

Jelige: 1 nő

„A végletes látvány”

Női testek Schilling Árpád, Horváth Csaba,

Bodó Viktor és Mundruczó Kornél rendezői formanyelvében

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés, avagy az újraolvasás kísérlete.....	1
2. Az elemzés szempontjai	2
2. 1. <i>Műfaji kérdések és recepcióesztétika. Erőszak az illúzió és valóság határán</i>	2
2. 2. <i>Feminista kritika. A nő teste, a néző teste</i>	3
3. Az előadások	5
3. 1. <i>Az erőszak továbbítása: W – munkáscirkusz.....</i>	5
3. 1. 1. A kritikai fogadtatás	5
3. 1. 2. Az erőszak tárgya: Marie	6
3. 1. 3. Az agresszor: Woyzeck és a többi férfi.....	8
3. 2. <i>A nő: férfira szegezett fegyver. A csodálatos mandarin.....</i>	11
3. 2. 1. A kritikai fogadtatás és a betiltás	11
3. 2. 2. A nő mint kurva.....	12
3. 2. 3. A gyermek teste és a pusztá performativitás	14
3. 3. <i>A nő: férfit felörlő rémálom. Ledarálnakeltűntem</i>	17
3. 3. 1. A kritikai fogadtatás	17
3. 3. 2. A női szexualitás mint az agresszió kifejeződése.....	17
3. 3. 3. A nevető néző szerepe a nőábrázolásban	20
3. 4. <i>A retinába beégő agresszió és a kétszínű világ. Szégyen</i>	23
3. 4. 1. A kritikai fogadtatás	23
3. 4. 2. Az erőszaktevő néző.....	24
3. 4. 3. A fekete ember ábrázolása, avagy a fekete-fehér világ.....	27
4. Összegzés, avagy a progresszivitás újragondolása	29
5. Szakirodalom	30

1. Bevezetés, avagy az újraolvasás kísérlete

Dolgozatomban a feminista kritika értelmében, többnyire posztfeminista elméletek felhasználásával elemzem a női testrepresentációt és a nőkkel szembeni erőszakot a következő négy magyarországi színházi előadásban: Schilling Árpád *W-munkáscirkusz* (2001), Horváth Csaba *A csodálatos mandarin* (2001), Bodó Viktor *Ledarálnakeltüntem* (2005), illetve Mundruczó Kornél *Szégyen* (2012). A kiválasztott produkciók kivétel nélkül a huszonegyedik században jöttek létre, és olyan alkotóktól származnak, akiket a színházi szakma releváns színházi emberekként ismer el, az általam tárgyalt előadásokat pedig progresszívnek és jelentősnek találta.

Az elemzések során megkísérlem dekonstruálni és újraértékelni azokat a mechanizmusokat, amelyek szerint egy színházi előadást progresszívnek tartunk, és ezáltal újfajta értelmezést kínálok ezekről a már-már kanonikusnak tartott produkciókról. Az elemzéseket a következő szempontok szervezik: egyrészt az erőszaktételek felderítésében kiemelten foglalkozom a női testábrázolással, vagyis azzal, hogy a nő milyen szerepet kap az agresszív cselekvés(ek)ben, és ez a neki szánt szerep mennyire írja alá a heteroszexista diskurzust vagy megy azzal szembe. Másrészt az egyes előadásokat illetően vizsgálom a hatás mechanizmusait, vagyis azt, hogy a produkció hogyan ábrázolja az agressziót, és ezáltal hogyan pozicionálódik a néző.

Az általam kiválasztott előadások kivétel nélkül férfi rendezők alkotásai: ez látszólag szervesen összefügg az antifeminizmus vádjával az előadások kapcsolatában, de valójában csak szerencsétlen egybeesés, hiszen a feminizmus kritériumának eleget tevő műalkotás nem kell hogy szükségszerűen nőtől származzon, ahogyan az egyenjogúság kérdése sem csupán a nők, feketék, melegek stb. ügye. Ilyen módon a feminista perspektíva elkerülhetetlenül összefügg mind a gender, mind pedig a posztkolonialista szempontú elemzői attitűdökkel (ez utóbbiról a jelen dolgozatban is szó lesz), hiszen mindezek kiindulópontjában valamely marginalizált közösség reprezentációja áll. Reményeim szerint az általam végzett feminista szempontú újraelemzése ezen előadásoknak egy olyan színháznézési módot mutat fel, amely ideális esetben az előadáselemzés integrált és elválaszthatatlan részét képezné.

2. Az elemzés szempontjai

2. 1. Műfaji kérdések és recepcióesztétika. Erőszak az illúzió és valóság határán

Az erőszakábrázolás elemzését elsősorban az befolyásolja, hogy milyen színházi előadásban kap helyet: az erőszakos tett színpadi megjelenítése másképpen hat a színházi illúzióval és a negyedik fallal operáló előadásokban, mint például a kísérleti színházakban, amelyek viszont pontosan a fikció és valóság közötti határ fellazítására törekcszenek. A dolgozatomban elemzett négy előadás a magyarországi színház prominens független alkotóihoz kapcsolódik, akiknek a munkássága nemcsak a működési formát, hanem a színházcsinálási stílust illetően is eltér a hagyományos kőszínházi előadásoktól, és inkább a konceptuális színház vagy a kísérleti színház kereteibe sorolható be.

Josette Féral az erőszakábrázolásban valamely végletes valóság [*extreme reality*] megjelenésének lehetőségét látja: az előadás a színházi kereten kívülre kerül, ahol „az erőszakos performativitást valamely végletes jelenlét [*extreme presence*] kíséri, hasonlatosan ahhoz, ahogy egy valóságos eseményben jelen vagyunk”.¹ Eszerint az erőszak megjelenítése a teatralitás felfüggesztését tűzi ki célul, és a valóság a színházba való behatolása által próbál rendszerint valamilyen végletes hatást kiváltani a nézőből. Egyrészt tehát azok az agresszív fizikai cselekvések minősülnek erőszakosnak, amelyek konkrétan a színészi testen mennek végbe, másrészt – és legfőképpen – azok a pillanatok, amikor a színházi keret kerül felszámolásra valamely végletes hatás elérése érdekében: „A végletes látvány [*extremes spectacle*] ereje a felkavarás erejében rejlik, abban a képességében, hogy megsérti a kényelmünket, hogy lerombolja a védőfalainkat, hogy valóságosan pánikba ejtsen. (...) [A]z érzelmek tökéletes kihasználása [ez], maximális visszatérítéssel: a degradálás művészete.”²

A színpadi erőszak szemlélésekor a nézőnek egyszerre kell a megjelenített eseményen belül, illetve azon kívül lennie.³ Ez tulajdonképpen a színháznézés alapfeltétele: a performativitás nyújtotta hitelesség és egyediség és a teatralitás mint esztétikai keret kettőssége közötti egyensúlyozás. Ehhez mérten az erőszakábrázolást magát is a színháznézés eme kettőssége szerint kell vizsgálni: „Ha egy adott előadásban az erőszakot csupán szociális és etikai szemmel néznénk (...), azáltal a művészi keretezést tagadnánk. Ha viszont a színházi

¹ Josette FÉRAL: *From Event to Extreme Reality. The Aesthetic of Shock*, trans. Leslie WICKES, *The Drama Review*, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2011/4, 52.

² Paul ARDENNE: *Extrême. Esthétiques de la Limite Dépassée*, Flammarion, Paris, 2006, 96. Idézi: FÉRAL 2011, 60. (Kiemelés a szerzőtől. – A.P.)

³ L. David GRAVER: *Violent theatricality. Displayed enactments of aggression and pain*, *Theatre Journal*, March 1995/1, 59. Idézi: BEUKER, Brechtje Cornelia Maria: *Stage of Destruction. Performing Violence in Postdramatic Theater*, University of Minnesota, 2007, 83.

erőszakot pusztán esztétikai jelenségként fogadjuk és fogyasztjuk, (...) feszültséggel teljes hatása megszűnik, és kizárólag simulacrum lesz.”⁴ A kérdés tehát mindig az, hogy az előadás milyen módokon tolja ki a B. C. M. Beuker által szürke zónának [*grey zone*] nevezett terület határait a kívánt színházi hatás érdekében.

2. 2. Feminista kritika. A nő teste, a néző teste

Az erőszak színházi megjelenítésének feminista szemszögből történő elemzése szerint releváns lehet először is a darabválasztás (ha van dramatikus szöveg): vagyis a tény, hogy az illető rendező egy olyan történetet visz színre, amely valamilyen formában a nő abúzusát tematizálja. Lesley Ferris, aki a színház lényegét az ismétlésben és emlékezésben látja, az erőszakos tetteket pedig a nyugati (színházi) kultúra részének, pontosan ezt a színpadon történő állandó ismétlést problematizálja.⁵

A férfi és női szerepek közötti különbséget illetően ugyanakkor fontos aspektus a férfi tekintet⁶ [*male gaze*] vizsgálata, vagyis az, hogy az erőszakot elkövető férfi ellenében milyen módon van megjelenítve a nő, illetve a rendezői férfi tekintet hogyan szervezi és befolyásolja a nézői tekintetet magát. Laura Mulvey a kasztrációs szorongásban gyökerezteti a férfi tekintet szadisztikus voyeurizmusát: „A férfi tudattalan számára [az egyik lehetséges menekülési útvonal a kasztrációs szorongástól]: (...) az eredeti trauma újraélésével való foglalatosság (...), melyet a bűnös tárgy lekicsinylése, megbüntetése vagy megmentése ellensúlyoz.”⁷ Eszerint az előadásbeli történetek szintjén az erőszak a nő leküzdéseként is értelmezhető, azé a nőé, aki a kasztrációs szorongást kiváltja a férfiből. A női testen a férfi által elkövetett erőszak színpadi megjelenítése alapvetően magában hordozza a patriarchális rend képét: „a nemi erőszak egyike a kultúra számos olyan eljárásának, amely által elnőiesítik a nőket [*feminising women*]. (...) A nemi erőszak aktusa tehát egyszerre erőlteti és előfeltételezi a nőgyűlölettel kapcsolatos egyenlőtlenségeket. A nemi erőszak nemcsak megírt [*scripted*], de egyenesen ír [*scripts*].”⁸

Ha az erőszak explicit színpadi megjelenítése valamely végletes valóság bemutatása által sokkhatással van a nézőre, az erőszakot pedig természeténél fogva a férfiakarát

⁴ BEUKER 2007, uo.

⁵ Lesley FERRIS: *Staging Violence against Women. A Long Series of Replays*. In: FRICK, John W. (ed.): *Theatre and Violence*, The University of Alabama, 1999, 40.

⁶ L. Laura MULVEY: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*, ford. JUHÁSZ Vera, Metropolis: *Feminizmus és filmelmélet*, 2000/4, 12—23.

⁷ MULVEY 2004, 18.

