli do konca in v podrobnosti opisal.

Obstajala je samo ideja. To je bil torej osnovni material za mojo predstavo – nikakršnih podatkov, le ideja. Moj princip je bil, kako iz njegovega dela ustvariti nekakšno metamorfozo in jo približati lastnemu videnju in dramaturgiji. Geza Csath je vzpostavil nekakšen kontekst, in to je točka, iz katere sem izhajal, kajti njegovi motivi skozi moje oči postajajo nekaj novega.

Sedaj bi lahko prešli na drugo temo, ki smo se ji v pogovoru sicer že približali, in to je koreografska in plesna komponenta. Od kje pravzaprav izhaja to zanimanje in kateri so pravzaprav začetki in temelji tvojega plesnega dela?

Pričel sem v Budimpešti s pantomimo in mimom ter kasneje v gledališču giba v Parizu. S tehnične plati je to zame najmanj pomembno, dejstvo pa je, da sem se v Parizu s profesorji in z različnimi koreografi naučil mnogo stvari. Vse najpomembnejše pa je nastajalo izven tehnike, ki jo dojemam le kot orodje. Vendar sem za pridobitev tega znanja moral odpotovati v Pariz in osem let trdo delati, da bi tako pridobil neko fizično plesno znanje in bil prepričan v svoje gibanje. Kasneje sem vse to postavil na stran in delal le na motivih in idejah, ki so izven tehnične obrti plesa. Dobro tehniko moramo imeti le zato, da lahko nanjo v nekem trenutku popolnoma pozabimo.

Tu sta tudi dva Nagyeva igralca, Henrietta Varga in Denes Dobrei. Ali nam lahko vidva predstavita, kako poteka delo z Nagyem in kako se ta način dela razlikuje od dela v konvencionalnem gledališču?

Henrietta Varga: Delo z Józsefom je zelo individualno, kajti on se hrani sam iz sebe, s stvarmi in dogodki, ki jih je doživel v otroštvu. Vse te stvari spreminja v zgodbe, ki nam jih pripoveduje. V tem poskušam tudi jaz najti svoje lastne zgodbe, ki so arhivirane v mojem spominu, in poiskati podobne občutke, o katerih nam pripoveduje József. Tako se

različne stvari združujejo. Reči moram, da je vse zelo intimno, kajti nikoli ne obstaja neka velika osnovna zgodba, temveč vsi izhajamo sami iz sebe in potem to združujemo. József nam ponudi prostor, ki je popolnoma prazen in čist, in mi ga potem napolnimo s svojimi lastnimi izkušnjami.

Še eno vprašanje, ki ga vedno postavljajo igralci – zanima jih namreč, ali so izvajalci v Nagyevih predstavah bolj igralci ali plesalci?

Denes Dobrei: Sem igralec, in ne plesalec. Ko sem pričel delati v gledališču, sem želel biti plesalec, kajti delal sem veliko koreografij z Nado Kokotović. O plesu pa sem se veliko naučil z Józsefom v Budimpešti. Vedno se mi je zdelo pomembno, da igralec ne ustvarja poezije le z besedilom, ki ga govori, temveč tudi s telesom. To seveda ne pomeni, da mora vseskozi plesati, včasih je dovolj en sam gib, ki lahko zazveni kakor glasba ali poezija. Na plesne tečaje sem hodil zato, da bi se lahko v tem gledališkem svetu našel. Pričenjal sem z zelo majhnimi gibi – na primer premikanje prsta – zanimalo me je, kako s tem minimalnim gibom nekaj prikazati. Preučil sem vso to tehniko, potem pa, ko sem pričel delati z Józsefom, sem ugotovil, da mi popolno tehnično plesno znanje še vedno manjka, vendar sem kasneje ugotovil, da se pri njegovem načinu dela veliko več pogovarjamo kakor tehnično pripravljamo.

Zame kot igralca je vedno zelo pomembno, da si za vsak gib ali dejanje na odru povem zgodbo. Tudi kadar delam v kakšni koreografiji, moram samemu sebi pripovedovati nekakšen tekst. Še vedno se torej vseskozi ukvarjam z uganko, kako lahko funkcioniram v gledališču brez teksta. Na kakšen način se lahko gibljem in hkrati govorim, ne da bi izrekal besede. Tudi kadar ima igralec tekst, mora ravno tako narediti koreografijo, in ravno tako je z gibom, kadar imamo le gib, mora le-ta nositi svojo zgodbo in pomen.

Še iz časov, ko sem delal v Subotici, se spomnim

neke, zame zelo pomembne, pesmi. Napisal jo je neki švedski pesnik, pozabil sem njegovo ime. Na koncu te pesmi piše: "Zakaj se miza imenuje miza in kdo je dal imena za vse stvari?" To, kar poskušamo delati z Józsefom in kar smo poskušali delati v Subotici, je postavljanje vprašanj – žlica, na primer, kaj je to in kako jo lahko uporabimo, kaj lahko naredimo z njo? Kakšen je pravzaprav naš odnos do predmetov in stvari? Mize v Nagyevih predstavah so vedno drugačne in vedno imamo drugačen odnos do njih.

József Nagy: Nimamo skupinskih fizičnih treningov, vsak dela sam za sebe, tudi ko začenjamo z vajami, se mora vsak pripravljati sam. Psihična priprava na delo pa je življenje samo. Pred vajami ali po njih se veliko pogovarjamo, skuhamo kakšen golaž, igramo karte ali biljard. Ideje in diskusije o predstavi se dogajajo povsod.

Pri igralcu je zame najpomembnejša prezenca in muzikalnost. Igralci oziroma plesalci morajo imeti svoj svet, svojo originalnost. To je najpomembnejše, pomembnejše od kakršne koli tehnike.

Uredila: Irena Štaudohar