

Péter Márta  
Zöld asztalok stációi

Gergye Krisztián a MU Színház évadvégi programjában kétfelvonásos kortárs performance-t mutatott be; a korábbi *rapid Europaens* mellett a második részben *A zöld asztal* koreográfiáját értelmezte újra, és természetesen ismét társadalmi, pszichológiai, politikai, vagyis bármi téren elfogadott sztereotip normákat vett tűz alá, hogy végül az ember képtelenül banális lényét állítsa elének, pőrén, felmentő sallang nélkül.

A szellemi vetkőztetésben szinte tobzódik, olykor a testi vetkőzést is hozzárakva, így részint – s tán akarattalanul – jelezve a fizikai szimbolizmus korlátait, részint e lebontás/szétszerelés abszolút vállalásának demonstratív jellegét. Nem veszi komolyan az embert, mármint evilági társadalmi képződményként, és ebben a „szerepes” viselkedésében kimulatja, ironizál rajta, letépi maszkját, prédaként löki mindenkori színpadára. Ugyanakkor végtelenül komolyan veszi e lény szellemi növekedés felé tett egyetlen apró lépését is, sőt, már a magasba tekintés készségének csendes jelei is mintha bizonyos áhítattal töltenék el. Ha Gergye műveit eme vállalásban fűzzük össze, tulajdonképpen egy monstruózus és *végtelenített folyamatra* tekinthetünk, amely sok szempontból és sok részletében összemosódik, avagy kiegészíti egymást.

Az újraértelmezéssel próbára (avagy mérlegre?) tett művek sorában tűnt fel *A zöld asztal* címmel 1932-ben készült és az I. Párizsi Nemzetközi Koreográfiai versenyen első díjat nyert táncalkotás is, amely Kurt Jooss nevéhez és együtteséhez fűződik. Itt aztán fontos kapcsolódási pontok adódnak, hiszen Jooss sem véletlenül összegezte elméleti tudását éppen akkor és ott, és éppen úgy, ahogy tette. Zenei és színészi tanulmányait odahagyva, a (táncos) színpadi rendszeralkotó, Lábán Rudolf tanítványa lesz – akiről a hazai Lábán-kuratórium is kapta nevét –, és ebből a szellemi elszegődésből is kiderül Jooss táncsal és színpaddal kapcsolatos teóriai igénye, bizonyos értelemben spekulatív útkeresése. Eredménye a – Jooss társaként ismert Sigurd Liederrel közösen készített – „szakjegyzetek” anyaga, amely majd *Eukinetics* néven vonul be a táncelméletbe. *A zöld asztal* bemutatója az alkotó szerint nem lett volna lehetséges az eukinetika magas színvonalra emelése nélkül, vagyis a koreografikus és a mozgástani (kinetikus) rész összegzését megelőzően. A híressé vált mű szintetikus jelenségében azonban a (kifejező) modern tánc mellett ott a klasszikus balett is, és e két forma ötvözéséből született a koreográfust jellemző sajátos mozgásidióma. Ám meg kell említeni a Lübeck egyik templomában bemutatott *Totentanz* előadását is, amelyben a Halál táncát megjelenítő alakok, csontvázak jelentése Jooss számára „nem mindig világos”, ám mégiscsak inspiratív lehetett, ha *A zöld asztal* alcíme: *Haláltánc nyolc képben*. A táncszínház Kurt Jooss elképzelése szerinti változatához, vagyis a zene, a színjáték és a képzőművészet eszközeinek drámai összjátékához, és a

lelki-szellemi-képi inspirációval szolgáló haláltánc gondolatiságához már „csak” egy elemien ható *aktuális* erő kellett, és ez, a koreográfus emberi-művészi érzékenységére szinte gyúanyagként hatva, már ott gomolygott a korabeli világban.