⁸ MARCUS, Sharon: *Fighting Bodies, Fighting Words. A Theory and Politics of Rape Prevention*. In: Judith BUTLER, Joan SCOTT (eds.): *Feminists Theorize the Political*, Routledge, London & New York, 1992, 391. Idézi: Liza FITZPATRICK: *Signifying Rape. Problems of Representing Sexual Violence on Stage*. In: Sorcha GUNNE, Zoë BRIGLEY (eds.): *Feminism, Literature and Rape Narratives: Violence and Violation*, Routledge, London, 2010, 184.

győzelmét jelenti a női akarat felett, akkor a reflektálatlanul és kritika nélkül megjelenített abúzus által maga az előadás is erőszakossá válik. Ennek az erőszaktételnek tárgya a néző, aki ilyen módon egyszerre helyeződik az előadásra kívülre (az előadásbeli történések tanújaként) és azon belülre (az előadás mint erőszak elviselőjeként). Eszerint külön figyelmet igényel a nézőnek szánt hely és szerep komplexitása az egyes előadásokban, vagyis az, hogy hogyan és milyen mértékben befolyásolja a rendezés a nézői szabadságot úgy konkrétan és fizikailag, mint esztétikai értelemben. A nézőt illető abúzus szerkezetileg azonos a női testre gyakorolt erőszakkal, és valószínűsíthető, hogy ahol az előadás mikrostruktúrájában vitatható erőszakábrázolás lelhető fel, ott metaszínházi szinten a néző szabadsága és függetlensége is sérül.

3. Az előadások

3. 1. Az erőszak továbbítása: W – munkáscirkusz⁹

3. 1. 1. A kritikai fogadtatás

A Schilling Árpád rendezte Krétakör-produkciót Koltai Tamás „színházteremtő szűzbeszédnek” tartja, az előadást pedig „személyes színháznak”, ahol „a rács mögötti, fölingerült, mégis esdő tekintetű vadak ők maguk, a társulat”,¹⁰ Tompa Andrea pedig „eseményként” írja le, olyan nem szokványos színházi előadásként, amelyre „a kritikának és bármilyen színházról való beszédmódnak (...) nincs apparátusa”.¹¹ A Krétakör Magyarországon ekkor még mindig „házaló”,¹² előadásait a Trafóban, a *W* esetében pedig a Thália Színházban tartják, miközben a *W* magyarországi bemutatóját fesztiválszereplések előzik meg: a budapesti premier mintegy végállomása az előadás európai turnéjának.¹³

A magyarországi kritika az előadásban többek között a konkrét módon megjelenő brutalitást tartotta vitathatónak,¹⁴ vagyis arra kérdezett rá, hogy a performativitás mennyire rúghatja fel a teatralitás szabályait.¹⁵ A kritikusok ugyanakkor arra is rávilágítottak, hogy pontosan ez a „fizikai valóság”¹⁶ tette elementárisá az előadást („a játékosok léte hússá és izommá, lényege pedig energiává válik”).¹⁷ Az érzékekre ható színészi játékot segíti ugyanakkor az előadás tere is: három oldalról vasrácsokkal körbevett, homokkal teleszórt cirkuszi arénában marcangolják fel egymást ezek a „vadak”¹⁸, a nézők pedig ezen kívül, körben a földszinten és egy emeleten ülnek, teljességgel leválasztva, úgymond biztonságban a cirkusz állataitól, de mégis az előadás részeseiként.¹⁹ A színészek már akkor bent vannak a térben, amikor a nézők bejönnek a terembe, hogy elfoglalják a helyeiket, és „a rácsokra

⁹ A Krétakör Színház produkciója Georg Büchner *Woyzeck*-töredékének és József Attila verseinek felhasználásával. A bemutató időpontja: 2001. október 23. Az elemzés az alkotók által a rendelkezésemre bocsátott felvételek alapján készült.

¹⁰ KOLTAI Tamás: *Nincs mese*, Élet és Irodalom, 2001/51—52, 20.

¹¹ NÁRAY István, PERÉNYI Balázs, TOMPA Andrea, UPOR László: *Kritikai párbeszéd?*, Ellenfény, 2001/6, 10.

¹² KOLTAI 2001a, uo.

¹³ L. JÁSZAY Tamás: *Körülírások. Fejezetek a Krétakör Színház történetéből: 1995–2011*, Szeged, 2013, 46—47.

¹⁴ SÁNDOR L. István: *Világbotrány*, Színház, 2002/1, 10.

¹⁵ L. KÉRCZY VERA: *A hetedik temagad légy. Woyzeck-variáció*, Színház, 2002/1., 11. és NÁRAY István et al. 2001, 10.

¹⁶ SÁNDOR L. 2002, 8.

¹⁷ KISS Gabriella: *Testek lázadása*, Kritika, 2002/2, 34.

¹⁸ KOLTAI 2001a, uo.

¹⁹ NÁRAY et al. 2001, 10.

felkapaszkod[va] (...) fixírozzák a publikumot”.²⁰ Egy kritikus nehezményezte azt, ahogy a színészek „megvető” tekintete a nézőségét akarata ellenére szervezte,²¹ további kritikák pedig arról írnak, ahogyan Marie „felénk nyújtja segítséget kérő kezét”,²² vagy ahogyan „a kis kör alakú arénában folyó küzdelem néhány kirepülő sárdarabja fizikailag is elér minket”.²³ Az előadás tehát egyfelől konkrétan kinyúlik a rácsokon kívülre, másfelől a cirkuszként definiált tér és produkció pontosan a nézői voyeurizmust hívja elő, azt a szadisztikus élvezetet, ahogyan az ember az arénába zárt állatok szenvedésében élvezkedik. A provokáció tehát abban rejlik, hogy a néző akarva-akaratlan beleszorul a voyeur szerepbe, vagyis tulajdonképpen ő van a saját nézői ketrecébe bezárva, ahonnan mintegy az emberi kegyetlenség kényszeres tanújaként ő maga is erőszaktevővé válik, hiszen tekintetével jóváhagyja mindazt, ami a rácsokon belül megtörténik.

3. 1. 2. Az erőszak tárgya: Marie

A nő ellen elkövetett nemi erőszak egyik legvitatottabb aspektusa a nő mint áldozat érzéken történő ábrázolása – szemben a férfi férfi általi abúzusával, amit nem szokás izgatónak bemutatni –, és amelynek elterjedése az ilyen típusú pornográfiából eredeztethető.²⁴ Ez a mítosz szerint a nő „élvezi az erőteljes, sértő és agresszívbánásmódot”, és „beleegyezett a közösülésbe (abúzusba) vagy valamilyenképpen felelős a szexuális élményért (abúzusért)”.²⁵ Ez a kizárólag férfiak számára gyártott műfaj „a szexuális hatalmat a nők vágyaként mutatja be”.²⁶ az erőszak a pornográfia diskurzusában tehát a nők vágyából eredeztethető, tehát tulajdonképpen nem is tekinthető abúzusnak. Az erőszakos szexuális közösülés bemutatása és megtekintése eszerint szórakoztató és akár szexuálisan stimuláló is lehet.

Az elemzést a *W* megcsalás-jelenetével indítom, ami végülis a kiváltó oka Marie meggyilkolásának. A Tamburmajor és Marie viszonyához a Bolond az előadásban a Biblia-beli Dávid király és Bethsabé történetét társítja, egy olyan megcsalástörténetet, amelyet a Messiás megszületése szentesít. Marie és Margret letolt bugyival guggolnak egy vaskádon, énekelnek és az alsótestüket mossák, amikor a Tamburmajor (Dávid király) meglátja és megkívánja őt: az ő tekintete írja rá Marie-ra „a »női áldozatiság« nemi identitásának”²⁷ eleve vesztés szerepét. Nemcsak a férfiakkal közös jelenetekben, de akkor is, amikor önmagukban

²⁰ SZÜCS Katalin: *Demilitarizált Woyzeck*, Criticai Lapok, 2001/2, 7.

²¹ SZÜCS 2001, uo.

²² KISS 2002, uo.

²³ KÉRCHY, 2002, uo.

²⁴ FITZPATRICK 2010, 194.

²⁵ Ann RUSSO: *Taking Back our Lives. A Call to Action for the Feminist Movement*, Routledge, London, 2001, 85.

²⁶ RUSSO 2001, 86.

²⁷ FITZPATRICK 2010, 187.

vannak, a nőket a férfiak potenciális jelenléte, tekintete szervezi, a férfi tekintete által lesz nővé úgy Marie, mint Margret.

Az aktus egyoldalú: a Tamburmajor konkrétan ráélt a nőre (vízsugárral alaposan lelocsolja), szájával elszagatja az atlétatrikóját, és elköveti a közösülést rajta. Egyértelmű, hogy ha a nő védekezne is, akkor is azt csinálhatna, amit akar. Ahogy a megcsalást nem előzte meg elcsábítás, de még csak árulkodó szemkontaktus sem, úgy nincsen sem flört, sem előjáték: a nőnek tulajdonképpen nincsen beleszólása abba, hogy megtörténik-e vagy sem a közösülés. Az egyetlen bűne, úgy tűnik, hogy vonzódik a férfihoz, bár nem jobban, mint ahogyan egyébként Woyzeckhez is. Ilyen értelemben a megcsalás erőszakként is értelmezhető, hiszen az elkövető a másik fél beleegyezése nélkül, egyedül fizikális feljebbvalósága okán követ el erőszakos tettet a másikon. Az aktus, ami egyrészt az explicit bejelentés miatt, másrészt Marie nőiségéből kifolyólag egyszerre elkerülhetetlen és értelmetlen, amelyben a nő mint a férfi szexuális energiájától erejét vesztő, az erőszaknak ellenállni képtelen, következésképp az erőszakban aktívan résztvevő egyedként jelenik meg: „gyengébb edényként” [*weaker vessel*], aki azonban mégis felelőssé tehető a gyengeségéért.²⁸

Marie meggyilkolásának jelene ugyanon indul, ahol a megcsalás-jelenet véget ért: Marie sír, vonakodik, lesütött szeme árulkodik arról, hogy tudatában van a bűnének és annak is, hogy most Woyzeck keze által meg kell érte lakolnia. Pár perc erejéig még ez a feszült várakozás lengi be a teret, majd Woyzeck megfogja a nőt és erőnek erejével teperi le a földre. A nő elpusztítása a testét fedő ruhák akkurátus és hosszadalmas szétszakításában áll. Az ilyen módon lemeztelenített test most nem az előadás eleji minimállétnek a megmutatkozása, hanem a szégyen, a bűn felfedése. A trikó alól kibukó női mellek a „halálos szépség”, a nőről testileg is leolvasható veleszületett bűnösség – ha tetszik, az Éva bűnössége²⁹ – jegye. Míg Woyzeck előzőleg és önként vetkőzik le a találkozáshoz, addig Marie brutális levetköztetése a nő(i test) kisajátítása, teljes magáévá tétele. Marie homokba nyomott arccal és csupaszon fullad meg: a holttestet gyengéden leporolja Woyzeck, majd visszateszi abba a hordóba, ahonnan az előadás elején kipattant.

A test az erőszakos halál után is szép marad, és ezt erősíti az a kép is, amikor a gyilkosság után Woyzeck pár másodpercig széttárt karokkal a test felett áll. Mintha egy dekonstruált és kifordított Piéta-szobrot látnánk, ahol a jézusi test a hátára fordított Marie a homokban, a halott fiát sirató Mária pedig Woyzeck. Az abúzusban és bűnben is szép női test

²⁸ Mary WOLLSTONECRAFT: *A Vindication of the Rights of Woman*. IN: Mary WOLLSTONECRAFT: *Political Writings*, ed. Janet Todd, Toronto, University of Toronto Press, 78. Idézi: COOPER 2007, 736.

