

Gaál Erzsébet: *Danton*¹

Az előadás színházkulturális kontextusa

Gaál Erzsébetet a kritikai emlékezet magyar Mnouchkine-ként² emlegeti, bár se állandó színháza, se társulata nem volt – pár előadásra szerveződött, alkalmi csapatokkal hozta létre a magyar színháztörténeti kánont jelentősen befolyásoló előadásait. A színháztörténeti párhuzam a szokatlan egyenességgel működő politikai színházi tematikának³ és a női megszólalásnak tudható. Gaál Erzsébet paradigmaváltó bátorsággal, az alternativitás hagyományát továbbgondoló okossággal a test beszédére építő, stilizáció térbeli és mozgásbeli karakterológiáját működtető formanyelven írt színházat. S így előadásai a közösség mindenkori helyzetértékelését, vagyis a színház politikai pozícióját mutatják fel.

A *Danton*t 1990. tavaszán játszották.⁴ A rendezváltást éppen csak megkezdő Magyarország akkori, 1990-es jelenében a forradalom említése retorikailag összefonódott az 1956-os forradalom rehabilitációjával, így a forradalom képe továbbra is a negyvennyolcas heurisztikus szabadságvágy és heroikus bátorság színkeverékeként vetült elénk.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

A büchneri szöveg dekontextualizált, már a címéből elhagyott halál szó is Danton élő státuszára, s nem a romantikus szerzőtől ismert halál felé tartó útjára fókuszált. A szöveget Gaál Zsótér Sándorral hozta létre, erősen ritmizált, frissen artikulált keretet adva a majd százhetven éves szövegnek. Nem a Kosztolányi-féle nyugatos fordítói esztétika, hanem a meta-teátralizást előtérbe helyező nyelvi megoldások dominálnak. A szövegalkatási koncepciót az ismétlés és a kontextusváltás ritmusa formálja. Azonnal az előadás elején Saint-Just mondja Camille szövegét:

„Én mondom nektek, csak ahhoz van szemetek és fületek, amit durva utánzatban kaptok, színház-



ban, hangversenyen, kiállításon. Valaki farag egy bábót, látjátok a kötelet, amelyen rángatják, a tagjai minden lépésnél ötlábú jambusokban recsegnek. Micsoda jellem... – Ah, a művészet! – áradoztok.”

A rendezés

Gaál Erzsébet dekontextualizálja és dekonstruálja a talált teret, s elindít egy olyan párhuzamos jelenetelés-technikát, mellyel a különböző térszempontokban folyó játékot egymásba folytatja. Ezt a megoldást a kortárs kritika a rendező Orfeo Stúdiós színészi múltjához, s az akkor megtapasztalt grotowskis hagyományhoz

kötötte. A paralell-játék különböző jelenetek egyidejű eljátszásával a történetmesélés kronologizását zúzza szét, és valamilyen választásra, s a választásban megnyilvánuló befogadói aktivitásra kényszerítette a nézőt. Ugyanakkor, eltérően a Grotowski-rendszer felépítésétől, mely elengedhetetlennek tartotta az auditív és a vizuális csatornák tökéletes működését a színházban, Gaál azt az életszerű helyzetet modellezte (még a *Danton*ban is), mely a nemértés és nem-hallás és nem-látás pillanataiból, pusztán a fikció kínálta szokásrendekre támaszkodva, hétköznapi módon rakja össze saját történetét.⁵

A *Danton* éppen ezért rögzíthetetlen előadás.⁶ Gaál féltucatnyi terében, gyakorlatilag pár jelenet kivételével, párhuzamosan folyt a játék. A néző felelősségteljes döntése volt, mit nézett, mit igyekezett meghallani, de igyekezetében béklyóba kötötte saját státusza. Nem mehetett közelebb Robespierre asztalához, amikor az betegesen sugdosott Saint-Justnek valamit. Nem mászhatott fel a kuplerájszobába Danton és a lányok közé, s nem kérhette meg a Természet Leányát, hogy énekelje el még egyszer az utolsó sort. Egyes jelenetekben a kar szótagokból rakott össze mondatokat, s a szótagokból megképződő jelentést inkább a kísérő dobolás ritmusa, mint a töredékes szemantikai háló tartotta össze.

A különböző térszégmensekben párhuzamosan folyó játék e pillanatokban a káoszt közvetítette befogadói élményként, az érthetlent, a hallhatatlant. A nem mindig és nem teljesen látható történet ezért minden befogadó pozícióból más történetként volt olvasható. A földszinti tárlófülkékből vagy Robespierre-t, vagy a brutális tömeget, vagy a guillotine-hintát láhattuk jól mindenféle belógó oszlopok, tartóelemek nélkül, így közelebb állt hozzánk Robespierre erénye. Az emeleti „karzaton” ülők, akik az intim örömszoba melletti hasonló színpadtérben ültek, mindenre rálátásuk nyílt, mindent fölülről nézhettek, csak éppen a szomszédba, Danton kuplerájába nem láthattak át. Mindez megidézhette Mnouchkine *1789.* című előadásának szcenikai kereteit, hiszen a művet a rendező és a nézők is feltehetően csak felvételtől, de ismerhették.