Különös tapasztalat ugyanakkor, hogy egy alkotás milyen párbeszédbe keveredhet az idővel, amelyben születik, milyen értelmezéseket, árnyaló konnotációkat enged magába, akár az alkotói szándékot is felülírva, esetleg nem várt módon kiteljesítve. A korral való párbeszéd pedig nagyon is függ a mindenkori társadalmi-politikai töltéstől, s csak az ad reményt, hogy az igazán erős alkotások többnyire túlélnek a külvilági atrocitást (ha maguk az alkotók nem is). *A zöld asztal* állócsillagnak tűnik; a II. Világháború előtt – részint Jooss együttesének a náciizmus térnyerése miatti kényszerű utazásai révén – a világ különféle tájain arat sikert, a háború utáni évtizedekben pedig rangos társulatok mutatják be sorra, földrajzilag ugyancsak távoli helyeken. (A történetnek különben több magyar résztvevője is volt.) A táncmű keletkezésére gondolva nem csoda, hogy az alkotó „háborúellenes deklarációként” emlegetett darabjáról egyszer így nyilatkozott: „Az emberek kitartanak amellett, hogy *A zöld asztal* politikai darab, de én nem így látom, és sohasem láttam így; ez humánus mű, nem pedig politikai traktátus.” (Szentpál Mária: *Kurt Jooss. in.: Fejezetek a modern tánc történetéből*. A bev. tanulmányt írta, a jegyzeteket összeállította és a szöveggyűjteményt szerk.: Fuchs Lívia. Magyar Művelődési Intézet, 1995, 58. o.) Az alkotó véleményét azonban mégis átszínezte az adott korszak és az emberek, akik abban az időben találkoztak e művel. Talán nem is tehettek volna mást, hiszen a negatív politikai tendenciák, a háborús készülődések balsejtelme már rágta a lelküket, és Jooss színpadán láthatóvá vált minden elnyomott gondolatuk, mert a koreográfus „művészetében is korának gyermeke” volt.

Ma is dúl háború távoli és közeli helyeken, folyik háború oly módon is, amit talán föl sem ismerünk, és eltagadhatatlanul háború zajlik az emberi pszichében, az ember mentális életében is. Ez a tapasztalat, egyfajta *permanens lét-készültség* sodorhatta *A zöld asztal* tematikájához Gergye Krisztiánt, ezért tűnhetett számára aktuálisnak a bennfoglalt szellemi anyag. Sajnos, igaza van. Jooss „modern klasszikusának” szellemi tónusa uralja jelenünket is, kérdés csak az, hogy a valamikori színpadi alkotás miképp fordítható a mába. Bár a művészi érzékenységet nem kategóriák, definíciók, és nem racionális okfejtések táplálják, az értelmezés kedvéért most mégis fogalmi, nyelvi-logikai „szétszereltségben” kell olvashatóvá tenni. S ha más eszközökkel is, újraalkotó analízisében valamiképp Gergye is ezt teszi, talán ezért összegez így: „A *The Green Table project* Kurt Jooss: *The Green Table* c. világhírű balettjét vizsgálja és értelmezi újra több stáción keresztül.”

Az újraértelmezésre a harmincas évek és jelenünk hasonlóságai, illetve Jooss ugyancsak félreérthetetlen kritikai felhangjai elégséges okot szolgáltatnak, e szellemi indíték mellett azonban ne várjunk semmiféle narratív számárvezetőt, az eredeti művet idéző színi kifejtést. Mindössze egyetlen, igaz, szinte brutálisan

világos utalással szembesülhetünk, és pedig a zöld asztal szimbolikus jelenségével; a koreográfiai előzmény nélkül azonban még ez is változó asszociációkat keltene, pláne hogy mást tesznek vele és rajta, mint Jooss darabjában (mondhatni, a tét immár test formájában az asztalon hever). Persze, változnak az idők, hiszen ma már az eredeti mű politikusai (bankárjai, diplomatái) sem fehér kesztyűben, az etikettnek legalább külsődlegesen őrzött normái szerint tárgyalnak, hanem gyakran önmagukból is kivetkőzve, erőszakosan és szemérmetlenül.