²⁹ FERRIS 1999, 37.

azt implikálja, hogy „a női testbe való szexuális behatolás élvezetes lehet”,³⁰ vagyis lehetőséget teremt arra, hogy a néző az agresszorral, nem pedig az áldozattal érezzen együtt. Hogy ez a reflektálatlan együttérzés valóban részét képezi az előadásnak, bizonyítja az is, hogy az egyik kritika például szépnek, sőt, egyenesen katartikusnak találta az ölést.³¹

3. 1. 3. Az agresszor: Woyzeck és a többi férfi

A Marie-n elkövetett erőszakhoz szervesen hozzátartozik a *W* egy másik igencsak jelentős aspektusa: a Woyzecket illető abúzus a Doktor és Kapitány (illetve a Tamburmajor) által. Őt ugyanis az előadás teljes ideje alatt konkrétan és huzamosan kínozzák a felettesei: több liternyi vizet itatnak meg vele, az arcát érdes kötéllel szorítják le, a lábfejére tégladarabokat kötöznek, szolgáljuként szaladtatják, dolgoztatják és rendszeresen testileg bántalmazzák. Woyzeck kiszolgáltatottsága itt evidens módon és fizikálisan érhető tetten, az őt ért erőszak pedig láthatóan nem csupán színházi bravúr, hanem a színészi test szó szoros értelmében vett sanyargatása.

Míg a Marie testén történő erőszak stilisztikailag elvontan ábrázolt, és ezért intellektuálisan hat, illetve a cselekvésekkel kapcsolatos szexista konnotációk miatt vitatható, addig a Woyzeck testén végbemenő erőszak explicit valóságossága vizuálisan felkavaró, tehát érzékileg hat. Ez utóbbi sokkal hangsúlyosabb jelzésnek számít, és ezért a Marie ábrázolását illető kérdések némileg eltörpülnek mellette. Nem csoda, hogy a kritika, amikor a színészi transzgresszióra és kegyetlenségre kérdez rá, akkor többnyire a Woyzecket testét érintő erőszakosságot említi, ami mellett „szinte köznapivá [válik] Marie megerőszakolása-megölése – ebben a reménytelenül brutális közegben az ilyesmi alig feltűnő, a gyilkos provokációtól az emberség megnyilvánulása alig megkülönböztethető”.³² A hangsúly tehát Woyzeck történetén, tragédiáján van, amelyben Marie-nak oszlopos – ámde negatív – szerepe van, és amely szerepet az előadás esztétikailag is meghatároz. Azáltal, hogy a Woyzecket ért agressziót intenzívebben és színházi szempontból hatásosabb eszközökkel ábrázolja, az előadás a néző figyelmét az őt érő bántalmazásokra irányítja, ezzel mintegy igazolva a nő meggyilkolását.

Az előadásban fellelhető egy ismétlődő szerkezet, amely a bemutatott minimállétnek, a cirkuszi vadak túlélésének releváns része: ez pedig az agresszió továbbítása, más szóval a tápláléklánc emberi életeken való szemléltetése. Eszerint mindenki a nálánál gyengébbet sanyargatja, a gyengébb pedig a még gyengébb felé továbbítja az őt ért erőszakot. De míg az előadásban a férfiak közötti agresszív viselkedés nem tartalmaz szexuális áthallásokat, addig a

³⁰ FITZPATRICK 2010, 194.

³¹ CSÁKI Judit: *A semmi ága*, Magyar Narancs, 2002/4, 34.

³² SZÜCS 2001, 7.

Marie-val elkövetett erőszakos cselekvések kivétel nélkül a nemi közösüléssel kapcsolatosak. A férfiak agressziója tehát sajátos módon folytatódik a nőben, egy alapvetően heteroszexista világ szabályai szerint, amely a nő helyét a férfi viszonylatában határozza meg. A női test eszerint tehát egy feltételezett, statikus biológiai nemiségben körülírható, heteroszexuális, amely testet és szexualitást a férfi tekintete ír. Az előadásbeli Marie-val kapcsolatos cselekvések a nőt a neméből kiindulva definiálja: a normatív társadalmi nem performatív ráerőszakolása a női testre „egy sor ismétlődő cselekedet[en keresztül történik] egy merev szabályozókereten belül, amely az idő múlásával megdermed egy természetes jellegű lényben, hogy a szubsztancia látszatát keltse”.³³ Marie interiorizálja az őt érő erőszakot mind a nőiség öndefinícióját, mind pedig a szexuális abúzust illetően: elfogadja úgy a cirkusz, mind a férfi tekintet szabályait, vagyis felvállalja önnön inherens gyarlóságát, és ezért sem nem kérdőjelezi meg, sem nem tiltakozik az őt érő tettek miatt. „[A] szubjektum a kirekesztés és kitaszítás ereje által jön létre”,³⁴ és ha ez Woyzeck esetében a feletteseihez viszonyított alábbvalóságát és ennek fényében fizikai szabadságvesztést jelent, akkor Marie kirekesztése szexuális természetű szabadságvesztéssel jár.

A kirekesztés és erőszak szempontjából egy másik tényezőt, ti. a néző helyzetét is vizsgálnunk kell. A nézői szubjektumot érintő szabadságvesztés és kitaszítás minősége az előadásból kikövetkeztethető, és az európai színháznézési hagyományokkal kapcsolatos transzgresszióban érhető tetten. A *W* három felől nézőkkel körbehátrólt színpada a hagyományos negyed falas színházi rendszerrel ellentétben sokkal hangsúlyosabban szervezi a néző szerepét és implikáltságát az előadást illetően. Egyrészt nincs teljes sötétség, hiszen a nézők konkrétan túl közel vannak a játéktérhez, ebből kifolyólag pedig az előadás nézése közben akaratlanul is egymást, a másikat is nézik.³⁵ A kis tér csökkentett számú nézőt feltételez, ez pedig maga után von egyfajta sajátságos intimitást, amelyet csak fokoz a nézőtér szűkösége.

A néző az előadás terét és a nézőtér elhelyezését illetően a tápláléklánc legtetetjén foglal helyet: ő tulajdonképpen az ember, aki nézi, ahogy a vadak széttépik egymást az arénában, majd a végén megtapsolja³⁶ a túlélőket. Az előadás radikális testhasználatára és Woyzeck-értelmezése által ugyanakkor pontosan ezt az – egyébként a néző testére az előadás

³³ Judith BUTLER: *Problémás nem*, ford. BERÁN Eszter, VÁNDOR Judit, Balassi, Budapest, 2006, 88. Idézi: P. MÜLLER Péter: *Test és teatralitás*, Balassi, Budapest, 2009, 54.

³⁴ L. Judith BUTLER: *Jelentős testek*, ford. BARÁT Erzsébet, SÁNDOR Bea, Új Mandátum, Budapest, 2005, 17.

³⁵ L. NÁYAY et al. 2001, 12.

³⁶ L. NÁYAY et al. 2001, 10.

által ráírt és nem önként felvállalt³⁷ – szerepet értelmezi újra. A néző mint az előadás hierarchiájában a legfelsőbbrendű lény, és aki a ketrec másik oldalán, a nézőtér biztonságában és a színpadi történéseken kívül helyezkedik el, az előadás nézése folyamán egy sajátos, szellemi ketrecbe zárul be. Ez a szabadságvesztés abban áll, hogy a látottakat magányosan, az előadás performativitásából kitaszítva kell feldolgoznia: mindaz, amit lát, megtörténik, és nem lehet közbelépnie. A játéktéren végbemenő határátlépés eseményszerűséget kölcsönöz az előadásnak: „a színházi illúzió félbeszakad, a színpadon pedig valamely mediálatlan, de nem keret nélküli cselekvés lép fel, amely teret ad a véletlenszerűségnek és kockázatnak”.³⁸ A néző szabadságvesztése a nézői szerepre való reflexiónak ad helyet: miközben a színész testének határait feszegeti, a nézői testet kínozza azáltal, hogy mindegyre szembesíti a kívülállóságával és bezártságával.³⁹ A sűrűn egymás mellé helyezett székek és szűk stúdiótérnek köszönhetően ráadásul az előadás teréből való kiszabadulás igencsak nehézkes – a rendezés mintha nem ajánlaná fel a szabad távozás lehetőségét.

Az előadás a fennálló rendszer természetes részeként ábrázolja az egyenlőtlenség és heteroszexualitás által meghatározott nőt és annak elpusztítását, amelyet Schilling rendezése az egyéb erőszakos cselekedetekhez képest kevésbé expliciten, látszólag tehát óvatosan, de valójában esztétikailag szépen mutat meg. Ilyen módon a Woyzeck testét érő bántalmazások szubverzióját ellenpontoszza a Marie testét illető erőszakos cselekedetek koreografikussága, tehát míg a férfitest felkavaróan elcsúful, addig a női test az abúzusban és halálban is szép, az abúzus és a gyilkosság tehát értelmet kap, mintegy felszámolva az erőszakot. Ha pedig a női testen végbement erőszak nem minősül a *W* fizikális színházi közegében erőszaknak, akkor a néző önreflexiója és esetleges kényelmetlensége ebből következően nem vonatkozik, sőt, egyenesen kikerüli az előadás eme aspektusát, Marie kétszeres nemi abúzusa, majd erőszakos halála pedig az előadás láthatatlan, egyértelmű részletévé válik.

³⁷ L. SZÜCS, 2001, 7.

³⁸ FÉRAL 2011, 54.

³⁹ SÁNDOR L. 2002, 8., ill. NÁRAY et al. 2001, 11.

3. 2. A nő: férfira szegezett fegyver. A csodálatos mandarin⁴⁰

3. 2. 1. A kritikai fogadtatás és a betiltás

Horváth Csaba rendezését a Budapesti Tavasz Fesztivál által szervezett ún. *Mandarinok Fesztiválján* mutatták be. Bartók Béla egyfelvonásosának bemutatóit folytonos problémák övezték az idők során, és a rendszerint az „eredeti mű egységének”⁴¹ megsértésére utaló jogvita Horváth Csaba rendezését is elérte, amelyet rögtön a bemutató után betiltattak Bartók jogutódjai. Az előadást ezután zene nélkül játszotta a Közép-Európa Táncszínház *Mandarin* címmel. *A csodálatos mandarin* librettójában három apacs prostitúcióra kényszerít egy nőt, hogy aztán a kuncsaftokat kifoszthassák. A nő három férfit elégít ki az este során, de az utolsóval, a mandarinnal sehogy sem bírnak el a csavargók. Végül az „asszonyi invenció”⁴² segít: a prostituált eleget tesz a mandarin kérésének, mire az összeesik, és meghal. Horváth Csabánál „a szövegkönyv döbbenetes módon feléled”,⁴³ „a történet tényszerűen követi az eredeti librettót”,⁴⁴ az előadás pedig még a zene hiányában is „teljes brutális szépségében életre kelt[i] a művet”.⁴⁵

Egy kritika szerint „a kort jellemző prostituált-kép és idegen-kép sematikussága” ugyan szinte lehetetlenné teszi a Lengyel Menyhért-féle történet bemutatását, de ahogy „a »bűnös nagyváros« behelyettesíthetővé válik a fogyasztói társadalommal, kiderül, hogy ez a szövegkönyv mégis virulens”.⁴⁶ Az említett fogyasztói társadalom leginkább a díszlet és jelmezben mutatkozhatna meg: a homokkal beborított színpadon embernagyságú üvegajtók, egy hűtő, két bevásárlókocsi (az egyikben piciny kád) és pár szék áll, a főszereplő prostituált öltözéke pedig kirívó, de ócska. Mások a „bűnös nagyvárost” interiorizáltan látják, „belső motiváció[ként]”⁴⁷, hiszen a prédára vadászó társaság tagjai „egyformán lecsúszottak”,⁴⁸ a prostituált „roncsolt lényként, a (...) neurózis állapotában” jelenik meg,⁴⁹ akinek „fogás[ai] (...) a szorongásról szólnak”.⁵⁰ Velük szemben áll a mandarin, aki „az aszkézis és a szellem

⁴⁰ A Közép-Európa Táncszínház előadása. A bemutató időpontja: 2001. március 28. Az elemzés az alkotók által rendelkezésemre bocsátott első előadás felvétele, vagyis a Bartók zenéjével játszott előadás alapján készült.