Színészi játék

A *Danton*ban nem csak a tér idézte a konstruktivistát nagy, mondhatnánk forradalmi kísérletezőket⁷, a játékban is a beleélés módszere helyett a performance-ok jelenidejű, közösségi aktivitását szorgalmazták. Az Orfeo Társulat Grotowskin keresztül jutott e tudáshoz, de a sokszoros áttétel nemcsak a gondolatot lazította, de egyes, fizikai karaktereket kiemelve radikalizálta is a játékot. Gaál rendezőként elfordult a (kis)realista formanyelvtől, és a stilizációs alakformálás, a gesztusaiban, kinezikájában is jelentésszerű színészi alakítás felé indult el.

A *Danton*ban képzett színészek, középiskolások csapatai és vidéki sztárok játszanak együtt, óriási közönségsikerrel.⁸ Gaál Erzsébet a tömeg szerepére középiskolásokat válogatott, akikkel az előadás előtt hónapokon át tréningezett a színházban létrehozott stúdióban. A rekonstruálható színészi felkészítés legfőképp a tudatos *gestushasználatra* irányult⁹, mely a mozdulatnak és nem a szándéknak tulajdonított érzelmeket. A játék során a gyerekekből, kiskamaszokból álló tömeg folyamatos, etűdszerű mozgássorokat végzett: hol lepedőt hajtogattak a lányok, hol ütésre emelték lassan a kezüket a fiúk, s a repetitív cselekvéssor éppúgy kontextust váltó és kontextust vesztő hatással dolgozott, mint a verbális repetíció.

A tömeg mozgásrendjét végig feszes koreográfia szabályozta, mely nagyfokú stilizációval a test erejének gazdaságos kihasználására, a rugalmasságra, az állóképességre építette mozgásformáit. Már az első jelenetben (16. perc) láthattunk olyan elemeket, legfőképp a hátonvivés, vagy az ütésimitálás mozzanatait, melyek időbeli és térbeli ismétléssel az azonnali, tényleges verekedés és megsérülés felmutatott képe helyett a harc és a halál stilizált (általános) képeként működtek. Nemcsak a tömeg beszél e testnyelvet: Saint-Just a hamis följelentésről monologizált (78. perc), stilizált, lassú mozgása, kéztartása, merev háta, dereka állításának igazságát kérőjelezte meg. Mechanikus bábuvá vált a színész, s bábúsága értelmezte a hivatali pozíció-



Kovács Dezső: A forradalom alakváltozatai
(A *Danton* Nyíregyházán)

ban megnyilvánuló gépies, lélektelen, akár ember-telen karakterológiát.

Színházi látvány és hangzás

Ez a tér talált tér. Olyan térként működött, mely nemcsak izgalmas koordinátaival, kiszámíthatatlan szegleteivel, beláthatatlan fülkéivel és gigantikus méretarányaival kezdett el önállóan dolgozni, hanem *civil* funkciójából, a raktárból következő minden jelentésobblettel az illúziószínház folyamatos, hiányzó otltérére emlékeztetett. Ebben a raktárban az ajtók öt métereseek, hogy a Móricz Zsigmond Színház díszletelemeit betolhassák rajtuk. Fából, fémből ácsolt szerkezetek tagolják függőlegesen a teret, hogy – mint gigantikus kartoték-rendszerekben – a lebontott, szétszedett díszletelemek hozzájuk támaszkodhassanak.

Az előadáshoz a raktárt kiürítették, s ebben a lecsupaszított, csöveit, támasztékait megmutató furcsa, elhagyatott ipari meztelenségben ültek a nézők a falak mentén. Az előadás előtti első, s a későbbiek a folyamatos mozdulatlanág miatt végig meghatározó élmény a lenről szemlélt végtelenség tűnő magasságé. Mintha moziban ülve néztük-kukkoltuk volna a vásznat, úgy helyezkedett el e térszegmens. Gaál tere olyan vizuális tech-

nikát működtetett, mely a színházolvasás hagyományára támaszkodva a színház = kupleráj viszonyt helyezte az értelmezés előterébe.

Az így működtetett térszerkezet első látásra is megidézte a húszas-harmincas évek konstruktivista díszleteit, Vakhtangov, Mejerhold képeit, bennük a lépcsőket, a vertikálisan is tagolt térben a tömegek alakokat és az egészen karakterisztikus fényárnyék viszonyrendet.