Gergye Krisztián Társulata és a Fejes Ádámtól vezetett MU Terminál közös bemutatója tehát *kétrészes performance*-ként határozódik meg, ezzel máris igen nagy szabadsághoz juttatva az alkotót. E vizuális irányzat a színházi, zenei, költészeti, videó, mozi és bármely alkotásforma produktumait társítja, ezért szereplői nem színészek és/vagy táncosok, hanem olyan előadók, *performerek*, akik képesek mindenféle hagyományt megvalósítani, így például a vokális, gesztikus, hangszeres feladatokat is. E mostani performance két dologban mégis eltér az eredetitől: míg a performance létrehozói úgy félévszázada bármiféle *ideológiától és koncepciótól mentesen* láttak munkához, Gergye – fontos tartalmi döntéssel – nagyon is *kritikus* hangot üt meg, bizonyos témákat darabjaiba emel, s ezzel kialakul egyfajta narráció is. (A kritikus hang pedig még a szűkebb szakmai közegben is indokolt, ha egy állami kitüntetéssel honorált táncalkotó életbölcseletéből ma annyira futja, hogy „a hatalomhoz igazodni kell”...) További lényeges különbség, hogy a színész a rábízott/általa megformált alakot játssza, tehát egy másik ember szerepébe bújik, a performer viszont „*magát viszi színre*”, vagyis művészként és személyként is saját nevében cselekszik. Mindez csak addig lehetséges, ameddig Gergye önállóan működik – igaz, akkor néha közel sodródunk a happening műfajához –, amikor azonban szaporodnak a közreműködők, Gergye *rendezővé* lesz, feltűnnek a kompozíció, s vele a modernitás formai jelenségei. És itt vaskos fejezetet nyithatnánk a modern és posztmodern fogalmáról és színházi értelmezéséről, ám kizárólag Gergyére és szépszámu művére fókuszálva feltűnik egy sajátosan *ösztönző ellentmondás*: látványeszközeinek kavalkádja mellé az alkotó gyakran rendel – zenei fogalomként a XX. század elején megjelenő, és némileg problematikus kifejezéssel – modern, vagy a modern korszak előtti zenei alkotásokat, amelyek aztán bizonyos súllyal, és a látvány mögé írt sejtető tartalommal valamiféle *mögöttes vonulattal* zárják egészé az élményt. (És a választott zene az alkotót is elragadva, olykor a modernitás tiszta példáit kényszeríti ki. Ilyenek voltak a *T.E.S.T.*-koreográfiai is.) Most a kétrészes performance első darabjaként látott *raped Europaens* (jellegzetes alcímei szerint: *nemzetközi gesamtkunstwerk / contemporary Gulásch Party*) zökkenőmentesen kapcsolható *A Zöld asztal (The Green Table project)* felvonásához, különösen, hogy a háttér függőyei közül már kikandikál a nevezetes zöld asztal is, de még funkció nélkül, hiszen a *raped Europaens* korábbi mű, ugyanakkor a két performance összerendelésében is

Gergye opusainak végtelenített folyamatát szemlélhetjük. De mi marad *A zöld asztal*ból?