⁴¹ RÉNYI András: *A Mandarin-paradigma*, Élet és Irodalom, 2001/24, 15., ill. FUCHS Livia: *Mandarin – Bartók nélkül?!*, Színház, 2001/7.

⁴² L. RÉNYI 2001.

⁴³ TÓTH Ágnes Veronika: *És mégis: csodálatos*, Ellenfény, 2001/3, 4.

⁴⁴ LŐRINC Katalin: *Csak Mandarin*, Criticai Lapok, 2001/10, 14.

⁴⁵ FUCHS 2001, 36.

⁴⁶ TÓTH 2001, uo.

⁴⁷ KOLTAI Tamás: *A Mandarin*, Élet és Irodalom, 2001/22, 27.

⁴⁸ FUCHS 2001, uo.

⁴⁹ KOLTAI 2001b, uo.

⁵⁰ LŐRINC 2001, uo.

világából számára ismeretlen területre téved”,⁵¹ és elkerülhetetlenül kerül össze és pusztul el a prostituálttal: haláluk „[b]eteljesülés mocsokban, sárban, annak minden emberi-állati és transzcendens értelmében”.⁵²

Az előadás legvitatottabb jelenetében párhónapos csecsemőket hoznak ketrecekben be a színre: egyes recenzensek a jelenetet illetően a „viktoriánus álhumanisták és zurnaliszta fullajtárjaik marcipános lelkület[re]” panaszkodtak,⁵³ mások az „álságos háborgás” ellen saját gyermeknevelői tapasztalatukat hozták fel, miszerint a gyermek mindig „üvölt” és „sír” az ismeretlen helyzetekben de ettől „kutya baj[a] nem le[sz]”.⁵⁴ Míg egy kritikus a megoldást csupán esztétikailag tartotta vitathatónak,⁵⁵ addig mások a másik emberrel való kísérletezés határait utasítják el azt.⁵⁶ A kisbabák ugyanis „a színház mintha-valóságában (...) tárgyként jelen[n]ek meg, (...) [és] öntudatlanul ve[szn]ek részt a színpadi játékban”,⁵⁷ akaratlan játékkal egy olyan valóságszeletet behozva a színpadra, amelynek szubverzivitása már-már feldolgozhatatlan a néző számára. De a recenziók szinte kivétel nélkül megegyeznek abban, hogy a zene használati engedélyének visszavonása a jogörökösök részéről semmiféleképpen sem magyarázható az előadás milyenségéből.⁵⁸

3. 2. 2. A nő mint kurva

A *csodálatos mandarin* központi szereplője a Lány, akit három férfi prostitúcióra kényszerít. A prostituált képe akaratlanul felidézi a ma már közhelyként emlegetett színésznő–kurva párhuzamot: az előadás egy olyan nőt jelenít meg, akinek a foglalkozása történetileg szorosan kapcsolódik a színésznőséghez.⁵⁹ Eszerint a női színész nem csupán eljátssza a prostituált szerepét, hanem megjeleníti a színésznő mint kurva emblemikus képét, és egyszersmind a prostitúció heteroszexuális hierarchiáját is, amelyben ő az áru, a férfi pedig a vevő szerepét tölti be. Ha tehát a prostituált az a nő, aki „morális kényszerektől mentes, de mindig bűnöző; fiatal és vonzó, de beteg és függő; öltözéke gazdag és fényűző, de ócska; szabadon végez szexuális tevékenységeket, de mindig az ügyfél és a strici szeszélyének kiszolgáltatottja”,⁶⁰ és az előadásbeli karakter ezeknek az ellentmondó meghatározásoknak eleget tesz, akkor elmondható, hogy az előadás újrjátssza az erőszak és elnyomás narratíváját.

⁵¹ FUCHS 2001, 37.

⁵² LÖRINC 2001, uo.

⁵³ KOLTAI 2001b, uo.

⁵⁴ LÖRINC 2001, uo.

⁵⁵ KOLTAI 2001b, uo.

⁵⁶ TÓTH 2001, 15.

⁵⁷ FUCHS 2001, 36.

⁵⁸ A kivétel: KAÁN Zsuzsa: *Mandarinok – pró és kontra*, Élet és Irodalom, 2001/16., 26.

⁵⁹ Vö. Kirsten PULLEN: *Actresses and Whores. On Stage and in Society*, University Press, Cambridge, 2005.

⁶⁰ PULLEN 2005, 5.

A Lány ábrázolását illetően két fontos aspektus figyelhető meg: egyrészt a stricikkel kapcsolatban a Lány szabadságát veszttett, dependes nő, akinek a férfiak a testét kihasználják valamiféle zsákmányszerzés és/vagy szórakozás céljából. Ilyen szempontból a prostituált alaphelyzete az erőszakra épül: „a prostituált nem rendelkezik szexuális képvisellett, ahogy nem rendelkezik hanggal, hellyel a történelemben és független női identitással sem”.⁶¹ Másrészt a Lány interiorizálja és megjeleníti az agressziót, vagyis felvállalja a férfi tekintet által ráosztott szerepet.

Horváth Csaba rendezésében a kuncsaftok szegénysége a szexualitásukra vonatkozik: ahogy az első kuncsaft túl idős, úgy a második túl fiatal a közösülés sikerességéhez. Míg az első ügyféllel – egy idősödő férfival – az aktus egyoldalú, ahol a Lány a mozdulatlan és impotens testen intenzív rángásokkal hajtja végre a közösülést, addig a második kuncsafttal, a kisfiúval a prostituált nem hajlandó lefeküdni. A kisfiú elszalad, a három férfi elkapja, és ahogy az idős férfit, úgy őt is alsóneműre vetkőztetik: a kisfiú meztelensége már ömagában szubverzív, és esztétikailag a csecsemők szerepeltetéséhez hasonlatos.⁶² A Lány mozdulatai egyrészt a munkát illető rutinról és szenvtelenségről tanúskodnak, másrészt igencsak kifejezően és koreografáltan idézik fel a csábítás és szexuális együttlét különféle jegyeit. Az előadás legnagyobb részében egyetlen falatnyi bikiniben látjuk, ellentétben a férfiakkal, akiknek testét teljes mértékben ruha takarja: ő tehát fizikailag is meztelen és védtelen, egyetlen nőként kiemelten és képileg, testének tárgyiasságában mutatkozik meg.

Míg tehát az első két alak valamilyen devianciát mutat a szexuális normát illetően, a mandarin potenssége kétségbevonhatatlan, és mintha ez a potencia volna az, ami a Lányt magát is a közös vonzalom csávjába behúzná. A librettóbeli pénzéhséget itt felváltja a szexuális perverzió, a vadászat kéjes öröme, és ebben az élvezetben a Lány is osztozik, akiről nem egykönnyen eldönthető, hogy valódi szexuális vonzalom vagy a kihívás láza ösztönzi a férfi becserkészésére. A mandarin fekete hosszúnyakú pulóverben és szoknyában van, és leginkább valamilyen keleti szerzetesre emlékeztet, tisztasága és érintetlensége éles ellentétben áll a Lány meztelen kopottságával. A Lány, aki prostituáltként és nőként a férfi tekintet értelmében „megnéznivaló”, aki „jelöli a férfiúi vágyat”,⁶³ látszólag tehát egy olyan férfival találkozik, aki nem nézi őt, következésképp nem írja rá az elnyomás narratíváját. Ez a közömbösség azonban nem felszabadulást és örömet, hanem inkább frusztrációt és erőszakot eredményez.

⁶¹ PULLEN 2005, 1.

⁶² TÓTH 2001, uo.

⁶³ MULVEY 2000, 15.

Amikor végre sikerül a férfit elcsábítania, egy ideig mindketten egész testükben erőteljesen reszketnek. A mandarin szembefordul a Lánnal, mellkasának egyre gyorsabb mozgása jelzi az egyre növekedő hevét. Ahogyan egyértelművé válik a mandarin vonzódása, elkezdődik a három csavargó általi megkínzása, akik a legkülönbözőbb módokon próbálják leteperni őt, aki viszont mindegyre feláll az ütések után, és egyedül csak a nőt követi. Egy idő után a férfiak konkrétan a nő testét használják verőeszközzel: egymásnak dobálják a Lányt, majd felkapják, és megütik vele a mandarint. Majd meztelenre vetkőztetik és szurokkal bekenik a férfi testét, miközben a Lány hátravonul, levetkőzik, és megfürdik az egyik bevásárlókocsiban elhelyezett kádban. Ezután ketten maradnak a színen, és a zene is leáll: a három férfi kivonul, hogy nemsokára a csecsemőkkel visszatérjenek. A Lány giccses rózsákkal díszített rózsaszín törülközőbe csavarja magát, és lassan közelít a görnyedő mandarinhoz: ahogy a Lány némi vonakodás után a mandarinhoz megy, és megkísérli lemosni a férfi befeketített testét. Feszült ölelésben találkoznak, egymás nemiszervére tapadt kézzel lassan roskadnak le a homokba. Meglehetősen explicit, de koreografált módon indul el a szexuális együttlét: a férfi van felül, két kezével homokot szór a saját hátára, miközben a nő kezével segíti a homokba való betemetkezést, és a szín lassan elsötétül.

Egyrészt tehát a mandarinról kiderül, hogy a látszat ellenére nem aszexuális, hanem ellenkezőleg, ő reprezentálja az ideális férfit, akit a bűnös nő elcsábít, aki tehát azáltal, hogy magára irányítja a férfi tekintetét és hatást gyakorol a férfira, előidézi a tragikus végkifejletet.⁶⁴ Az előadás a három csavargó által pontosan felmutatja azt a mechanizmust, ami mindezt működteti: a Lány ugyanis nem egymaga találja ki a csábítást, hanem annak a feladatnak tesz eleget, amelyet rákényszerítettek. A nő testén az erőszak tehát egyfelől explicit módon megy végbe, ahogy több ízben is fegyverként, illetve eszközként használják a nemi aktus megvalósítása érdekében, másfelől a nő minden önálló mozdulatából visszaolvashatóak az elnyomás és szabadságvesztés nyomai. A Lány nem más, mint tárgya egy tőle független – de általa elfogadott – erőszakos tettnek, amelynek látszólagos értelme a túlélés volna, valóságosan viszont inkább az ő elpusztítása a kuncsaftokkal egyetemben.