Az előadás hatástörténete

A *Danton* 1990-ben a Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színházban másik, nem kizárólag a performance, hanem a színházi hagyományból építkező formanyelvet szóllalt meg, bár mind a térválasztás, mind a játékosok, mind a szövegkezelés, mind az előadás-menedzsment erőteljesebben az alternatívítás, mint a közsínházi létmód kereteit idézi fel. Az előadás a rendszerváltó Magyarország tiszta (idealizált) pillanatát hordozza, hatástörténete mind idézett formáiban, mind a községi felelősségvállalásaiban követett minta lett. Az alternatív színházi szcéna keretein belül, hiszen a formanyelvi stilizáció nemcsak a realista színházi kommunikáció ellenében, hanem az új községi helyzet megjelenítéséért is érvényes megoldásokat kínált.¹⁰

¹ A tanulmány az OTKA által támogatott (81400) „Színházi net-filológia” című projekt felkérésére készült. *Danton*, Bemutató dátuma: 1990. 04. 27., A bemutató helyszíne: Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház, Rendező: Gaál Erzsébet, Szerző: Georg Büchner, Gaál Erzsébet, Zsótér Sándor, Dramaturg: Zsótér Sándor, Színészek: Földi László (Georges Danton), Ilyés Róbert f. h. (Camille Desmoulines), Gados Béla (Lacroix), Safranek Károly (Roberpierre), Rékasi Károly (Saint-Just), Petneházy Attila (Hermann), Csorba Ilona (Természet Leánya, énekesnő)

² Molnár Gál Péter: *Danton. Népszabadság*, 1990. május 12. 25.

³ *Don Carlos, Felütés, Danton és szerintem a Médeia* is.

⁴ „Március idusán az esküre emelt jobb kezű szobor-Petőfi előtt Orbán Viktor harcias szónoklata közben szeretetlennel elnézéssel mosolygott rá jobbról és balról, két nyurgára nőtt bátyóként Fodor Gábor és Deutch Tamás, akárhoz azt közölnék derűsen: jópofa heccet csinál az öcsi – holnapra fölforgatja az egész világot! Komor történelmünk borús homlokú szónokai és ráncolt szemöldökű politikusi után a modern politikai trió a fiatalág humorérzékelével pillant a változásra.” Molnár Gál Péter: *Danton. Népszabadság*, 1990. május 12. 25.

⁵ A szövegértés a legerősebben működő befogadói kritérium a normatív színházban. Pl.: „Olyan ez – a befogadó szempontjából –, mintha egy vers minden harmadik, negyedik sorát olvasná az ember.” Nagy István Attila: *Erényes rémuralom. Kelet-Magyarország*. 1990. május 5.

⁶ Létezik egy felvétel Horgas Péter rögzítésében. OSZMI videótár.

⁷ Ljubov Popova díszletei főleg Crommelynck *Le cocu magnifique* darabjához Mejerhold rendezésében. L: Alma H. Law: *Le cocu magnifique de Crommelynck – mise en scene de Meyerhold*. In Denis Bablet: (szerk.): *Mises en scenes – années 20 et 30. Les voies de la création théâtrale VII.*, Paris, CNRS, 1979. 13-43.

⁸ „Megoldott egy olyan színházi problémát, amely azóta is megoldatlan: különböző képességű, különböző helyekről érkező embereket állított egymás mellé egy professzionális produkcióban. Fiatal gimnazisták vették birtokba a színház szénapadlással alakított díszletraktárát, ám mellettük a helyi község kedvence, Csorba Ica operettprimadonna élete egyik legjobb alakítását nyújtotta. A színház szerződöttetett, hivatásos színészei pedig Büchner darabjában a politikusok, felnőtt forradalmárok szerepét játszották...” Zala Szilárd Zoltán: *Egyedül vagyunk. Ellenfény* 1998/4. 12.

⁹ Gestusról összefoglalót lásd: Kékesi Kun Árpád: *Innovatív törekvések az európai színházban*. In: Bécsy Tamás–Székely György (szerk.): *Magyar színház történet 1920–1949*. Budapest, Magyar Könyvklub, 2005. 15–72.

¹⁰ „En mondom nektek, amit nem durva utánzatban kaptok, színházban, hangversenyen vagy kiállításon, ahhoz se szemetek, se fületek nincsen. Valaki farag egy bábót, látjátok a kötelet, amelyen rángatják, a tagjai minden lépésnél ötlábú jambusokban recsegnék. Micsoda jellem... micsoda következetesség! Vesz valaki egy érzelmecskét, egy igazságot, egy fogalmat, kabátot és nadrágot hűz rá, kezeket és lábakat csinál neki, arcot pingál hozzá, és keresztül gyöttri három felvonáson, amíg meg nem házasodik, vagy agyon nem lövi magát – kész az Eszménykép! [...] De menjetek ki a színházból az utcára: „Ah, a szánalmas valóság!” Megfeledeztek az Úristenről a rossz kópiák nyomán, és Isten teremtményeire az orrotokat fintorgatjátok...” Büchner–Gaál–Zsótér: *Danton*. Szövegkönyv. Kézirat, 9.