Felismerhető részletként elsőre csak az asztal. Egy központi, materiális és szimbolikus értelemben is megragadható viszonypont, szociális toposz, hogy általa mindennemű és -léptékű emberi problematika, társadalmi, politikai, morális, egzisztenciális analógia időhatárokon túl nyerjen érvényességet. Ez az igény konzekvensen a modernség esztétikai és történeti tapasztalatában futott össze, amely szerint „a modern műalkotás az aktualitás és az örökkévalóság tengelyének metszéspontján foglal helyet”. (Jürgen Habermas: *Filozófiai diskurzus a modernségről*, 13. o.) És ugyanitt olvasható az a gondolat is, hogy az esztétikai modernség alaptapasztalatában élesebben rajzolódik ki az önmegalapozás problémája, mert itt az időtapasztalás horizontja „a köznapi konvenciókból kiemelkedő szubjektivitásra épül”. A modernitás jellemzői tehát hol világosan, hol bűvópataként éltetik Gergye műveit, miközben e művek más rétegeiben, illetve az egymástól elütő stílusok művön belüli kombinációjában kihajt a posztmodern máslényegű üzem módja is. A korábban jelzett kettőségeket is ideértve, talán a *különidejű műfaji, stiláris jelenségek feltétlen összerendelése*, együtt futtatása az, ami Gergye legjobb darabjaiban zavarba ejtően működőképes, autonóm formát eredményez. És már ez az állítás is ellentmondásokat terel egybe, ám nélkülük kevésbé lenne érthető az alkotó *művészielőkép-választása*, ráadásul ezen az úton tűnnek csak fel olyasféle dolgok, amelyek egyáltalán alkalmat, s talán jogot adnak a művek közös említésére, bizonyos tekintetben összevetésére.

Jooss koreográfiájához (autentikus címén: *Der Grüne Tisch*) zeneszerző kortársa, Fritz Cohen (Friedrich A. Cohen) alkotta meg máig ismert expresszív zongoraművét, amely hűséges támasza volt az önmagát „a mozdulat drámaírójaként” meghatározó Jooss kifejező táncának. A karakterekhez, illetve tutti jelenetekhez szabott zenei részletekhez a koreográfus jórészt széles vonalvezetésű, energikus motívumkészletet kapcsolt. A szerepek pedig (Fiatal lány, Anya, Ellenálló, fiatal és öreg Katona, Zászlóvivő, Haszonleső, Halál) óhatatlanul feltételeznek valamilyen cselekményt, akár szimbolikus értelmű eseménysort. A szimbolikus formai megoldásoknak pedig zenei, koreográfiai és szcenikai szempontból is rangja van itt. Szélsőségesen erős példája a darab központi alakja, ellenállhatatlan mozgatója, a Halál; monumentalitását visszatérő motívuma, a jobbra-balra ismételt sarokemelős parancsmozdulat is aláhúzza, ám a látványt félelmesen egyértelművé a Halál „arca”, vagy arcának maszkyszerű merevségét adó arcfestése avatja. (Fontosságát jelzi, hogy az eredeti alkotógárdában a maszkért felelős Hermann Markard is fel van tüntetve.) S ha a Halál maszkja egy figura kiemelését szolgálja, hát a koreográfia ikonikus képében, a fekete ruhás bankár, diplomata vagy politikus Urak (zöld) asztal körüli játszójában éppen ellenkező okból kerül elő, hiszen az érdekek terepén az egyéniség, az emberi személyiség csupán egy maszkká merevedett, élettelen viselet. Ezért lehetséges, hogy e nagyhatalmú és felelőtlen Urak végső érveként

egyszerre kapják elő a pisztolyt, és húzzák meg a ravaszt. Kitor a háború. - Hogy Jooss gondolatban mit kötött a színpadi lövéshez 1932 júliusában, a korábban idézett elképzelésein túl, nem tudni pontosan. Ami bizonyos, hogy a világgazdasági válság már javában tartott, Hitler 1933-as hatalomra kerülése pedig, beváltva a legszörnyűbb sejtelmeket is, arrogánsan írta át az emberi létet, s törölt el bármiféle polgári világot. Jooss művének legnagyobb titka talán éppen az, hogy korának meghatározó tartalmi és formai-stiláris közegéből kihajtva, ám eredetének jegyeit tisztán őrizve, idővel *újabb és újabb jelentéseket von magába*, így a történelmi változásokban több nemzedéket is megszólíthatott. Vajon lehetséges-e, hogy a mű szép és baljós aktualitásának egyik mozgója maga az ember, aki érzelmi-mentális szempontból alapvetően *ma is ugyanolyan*, mint volt akkor, s mint volt sok évszázada? És lehetséges-e, hogy Gergye különféle stílusokat, színpadi eszközöket, kifejezőmódokat összerendelő darabjainak legjobbjai ebben a korokon túli, avagy korról-korra változatlan *emberi állandóban* igazolódnak?