3. 2. 3. A gyermek teste és a puszta performativitás

Az előadás legszubverzívabb pillanata a mandarin és a Lány végső egymásra találása előttre tehető, amikor is a három férfi hat vasketrecet hoz be a színpadra. Minthogy ebben a jelenetben nem szól a zene, tisztán hallani, ahogy a közönség felmorajlik, sőt, be is kiabál, kifejezve nemtetszését a látottakat illetően.

⁶⁴ MULVEY 2000, 15—16.

Ahogyan a női test, úgy a gyermekek teste is tárgyiasul, és öntudatlanul válik az előadás részévé. A csecsemők behozatala a szó szoros értelmében érvényesíti a férali extrém valóság narratíváját, amely szerint a realitás felbukkanása a nézőket arra kényszeríti, hogy egy erőteljesen performatív gesztust a teatralitás határain belül értelmezzenek. De míg a színházi keret elvileg védi és szervezi az elemzés folyamatát, addig *A csodálatos mandarin*ban ez a keret szinte teljességgel felszámolódik. A csecsemők által behozott performativitás ugyanis olyannyira elemi erejű, hogy átírja az előadás szabályait: ezt segíti a zene szüneteltetése is. A néző „puszta performativitásban találja magát, a cselekményben – mint ahogy a valóságban – felszívódva, kritikai távolság nélkül”,⁶⁵ egy olyan közegben, amelyet nem felügyel már a színházi keret esztétikuma. A gyermekek védtelensége a levetköztetés által, őszinte ijedtségük és az ebből szabályozatlanul felbukó sírás, illetve a vasketrecszerű járókák együttesen olyan beláthatatlanul rettentő és elképesztő hatást eredményeznek, amelyet nagyon nehezen lehet visszatuszkolni az esztétikai keretek közé.

A megoldás tehát egyrészt etikailag vitatható: a gyermekek színpadon történő szerepeltetése ugyanis akkor ajánlott, amikor az „képes leválasztani a realitásról, illetve önmagáról az adott karaktert”.⁶⁶ „Csak az az elme képes megkülönböztetni az ábrát az értelmétől, amelyik értékelni tudja egy adott fogalom szószerinti és »költői« megfogalmazását”,⁶⁷ és az előadásbeli pedig csecsemőknél ez a képesség egyértelműen nem mutatható fel, ahogyan az is nehezen bizonyítható, hogy az előadás után a szülők és drámapedagógusok valamely levezetési folyamat során segítettek abban, hogy a történeteket a kisbabák feldolgozzák. Másrészt esztétikailag sikertelen: az extrém realitás olyannyira szubverzív erővel hat, hogy értelmezhetetlenné válik a színházi foglalatban, ráadásul a kisfiú megjelenésének és lemeztelenítésének radikálisabb megismétlése, amely nem szállít a kiszolgáltatottságról és az emberi kegyetlenségről új tudást.

A kisfiú, a csecsemők és a Lány tulajdonképpen ugyanabba a jelentésmezőbe tartoznak: ahogyan a gyermek, úgy a nő is az egyenlőtlenségeken alapuló társadalom marginalizált alakjai, akik „nem rendelkezh[ne]k hanggal, hellyel a történelemben és független (...) identitással sem”.⁶⁸ Mind a gyermekek, mind pedig a nő valamely férfiúi tekintet önkénye szerint, eszközként és fegyverként szerepelnek az előadásban. Szószerinti értelemben a nőt a három férfi irányítja és teszi meg a mandarin elpusztításának fegyverévé, ugyanők alázzák

⁶⁵ FÉRAL 2011, 55.

⁶⁶ Meredith C. OTT: *Child Actor Ethics. Children in Plays with Adult Themes*, University of Oregon, 2009, 26.

⁶⁷ Jeanne KLEIN: *From Children's Perspectives: A Model of Aesthetic Processing in Theatre*, The Journal of Aesthetic Education. 2005/4, 42. Idézi: OTT 2009, 26.

⁶⁸ PULLEN 2005, 1.

meg a kisleány, és ugyancsak három meztelen férfi hozza be a csecsemőket is. Metaforikus értelemben pedig a nő a férfiúi hűv kiszolgálója, aki akarata ellenére kell áruba bocsátása a testét, és aki ebben a játszmában végül elpusztul, a csecsemők pedig a nézőkre célzott fegyverré válnak, ahogyan akaratlanul részeseivé lesznek egy értelmezhetetlen és meddő szubverciónak.

3. 3. A nő: férfit felörlő rémálom. Ledarálnakeltűntem⁶⁹

3. 3. 1. A kritikai fogadtatás

Bodó Viktor *Ledarálnakeltűntem* c. előadása kapcsán a kritika felismerni vélte a produkcióban a Kafka-regény filmes változatait,⁷⁰ David Lynch hatását,⁷¹ de a musical világát és „amerikai sztárkultuszt”⁷² is. A „színpad és az előtér mélységében felépített, perspektivikusan szűkülő folyosó”⁷³ számos oldalra nyíló ajtajával, kihúzható, kinyitható zsebeivel és polcaival egyszerre játssza el a történet minden helyszínét, és „[a]z innen-onnan összehordott elemek, kulturális utalások »szép« új világgá állnak össze”,⁷⁴ egy olyan sajátos univerzummá, amelyen nem lehet a realitás szabályait számonkérni.⁷⁵ A karkai életérzés itt nevetséges abszurd, „[a] tragikum paródiáj[a]”,⁷⁶ ahol „a szorongás (...) az egyetlen lehetséges módon (...), nevetés útján”⁷⁷ szabadul fel. A főszereplő K. József ebben a világban „[á]rtatlan és ártalmatlan fiú”,⁷⁸ aki azonban ugyanolyan szerves része ennek az értelmetlen és kegyetlen univerzumnak, mint bárki más.⁷⁹ Ahol a túlélés csak bravúr és cselezés a színházi illúzióval, ott az előadás végén ledarált Józsi érintetlenül mászik ki a darálógépből, hogy egy lassított jelenet erejéig önfeledten szörfözzön egy feléje hajított deszkán. A „happy end giccsmáza”⁸⁰ jelzi, hogy mit is jelent valójában a bedarálás: Józsi, a marionett végérvényesen fölszívódik az őt körülvevő világban, ahol a brutalitás (például valakinek a bedarálása) a mindennapok unalmas része.

3. 3. 2. A női szexualitás mint az agresszió kifejeződése

A *Ledarálnak* női szereplőit egy paradoxon által lehet meghatározni: miközben valamely beláthatatlan rendszer alkatrészei ők (hasonlóan a többi, K. Józsefet körülvevő férfiszereplőhöz), ennek a működésében főszerepet töltenek be, és ilyen módon jelentősen

⁶⁹ A Katona József Színház előadása. A bemutató időpontja: 2005. január 28. Az elemzés a 2013. március 5-i, a Katona nagytermében játszott előadás és az alkotók által a rendelkezésemre bocsátott, a Katona stúdiójában, a Kamrában készített felvétel alapján készült.

⁷⁰ ZAPPE László: *Bodóra várva*, Népszabadság, 2005.01.31. és MOLNÁR GÁL Péter: *Miatt*, Színház.hu, 2005.01.29. (<http://szinhaz.hu/component/content/article/13-archivum/8559>, utolsó letöltés: 2014.04.14.)

⁷¹ DEME László: *Más hangok, más szobák*, Színház, 2005/04, 18.. és KOLTAI Tamás: *Minden szétesett*, Élet és Irodalom, 2005/5, 27.

⁷² METZ Katalin: *Alagsori dizőzök*, Magyar Nemzet, 2005.02.15., 15.

⁷³ DEME 2005, uo.

⁷⁴ SEBŐK Borbála: *Esszük, amit fogunk*, Criticai Lapok, 2005/5—6, 11.

⁷⁵ MOLNÁR GÁL 2005.

⁷⁶ MOLNÁR GÁL 2005.

⁷⁷ KOLTAI 2005, uo.

⁷⁸ MOLNÁR GÁL 2005.

⁷⁹ KOLTAI 2005, uo.

⁸⁰ DEME 2005, 19.

befolyásolják a főhős elpusztítását. K. József felörlése azonban nem a fennálló rend felszámolására irányul, hanem ellenkezőleg, annak fenntartására, és nem is csupán a nők tette, hanem egy olyan rendszeré, amelynek a nők alávetettjei. És ahogyan a rendszer maga a rendellenesség, úgy benne a nők is valamely nevetséges és szexuális devianciában körvonalazhatóak. Ezek a nők csak eljátsszák a normát felrúgó nő, illetve a csábítást azért, hogy hatástalanítsák Józsefet, ezzel jelentősen elősegítve az elpusztítását.

Az elemzésben hangsúlyosan foglalkozom Bürstner kisasszonnyal, aki az előadásban központi szerepet kap, és akinek a karaktere következőképpen a legproblematiszabb is. Az ő első megjelenése egy musicalbe illő entré vagy álomjelenet, ami mintegy a történetek folyamán kívül áll, vagy csupán József gondolataiban megy végbe: Bürstner kisasszony mint József szexuális fantáziája jelenik meg, ahogy zenére belibben a térbe, és egyenesen a lakása felé táncol. Ahogy viszont K. József megpróbál valóságosan közel férközni hozzá, vagyis bekopogtat az orra előtt becsapott lakásajtón, már egy megtermett félmeztelen férfi nyit ajtót. Hasonlóan a sztriptíztáncosnők performanszához, Bürstner kisasszonynak „konceptuális távolságot kell tartania” ahhoz, hogy a fantáziakép sértetlen maradjon.⁸¹

A sztriptíztáncosnő és a néző közötti távolságot a szerepfelvétel biztosítja, és ilyen módon a táncos nem más, mint „a férfi elmében található képzet fizikai megnyilvánulása”.⁸² Eszerint Bürstner kisasszony következő megjelenése, amely már a lokálban van, nem más, mint annak a performálása, amit József szexuális fantáziájaként feltételezünk. A férfi szórakoztatására Bürstner kisasszony két táncoslánnyal és féltucatnyi táncosfiúval tátog a vörös fényben úszó színpadon, a színpad elején ülő Józsefet pedig a táncoslányok matatják, Bürstner kisasszony pedig az orra előtt simogatja magát. A nő mint a „lokál” dizőze gunyoros felhangot kap: eltúlzott játéka során rendkívül vulgárisává válik, ahogy obszcénul nyújtogatja a nyelvét Józsefnek, majd fél lábát feltéve József mellé széles mozdulatokkal forgatja a csípőjét a férfi arca előtt. A musicalszám nem más, mint József rémálmának a része, ahol az őt szabadságától megfosztó emberek járnak az ő szórakoztatására/kínzására táncot.

A sztriptíztáncosnő izgató képét a következő jelenet semmisíti meg. Bürstner kisasszonyt az esti műsorszám után heves vita következtében – a kavarodásból nem egyértelmű, de mintha valaki meg is ütné a lányt – részegen elesve ott hagyják a háza előtt a felhevített, de kielégítetlenül maradt férfiak. A kisasszony ezután találkozik Józseffal, és nem tud mit kezdeni a dülöngélő részeg nővel, aki ugyan kapható volna egy kis éjszakai légyottra, ha nem dölne el minden mondat után. József szexuális „ér(t)etlenségének” is tudható be, hogy

⁸¹ Dahlia SCHWEITZER: *Striptease. The Art of Spectacle and Transgression*, Journal of Popular Culture, 2000/1., 67.