Ha a kortárs alkotó címbéli (*The Green Table project*) és művészi-előképi (konkrétan Joss 1932-es műve) utalásain túl keresgélünk, más kapaszkodót nemigen találunk, hiszen néhány említhető analógián túl csupán kortárs, vagy annak ható jelenségek maradnak, amit felfoghatunk akár egyfajta életérzésként, egy minapi kor-feeling változékony mozaikjaként is. Az analógiák között viszont föltűnik, hogy Gergye *lazán szintetizáló* törekvéseinek, szavai szerint „lehető leghabzóbb színházi nyelvezetének” egyik mozgója a *teatralitás*, így a teátrális effektusok értelmében (tehát a valóságéffektus ellentétéként) nem titkolja a színpadi helyzet mesterséges és eljátszott jellegét, ennek révén pedig „az aktualitás és az örökkévalóság” keresztpontján nyilatkozhat meg. E különleges pontban aztán szimbolikus sűrítményként jelennek meg darabjainak formai és akusztikus elemei. A teatralitás természetes módon kapcsolódik az *expresszivitás* színpadi igényéhez, amely fogalommal persze most nem idézzük az egyes művészeti ágakban kialakult (olykor egymásnak is ellentmondó) definitív megnyilatkozásokat, akkor sem, ha éppen Gergye alkotói és előadói működése megengedné. Maradjunk a színpadnál, a (bármiféle) színpadi térben testesült műnél, és annak színházi kontextusban lehetséges értelmezésénél. Ha az opus-folyamat nézzük, eléggé szembetűnik, hogy majd’ mindig találunk egy *viszonypontot*, az elmozdulás origóját, s a rendező-koreográfus e kötöttségből építi fel saját, *művé tett szabadságát*. A viszonypontok lehetnek *zenei alkotások*, amelyek már önmagukban is erős érzelmeket és határozott tudattartalmat mozgósítanak (például I. Sztravinszkij: *Tavaszi áldozat*; F. Schubert: *A Halál és a Lányka*), lehetnek *képzőművészeti utalások* (mint E. Schiele, F. Bacon jelensége, sőt, a saját test nyoma is idesorolódhat, amennyiben egy performance – happening? – eredményeként mint festmény reprodukálódik – lásd: *Aukció*). És lehetnek viszonypontok különféle *szövegek, szövegrészletek* is, illetve színpadi *eszközök és tárgyak*, amelyek játékba vonásával jelentős történeti,

gondolati, filozófiai, morális és egyéb vonulatok kerülnek a mű utalásrendszerébe.