⁸² SCHWEITZER 2000, 67—68.

végülis felörlődik abban az ostromban, amit ez a per jelképez: míg a férfiak letartóztatása, kínzatása és provokációja ellen minden erejét bevetve védekezik, addig a nők szexuális ingerlését nem értelmezi veszélyként, velük szemben kiskamasznak tűnik, aki szívesen belemegy bármilyen (szexuális) játékba.

Eszerint ugyancsak szexszel „fizeti le” József Lenit, Huld ügyvéd ápolónőjét az első felvonás végén, aki lazán leveszi a bugyiját, hogy azt a Józsi fejére húzza. Miközben a pár az aktushoz készülődik, hátul beáll egy együttes, felettük mintegy a plafonból lóg ki szétterpesztett lábakkal, háton fekvő Bürstner kisasszony, és kezével elégíti magát. Egy férfi rappel, a dallamot hozzá a gitáros lány által demonstrált női élvezés hangja adja, oldalt Huld kéjeleg az egyik nyílásban, elől Józsi és Leni nemi aktust mímelnék. Ez nem orgia, hanem egyetlen hatalmas dekonstruált közösülés, a hatalom erőszakátétele Józsefen, amely aktusnak a képe és hangja nőnemű.

Ez a nőnemű hatalom konkrét módon visszatér, amikor Leni a második felvonásban megjelenik dominatrixként, aki rendszerint „pártfogásába veszi” Huld ügyvéd klienseit, többek között egy bizonyos Block urat. Az ügyfélszolgálat itt is teljességgel szexuális: Leni eleinte a pálcájával izgatja magát, majd énekléssel asszisztál ahhoz, ahogy Block orálisan elégíti Huldöt. A jelenet egyszerre nevetségesen eltúlzott és felforgató: Huld hatalmas műpénisz tart az ágyékánál, Block pedig az ének ritmusára és túlzóan mozgatja a fejét hozzá, majd Huld előrejön, útközben mindenkire ráélvez, hogy az utolsó cseppekkel majd Józsefet bosszantsa. A két férfi közötti felláció elrettentő, erőszakos bemutatása – a nők reprezentációjához hasonlóan – a heteroszexualitás normativitásának elgondolását erősíti, amely szerint „a másként vágyódás radikális[an] elgondolhatatlan”.⁸³ Amit látunk, az „az elnyomók és elnyomottak által szakadatlanul ismételt színielőadás”,⁸⁴ ahol a műpénisz a (szexuálisan is) elnyomó hatalmat reprezentálja. A műpénisz pár jelenettel később újra megjelenik egy dal erejéig, ahol a hivatalsszolgát játszó színésznő énekel, és a tánckarban a domina Leni mellett a férfiak is ott vannak. Zöld és vörös fények vibrálnak, hangosan szól a zene, egy hátulról vörös fénnel kivilágított lepel mögött pedig árnyjátékban látjuk, ahogy egy nő orálisan elégít egy férfit, majd a hatalmas műpénisz és a mélyen lehajolt, hátsóját kidüllesztett nőhöz nemsokára egy másik pár csatlakozik, és ekkor két nőt látunk immár előredőlve, miközben hátukról beléjük hatolnak a férfiak. A szexjelenet a lepel előtt, a színpadon is megismétlődik: ketten a rivaldára előredőlve mímelik a szexuális közösülés

⁸³ BUTLER 2005, 98.

⁸⁴ Michel FOUCAULT: *Nietzsche, a genealógia és a történelem*. IN: Michel FOUCAULT: *A fantasztikus könyvtár*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Pallas Stúdió, Budapest, 1998, 82. Idézi: P. MÜLLER 2009, 37.

mozdulatait, és miközben a férfi énekel, a nő visít. Az első felvonást záró dekonstruált szexjelenet hangosabb és erőszakosabb változata ez a jelenet.

A *Ledarálnak* pontosan bemutatja azt, ahogyan a hatalom szervezi és szabályozza az egyén működését, ahogyan azt is, hogy „a test kitüntetett figyelemben részesül a hatalmi intézmények által”.⁸⁵ Az előadás ebben a hatalmi szerkezetben a nőket kivétel nélkül az erőszaktevők oldalán helyezi el, és ezáltal két értelmezési lehetőséget kínál fel: a nőket vagy mint „a mindenkori nő határsértésének jelképeként”⁸⁶ kell értelmeznünk, vagy sztriptíz táncosnőkként, akik „szemléltetik azt, ahogyan a társadalmi rendszer meghatározza a devianciát”.⁸⁷ Eszerint a nő szükséges rosszként reprezentálja a normától eltérőt a status quo fenntartásának érdekében,⁸⁸ következésképpen ugyanúgy elszenvedője az erőszaknak, mint K. József, akinek elpusztítása nem más, mint egy érintetlen, a társadalom erőszakos szabályaitól mentes entitás befertőzése, más szóval: születéstörténet.

Ha viszont – a butleri testfelfogás értelmében – „[a] kulturálisan konstruált test a társadalmi mező általi diffúz és aktív strukturálás eredménye lenne, amelynek nincsen sem mágikus, sem ontoteologikus eredete, strukturalista megkülönböztetése, vagy olyan testfikciója, amely felforgató vagy más módon ontológiailag intakt volna a törvény előtt”,⁸⁹ akkor a *Ledarálnak* egyfelől K. József történetének szemszögéből utópia, amely szerint létezik a testnek és a nemnek törvényelőtti volta, másfelől a nőábrázolás szemszögéből olyan agresszív disztópia, amely szerint az elnyomottak szükségszerűen és kivétel nélkül beleegyeznek a hatalmi diskurzusba, és ezáltal az elnyomók oldalára állnak.

3. 3. 3. A nevető néző szerepe a nőábrázolásban

A *Ledarálnak* szereplőit illetően a deviancia megmutatásában rendkívül fontos szerepet kap a humor. Míg a férfiszereplőkkel kapcsolatos gegek és jelenetek nem kapcsolhatóak szexuális szerepekhez vagy szokásokhoz, addig a női szereplők esetében szinte kivétel nélkül ez az alapfeltétel. Patrice Pavis leírja, hogy a nevetés a kortárs színházban „gyakran súlyosabb, ironikusabb”,⁹⁰ és az Arisztotelész és Bergson által is leírt „rosszindulat nélküli (...) egyetemes, egyhangú, harsogó nevetés, amely során egy egész társadalom hahotázik békéltetőleg együtt” már nem tekinthető érvényesnek.⁹¹ A *Ledarálnak* humora ironikus, hiszen minden és mindenki kinevetésre kerül: úgy a pert és az ebből származó helyzetet naiv

⁸⁵ P. MÜLLER 2009, uo.

⁸⁶ FERRIS 1999, 37.

⁸⁷ SCHWEITZER 2000, 69.

⁸⁸ SCHWEITZER 2000, uo.

⁸⁹ Judith BUTLER: *Foucault and the Paradox of Bodily Inscriptions*, The Journal of Philosophy, November 1989, Vol. 86, No. 11, 607. Idézi: P. MÜLLER 2009, 47.

⁹⁰ Patrice PAVIS: *Jokes. To Laugh and Smile*, Contemporary Theatre Review, 2013/1, 37.

⁹¹ PAVIS 2013, uo.

értetlenséggel fogadó K. József, mint a bedarálást előkészítő és a rémálmot eljátszó rendszer szereplői is.

A nőket illetően a humor mindig a deviáns magatartással kapcsolatos. Bürstner kisasszonyon azért nevetünk, mert részegségében röhejesen viselkedik, Grubachné azért válik viccessé, mert idős hölgy léte nemcsak kacérkodik Józseffel, de egyesén megcsókolja a fiatal férfit, viccessé válik a hivatalszolga felesége, ahogy vizes tekintettel a virág mellé önti a vizet, miközben a szájából csorog a nyál, és kinevetjük Lenit, amikor megmutatja a köldökszínőriját, ahogy akkor is, amikor ügyetlenül nekimegy az egyik jelenete végén a díszletnek, csak hogy „színésznősen” nyafogjon utána a hiba miatt. Röhejessé válik Bürstner kisasszony és József között a csók, ahogy a hölgy az utolsó pillanatban hanyatt vágódik, nevetséges a hivatalszolga felesége és József között is a csók, ahogyan virágöntözés közben a nő hátrafordítja a fejét, mintegy kicsavarva a testétől, József pedig hevesen matatni kezdi a nő hátát, majd egymás nyelvét nyalogatják, és végül már-már groteszk az, ahogyan Grubachné száján csókolja a férfit, és utána szerelmesen énekelve, tánc lépésekben hagyja el a teret.

A nők rendkívüli magatartásának kinevetése által a néző nemcsak belehelyeződik az erőszaktevők nézőpontjába, ahonnan a szerelemre vagy szexuális együttlétre vonatkozó minden próbálkozás bizarr és gyermekes játéknak tűnik, de egyenesen a szereplők ellenében pozicionálja magát. Ez a „szadista” nevetés a „kilövellő, határtalan fizikai energia kifejeződése, a hanyatló mentális és fizikai egészség visszanyerésének eszköze”,⁹² és amely elengedhetetlenül a gyengébb ellenében valósul meg. A néző a kinevetés által nyugszik meg affelől, hogy a láttatott szereplőkkel ellentétben szellemileg és testileg is egészséges, vagyis a másik feltételezett hibája ellenében megbizonyosodik saját hibátlanságáról. Eszerint hibás vagy kinevethető jegynek számít a részegségében önmagából kivetkőző nő, aki ráadásul konkrétan kifejezi a szexre tartott igényét, a fiatalabb férfit preferáló, öreg kora ellenére is szexuálisan aktív nő, a testi hibával rendelkező, de szerelemre vágyó nő és a sokszorosan bántalmazott, mentálisan beteg nő.

Az előadás a néző számára tehát egy olyan perspektívát kínál fel, amely a nevetés hatásmechanizmusait felhasználva mutat be egy sokféleképpen aberrált világot, amely világ azonban a látszólagos abszurditása és kaotikussága ellenére a patriarchális hierarchia értelmében szerveződik. Az, amit az egyik kritikus a játék és rendezés pontosságáról ír, ti. hogy „[r]end van a káoszban”,⁹³ a status quo rendjeként is értelmezhető, olyan rendként, amely minden illogikusság ellenére stabil és felismerhető. Ismerőssé válnak így a nők testére

⁹² Jonathan POLLOCK: *Rire*. IN: Michela MARZANO (ed.), *Dictionnaire du corps*, Presses Universitaires de France, Paris, 2007, 821. Idézi: Pavis 2013, 41.

⁹³ SEBŐK 2005, uo.

írt nemi szerepek, vagyis az előadás feltételezi azt, hogy a néző ismeri és elfogadta azt a szerepet, amelyet az előadás eltúlzottan, „viccesen” mutat be. A nevetésbe való bekapcsolódás által viszont a néző jóváhagyja azt a fennálló rendet, amely a nők testére agresszív módon írja rá a nő mint szexuális lény, a szexualitásában normatíve szabályozott és természeténél fogva bűnös ember közhelyét.

3. 4. A retinába beégő agresszió és a kétszínű világ. Szégyen⁹⁴

3. 4. 1. A kritikai fogadtatás

Mundruczó Kornél rendezését a Wiener Festwochenen mutatták be, az előadás Budapestre csak a külföldi bemutató után, mintegy „vendégszereplésre”⁹⁵ érkezett el. A posztapartheidi Dél-Afrikát bemutató történet szerint a fehér David Lurie a fokvárosi egyetemen tanít angol romantikát, ahol viszonya lesz egy diáklánnyal, aki feljelenti, és ezért elbocsátják. A férfi a vidéken élő lányához, a leszbikus Lucyhez költözik, akit több helybeli fekete megerőszakolt, a lány viszont nem kíván feljelentést tenni, sőt, megtartja a gyermeket, majd felesége lesz egy fekete férfinak, aki az egyik megerőszakolójának rokona.

A kritika Lurie sorstörténetét az „európaiságunk, sokra tartott humanista értékeink, kultúránk és intellektusunk (...) válságtudat[aként]”⁹⁶ értelmezte, és az ő szexuális transzgresszióját, a „vágykiélés[t] párhuzamba [helyezte] a nyersnek, ösztönösnek látszó, ám ugyancsak ősi kultúrában is gyökerező erőszakkal”.⁹⁷ Vele szemben áll Lucy, aki „elfogadja a történelem által rárótt terhet, a nagyon is személyes, etnikai indíttatású erőszakban megnyilvánuló »büntetéssel« együtt”.⁹⁸ Az előadás, amelyben „a valósággal, és annak is a kegyetlenül hétköznapi változataival megrögzötten foglalkozó Mundruczó (...) a [néző] felelősség[é]t firtatja”⁹⁹, „önvizsgálatra késztet, ránk szól, emlékeztet saját önáltatásunkra”.¹⁰⁰

A kritikák a Mundruczó-féle színházi világ „egzisztenciális alapélmény[eként]” könyvelik el az agressziót, „amely a társadalmi normákból kilógó egyének ellen irányul, és általában nemcsak kirekesztésben, hanem azok teljes tönkretételében nyilvánul meg”,¹⁰¹ és amely „ma már aligha sokkol bárkit is”,¹⁰² főként hogy az előadás különféle módokon jelzi, hogy „mindez csak játék, színházban vagyunk”,¹⁰³ vagy azért mert „már nem vesszük észre az

⁹⁴ A Proton Cinema + Theatre előadása a Bécsi Ünnepi Hetek, a Festival d’Avignon, a KunstenFestivalDesArts, a Trafó Kortárs Művészetek Háza, a Malta Fesztivál, a HAU és a Romaeuropa Fesztivál koprodukciójában. A bemutató időpontja: 2012. május 17. Az elemzés a 2012. október 25-i előadás és az alkotók által a rendelkezésemre bocsátott felvétel alapján készült.

⁹⁵ KOLTAI Tamás: *Hazabeszéd*, Élet és Irodalom, 2012/26, 23.

⁹⁶ KOLTAI 2012, uo.

⁹⁷ ZAPPE 2012, uo.

⁹⁸ ADY Mária: *Kétoldalú tükör*, Színház.net, 2012.06.15..

⁹⁹ JÁSZAY Tamás: *Veszett világ*, Revizoronline.com, 2012.06.14.

(<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4039/proton-szinhaz-szegyen-wiener-festwochen-2012/>, utolsó letöltés: 2014. április 22.)

¹⁰⁰ FÖLDY Lilla, MOLNÁR Illés: *Tétova üresség*, Prae.hu, 2012.07.08.

(<http://prae.hu/prae/articles.php?aid=5277&cat=4>, utolsó letöltés: 2014. április 22.)

¹⁰¹ FÖLDY és MOLNÁR 2012.

¹⁰² ZAPPE 2012, uo.

¹⁰³ ZAPPE 2012, uo.

erőszakot, az embertelenséget, az inkorrektiséget, mert megszoktuk: ez lett a norma”.¹⁰⁴ Megemlítendő ugyanakkor egy kritikus próbálkozása, hogy az előadás szereplőinek vádló tekintetére válaszoljon: a produkció egy hangsúlyos pontján ugyanis az állatmenhely főnöknője egy élő kutyát próbál eladni a közönségnek, amit azonban senki nem vesz meg, ezért meg kell ölnie. Az említett recenzius ezen a ponton felajánlja, hogy megveszi a kutyát, ráadásul „minden lehetetlen pénzzel, az összes létező valutával rendelkezik, és áron felül is hajlandó (...) Miskát, a kutyát megvásárolni”.¹⁰⁵ A felajánlást követően azonban a színész zavartalanul folytatja tovább a monológját, a „közbeszólás kellemetlen zavaró elemmé vál[ik]”, ami viszont „fölülírhatatlan jelként értelmezte újra a mű során végig erősödő moralizálást.”¹⁰⁶

Mundruczó színházának nőábrázolásáról két írás is megszületett az elmúlt évben. Ady Mária a rendező előadásaiban a „szó konkrét és lélektani értelmében egyaránt” lemeztelenített női testekről azt írja, hogy „nemcsak a történet, de a színházi mechanizmus szintjén is (...) a provokációt szolgálják”, amihez a néző a „passzív szemlélés pozíciójából”, „voyeur-szituációból” asszisztál.¹⁰⁷ Kricsfalusi Beatrix az erőszakábrázolást illetően „egyértelmű kiszámíthatóságot” vél felfedezni Mundruczó előadásaiban, miszerint „az hatna a meglepetés erejével, ha [például a Szégyen első jelenetében a meztelen Lucy] nem válna brutális folyamatok elnszenvedőjévé”.¹⁰⁸ Az előadásokat jellemző „kiszámított provokáció” által pedig a néző úgy válik felelőssé „az általa végignézett brutális erőszakért, hogy közben [a rendezés] nem biztosít neki semmilyen cselekvési teret”.¹⁰⁹

3. 4. 2. Az erőszaktevő néző

Ami a néző szerepét illeti az erőszak megmutatásában, eldöntendő, hogy az, ami a színpadon látható, megfelel-e a férali értelemben vett „reprerentáció felfüggesztésének”¹¹⁰ [*suspending the representation*], más szóval az, hogy az előadás „elbizonytalanít[-e] abban, hogy [a néző] valóságot vagy fikciót lát”.¹¹¹ A *Szégyen*ben, minthogy „minden egyes kiszolgáltattott

¹⁰⁴ UGRAI István: *Nyolc dollár, egy cent, mindegy*, 7ora7.hu, 2012.06.11. (<http://7ora7.hu/programok/szegyen/nezopont>, utolsó letöltés: 2014. április 22.).

¹⁰⁵ HUTVÁGNER 2013.

¹⁰⁶ HUTVÁGNER 2013.

¹⁰⁷ ADY Mária: *Az erőszak esztétikuma. Erőszak és nőábrázolás Mundruczó Kornél színpadán*, Színház, 2013/3, 37.

¹⁰⁸ KRISCFALUSI Beatrix: *A felelősség átjátszásának politikája. Erőszak/reprerentáció Mundruczó Kornél három színházi rendezésében*, Theatron, 2013/2, 90.

¹⁰⁹ KRISCFALUSI 2013, 97—98.

¹¹⁰ FÉRAL 2011, 54.

¹¹¹ Hans-Thies LEHMANN: *A posztdramatikus színház*, ford. KRISCFALUSI Beatrix, BEREZ Zsuzsa, SCHEIN Gábor, Balassi, Budapest, 2009, 118.

szereplő vagy színész passzív szemlélése kényelmetlen voyeur-szituációt eredményez”,¹¹² különösen fontossá válik az „*eldönthetetlenség* előidézése”.¹¹³ Az előadás ezt az expliciten megmutatott és felforgató valóságszelet és az azt elbizonytalanító egyértelmű teatralitás váltakoztatása által éri el.

Az esztétikai építkezéstechnikát az előadás kvázirealista tere is tükrözi: raklapokra improvizált terek egymásmelletisége, konyha, nappali, állatorvosi rendelő és semleges, homokkal beszórt tér. A térdarabok egymásba folynak, ahogy az egyes jelenetekben nem játszó színészek is gyakran bent maradnak a térben: az átjárhatóság és átláthatóság azonban nem vonatkozik a nézőkre, akik mindvégig sötétségben, a játéktérrel frontálisan helyezkednek el, és követik végig az események menetét. Az előadás leghangsúlyosabb – de nem egyedüli – erőszakjelenete az első jelenet: egy szobabelsőben alszik a női főszereplő, Lucy. Zene szól, amit majd a felébredő lány a rádión kapcsol ki, majd utána cigire gyújt, egy szál bugyiban lófrál a ház terében, és üzeneteket hallgat a telefonján. Kiütik az áramot, hangosan ugatnak a kutyák, majd emberek rohannak be a színre, és elkezdik ütni Lucyt. A lány hangosan ordít, miközben felmegy a fény, és láthatóvá válik három afroparókás fehér férfi, amint a lány ruháit igyekeznek eltávolítani, illetve a rendezői jobb oldalon elhelyezkedő David és Melanie is, akik végignézik az erőszakjelenetet. Egy negyedik férfi behoz egy hatalmas ketrecet, benne egy kutyatetemmel, és ledobja a lány elé. Az egyik férfi meztelenre vetkőzik, leköpi a lányt, majd hozzálát a közönséghez, miközben három társa lefogja a nőt.

Az erőszaktevés realtime történik: hosszasan nézzük az aktust magát, majd azt is, ahogy férfiak sárt dobnak Lucyre, majd meg-megrúgják, végül betuszkolják a kutyaketrecbe. Ezután egy második férfi egy sörösüveggel hatol bele, majd egy harmadik ismét megerőszakolja – Lucy ekkor már hangosan bög. Majd a levágott kutyafejről vért csöpögtetnek és kennek szét a lány hátán, aki időközben látszólag elájul, de legalábbis mozdulatlan, és nem reagál már a férfiak cselekvéseire. Beindul egy sziréna, elsötétül a szín, a férfiak pedig eliszkolnak, majd Lucy lassan felkászálódik, kimászik a ketrecből, megpróbálja felgyújtani a villanyt, de nincs áram, majd megfordul, és előjön a színtér szélére. Véresen, sárosan és mérhetetlenül szomorúan néz a közönségre, majd arcát a kezébe temetve egy kis ideig rázkódva és halkán sír. Amikor aztán az arcáról elveszi a kezét, már kilépett a szerepből, az arca sima, és csendesen visszahívja a színésztársait a térre. Felmegy a fény, bejönnek a férfiak, majd a többi szereplő is. Elhelyezkednek a térben, és egy ideig a közönséget nézik: az arcokon a szomorúság, értetlenség, vád, apátia különféle színeit látni. A megerőszakolás-jelenetet egy látszólag songszerű dal mozditja ki a végletes valóságból, amely ugyan az

¹¹² HERCZOG Noémi: *A közönség mint társadalmi modell*, Színház, 2013/4, 9.