A Gergyétől megalkotott *The Green Table project* zenei anyagában – Zombola Péter zeneszerzői (*Requiem és gyászdalok*) és zenei szerkesztői közreműködésével – feltűnnek Alfred Schnittke, Maurice Ravel, Richard Wagner, Liszt Ferenc, J. S. Bach művei, a monumentális hangzásélmények mellett pedig kontrasztként jelen vannak magyar népdal- és operett részletek, és emlékeztetőül Cohen motívumai is, amelyek a *Der Grüne Tisch/A zöld asztal* zenei anyagát idézik meg. Ám a zenéhez most elsősorban nem koreográfiai folyamatok kapcsolódnak, hanem a vizuális élmény tárgyi elemei, így – nyilván a látványt is jegyző Gergye ötletéből – a drótkerítés és kapu reminiszenciái, amelyek a kiszolgáltatottság színpadi ábrázolására adnak expresszív módozatokat. Ezen a „kerítésen” pedig ott száradhat a póló is, amelynek célzatos díszje egy pentagramma, ötágú csillag, mégpedig a teregetés folytán fordított helyzetben, ami viszont Hans Biedermann *Szimbólum-Lexikonja* (Corvina Kiadó, 1996) szerint a sötét mágia, a fekete bak jegye. És ezzel a világ *tragikus hatalmi mozgásai*, illetve azok régidőkből elorozott jelképei is behívódnak, hiszen a hexagramma, a hatágú csillag eredeti értelmében két háromszög „zárt, duális rendszerét” mutatta, a jó kétezer éve számtalan kultúrában ismert szvasztikát pedig a nácik sajátították ki politikai szimbólumukként. E geometrikus elemek rezonálnak a színpad rendezői jobbján sorakozó lábbelikre – az első részben fehér gumicsizmákra, a másodikban fehér tornacipőkre –, és a képi allúzió főalakjaként, uralmi figurájaként Gergye egyszer csak ránk irányítja játék puskáját (géppisztolyát). Itt ő a Halál, ő dönt az emberi végről. Akkor is, amikor parókás bohócként, szépelgő ripacsként vezényli a színi történelmet, és akkor is, amikor udvariasan bevezeti terhes nőszereplőjét a „halálos manézsba”. E manézsban különben – Béres Móni tervezésével – ugyanúgy beszédesen vegyes öltözék járja, mint a harmincas évek német társadalmában, illetve annak átalakulásait veséző színpadi- és filmalkotásokban, s amint az valamelyest még Joss ismert koreográfiájának báli jeleneteiben is előtűnik. (Itt említem meg a performance előadóit is: Hoffmann Adrienn, Halász Csilla, Barabás Anita, Bodor Johanna, Melkvi Bea, Sipos Viktória, Fejes Ádám, Gergye Krisztián, Zombola Péter.)

Van azonban még egy lényeges vonulat, amely a „projectet” radikálisan megkülönbözteti *A zöld asztal* eredeti verziójától, mégpedig a *szöveg*. Gergye választott és maga által írt textusai, illetve azok játékba emelése alkotói és befogadói szempontból is újabb kulcsokat kínál és kíván. Miután a rendező-koreográfus szövegalkalmazásai több szempontból is önálló csapást nyitnának (és a téma részben a *Színház 2011. márciusi számának* interjújában is tárgyalódik), most nem mélyülhetünk bele. Annyit viszont rögzíteni kell, hogy miközben a verbális elemek töredékessége és szabad kezelése ugyancsak posztmodern alapállást sejtet, az a meghatározás, hogy a „posztmodern szövegnek nincs más referenciája, mint önmaga”, Gergye esetében többnyire

nem áll meg, viszont illik a korábban is jelzett ösztönző ellentmondáshoz. Így Gábor Andor meglehetősen abszurd című novellájának (*Szaladj egy lábú!*) éppen *A zöld asztal* történelmi-politikai utalásrendszerében támad ismét keserves hitele. A sokoldalú portugál író, Afonso Cruz díjazott regénye, a *Kokoschka babája* bizonyos tematikai kapcsolódásai révén ugyancsak illeszthető a darabhoz. Ám éltető forrásként itt van Nádas Péter is, aki Gergye számára a létezés viszonypontja, a színházi és nem-színházi világ létnyilatkozata, s akinek páratlan életműve, benne színdarabjai, színházeszménye mára bőséges reflexióirodalmat indukált. Most az *Ünnepi Színjátékok* utolsó darabja, az *Útvesztő* részletei hangzanak el, és az *Útvesztő* Müller Péter tanulmánya szerint „egy többszörös értelemben is színház utáni helyzetről számol be”. (*Rítus és leírás: Nádas Péter színjátékairól. Jelenkor, 2012./10. 978. o.*)

Igen. Ez az a pillanat, amelyben a színház és a valóság összeolvad, mert ami színházszerűnek tűnt, az már nem színház, hanem a sötét valóság, amelynek részei vagyunk. Ekkor válik Gergye zöld asztala a mai élet abszurd jelenségeinek terepévé, ahol minden megtörténhet, immár bármiféle etikett és fehér kesztyű nélkül.