¹¹³ LEHMANN 2009, uo. (Kiemelés a szerzőtől. – A.P.)

események folyamából határozott kilépést mutat, de stílusában és hangulatában az erőszak borzalmát nem annyira ellenpontozza, mint inkább enyhíti. Ha a brechti *Verfremdungseffekt* célja, hogy „elidegenítsen egy szót, gondolatot vagy gesztust, hogy a néző újként hallja vagy lássa”,¹¹⁴ akkor elmondható, hogy az elhangzott dal nem az idegenség, hanem az ismerősség érzetét hozza magával, ahogyan kellemes harmóniáival megnyugtat.

Az eljátszott erőszak egyrészt olyannyira explicit, hogy egyértelművé válik a „valótlansága”: a ketrec akkurátus elhelyezése a női test előtt, az afroparókák egyértelmű hamissága, de egyáltalán a jelenet pontossága és feszessége, amely semmiféle improvizációnak nem hagy teret. Másrészt a láttatott cselekvéseknek van egy tagadhatatlan konkrétsága: ahogyan megrúgják, lespriccolják, lökdösik, lefogják, vagyis a legkülönbébb módokon megalázzák a nőt, az mind valóságosan megtörténik. A színház specifikus ellentmondása válik itt láthatóvá: ami a színpadon végbemegy, „*egyidejűleg* anyagi folyamat (...) és ugyanezen anyagi folyamat »jele« is”.¹¹⁵ Eszerint tehát a színész testén végbemenő agresszív fizikai cselekvések a nemi abúzus jelei, ahogyan az elsötétített nézőtér a színpadi eseményeket biztonságosan figyelő emberek szószерinti nézése az erőszaktevéseben passzív szemtanú jele. A néző rákényszerül az erőszakoló férfiakkal való azonosulásra, akik „hordozz[ák] a tekintetet” – a nézői tekintetet is –, illetve „[megteremtik] a cselekményt”.¹¹⁶

Az előadást indító erőszakjelenetet később újra megnézzük kivetítve: egyetlen előadáson belül láthatóvá válik az erőszak állandó ismétlésének a kényszere,¹¹⁷ amely ismétlést a rendezés ír elő, de az előadás ismét a nézőből következtet. A vetítést ugyanis a Petrust játszó színész állítja le azzal, hogy „ezt a jelenetet már látták”, ugyanakkor megkéri a közönséget, hogy gondolkodjon el azon, hogy miért az ilyen típusú jelenetek égnék be leginkább a retinákba. Időközben széthúzza a függönyöket, amelyek a házbelsőt takarják, és amelyre kivetítették a jelenetet, és bent látni a színészeket, amint ismét eljátszzák az erőszakot. A színpad mögött a traumát perverz módon újrajátszó színészek rajtakapása ugyancsak mintha a nézői voyeurizmus görbetükre volna: a jelenetet Melanie veszi kamerán, aki az első jelenetben a közönséggel együtt nézte végig a jelenetet, és most a szó szoros értelmében a kamera lencséjévé válik.

Lucy teljességgel reflektált módon interiorizálja az erőszakot, saját felelős döntése az, hogy magára vállalja egy társadalom bűnét, egy történelmi igazságtalanságot, és engedi a bosszút szabadon végigostromolni rajta. Megérti, hogy a feketék „személyes gyűlölete” miatt

¹¹⁴ Elin DIAMOND: *Brechtian Theory/Feminist Theory. Towards a Gestic Feminist Criticism*, The Drama Review, 1988/1, 84.

¹¹⁵ LEHMANN 2009, 119. (Kiemelés a szerzőtől. – A.P.)

¹¹⁶ MULVEY 2000, 17.

¹¹⁷ FERRIS 1999, 40.

történt mindaz, ami történt vele, azért, mert ők úgy érzik, „tartoz[i]k nekik valamivel”. A lány tehát elfogadja Petrus házassági ajánlatát, azt a védelmet, amit egyébként senki más nem tudna neki megadni. Az a megoldás, amit Lucy apja megalázónak tart, a lánya számára egy új kezdés lehetséges kiindulópontja. „Elkezdeni a legalacsonyabb szinten, a semmivel. (...) Fegyver nélkül, jogok nélkül, birtok nélkül, méltóság nélkül.”

3. 4. 3. A fekete ember ábrázolása, avagy a fekete-fehér világ

A rendezés a dél-afrikai regényt ürügyként használja egy magyar történet elmondására, és ezáltal vitathatóvá válik az a technika, ahogy egy idegen kultúra történetét parabolászerűen, elidegenítve és átesztétizálva mutatja be. Bár a hasonlat igencsak elrugaszkodott, érdemes végiggondolni, hogy hogyan nézett volna ki a *Szégyen*, ha a „magyarítás” nevében a rendező a fekete szereplőket roma szereplőkre írta volna át, a dél-afrikai helyszínt pedig egy magyarországi vidéki faluval cserélte volna föl? Elidegeníthető-e tehát egy létező faji konfliktus valamely esztétikai élmény érdekében, illetve elmondható-e a többség perspektívájából az apartheid felszámolásának története egy olyan közösségben, ahol egy nagyon hasonló faji konfliktus elrendezetlensége égető problémát jelent?¹¹⁸

A posztkolonializmus feladata – nagyon hasonlóan a feminista elméletek célkitűzéseéhez –, hogy „lebontsa azokat a hegemon határokat és meghatározókat, amelyek a »mi és ők«, »első világ és harmadik világ«, »fehér és fekete«, »gyarmatosító és gyarmatosított« bináris oppozíciókon alapuló egyenlőtlen viszonyokat és hatalmat létrehozzák”.¹¹⁹ Az előadás a fekete szereplőket fehér színészekkel játszatja el, és ezáltal egy olyan színházi kultúrát idéz meg, amely „miközben kirekeszti a nem-fehér színészeket, *reprezentálja* a faji másságot a jelmez, smink és/vagy maszk által”,¹²⁰ és amely szokás negatív konnotációkkal terhes, tehát ma már használhatatlan a színházban. A posztkolonializmus szemszögéből vizsgálandó az a mód, ahogyan a *Szégyen*beli történések felülírják vagy aláírják a gyarmatosító diskurzus erőszakos nyelvét. Ehhez elengedhetetlen egy másik erőszaktevést is megvizsgálnunk az előadásban, amely David Lurie és Melanie, a diákja között megy végbe, és amely által pontosan érzékelhetővé válik az az értékrendszer, amely mentén a produkció építkezik.

¹¹⁸ Vö. Jennifer LEANING, Jacqueline BHABHA, Arlan FULLER, Margareta MATAACHE, Bonnie SHNAYERSON, Carrie BRONSTHER, Jelena IVANIS and Katalin DOBIAS: *Accelerating Patterns of Anti-Roma Violence in Hungary*, Harvard School of Public Health and Harvard University, Boston, February 2014 (http://fxb.harvard.edu/wp-content/uploads/sites/5/2014/02/FXB-Hungary-Report_Released-February-4-2014.pdf, utolsó letöltés: 2014. április 26.).

¹¹⁹ Helen GILBERT, Joanne TOMPKINS (eds.): *Post-colonial Drama. Theory, Practice, Politics*, Routledge, London, 1996, 3.

¹²⁰ GILBERT and TOMPKINS 1996, 207. (Kiemelés a szerzőtől. – A.P.)

Melanie és David Lurie második szexuális együttlétekor David egy csokor fehér rózsával jelenik meg a lány lakásán, aki viszont elutasítja, és megkéri, hogy menjen el. A férfi inszisztál, vízbe tenné a virágokat, segíteni szeretne, Melanie ismét tiltakozik, majd sírni kezd. A férfi megfogja a lányt és leteperi a földre. Egy kisszékre előrehajolva, hátulról hatol belé, majd amikor abbahagyja, és a lány távozna, David még megkérdezi, hogy szereti-e egy kicsit. David, aki a megerőszakolt lányát több ízben és fáradhatatlanul buzdítja arra, hogy jelentse az erőszakot és hogy ne maradjon az agresszorai között, Melanie-val való egyoldalú viszonyát nem hajlandó erőszakként felismerni.¹²¹ Az előadás, amely érzelmi azonosulást irányoz elő David Lurie-t illetően, de amely ugyanezt az empátikus hozzáállást nem teszi lehetővé sem Petrus, sem a Lucyt megerőszakoló férfiakat illetően, morálisan elfogadhatóvá teszi David erőszakos cselekedetét. Eszerint Lucy passzivitása a barbár tettet illetően érthetetlen és önpusztító döntés, míg Melanie, az „együgyű”,¹²² „csábító diáklány”,¹²³ aki „ügyet csinál [a viszonyból]”¹²⁴ tulajdonképpen önhibájából lesz erőszak áldozatává, és teszi tönkre a tanára életét.

Az előadás tulajdonképpen a fehér gyarmatosító narratíváját ismétli meg ahelyett, hogy egy olyan dialektikus ábrázolásmódot ajánljon fel, amely által a „test paradox módon az analízis és azonosulás terepe, és úgy a reprezentáció része, hogy közben ellenáll a reprezentáció megváltozhatatlanságának”.¹²⁵ A látszólagos brechti elemek – a songok, a szerepből való kilépés – tehát csupán a színházi kerettel való játékot szolgálják, és ilyen módon a nézői tekintet egyirányúságának megzavarását, de nem teszik lehetővé azt az ellenpontoszó értelmezést, amelyet a brechti elidegenítés alapvetően előír. Ennek oka pedig a történet sajátos kihasználásában keresendő: az előadás a poszt-apartheidi válságos és viszályokkal terhes időszakot a hatalmi pozíciójából kifordított fehér szemszögéből mutatja be, ezzel szemléltetve a magyar kultúra álságosságát. De miközben egyrészt a nézői passzivitást provokálja (amikor végignézzük az első jelenetbeli erőszakot), másrészt az erőszakon való felháborodást kérdőjelezi meg (amikor újrapetíti az erőszakot, amely unikális módon ég bele a néző retinájába), pontosan kijelöli, hogy mely cselekedetek minősíthetők erőszakosnak avagy felháborítóknak. Eszerint a feketék sematikus ábrázolásmódját és eszközszerű felhasználását egy színházi példázat erejéig vagy a buja diáklány megerőszakolását nem szükséges megkérdőjelezni.

¹²¹ Vö. Lianne BARNARD: *The politics of rape: Traces of radical feminism in Disgrace by J. M. Coetzee*, Tydskrif vir letterkunde, 2013/2, 19–29.

¹²² HORECZKY Krisztina: *Nehéz kutyának lenni*, HVG.hu, 2012.06.25.

(http://hvg.hu/kultura/20120625_szegyen_trafo_szinhaz, utolsó letöltés: 2014. április 26.).

¹²³ CSÁKI 2012, 41.

¹²⁴ JÁSZAY 2012.

¹²⁵ DIAMOND 1988, 89.

4. Összegzés, avagy a progresszivitás újragondolása

Ha elfogadjuk, hogy az általam kiválasztott, a színházi szakma által relevánsnak tartott előadások valamelyest elfogadható mintavétel lehet arról, amit jelenleg Magyarországon kortársinak és progresszívnek tartunk, akkor a négy előadás feminista szempontú újraértelmezése után a következő konklúziókat lehet levonnunk:

1. Elmondható, hogy a progresszivitás ismérve a 21. magyar színház előadásait illetően nem feltétlenül írja elő a feminizmus feltételét. Eszerint egy előadás sikeressége nem múlik azon, hogy az adott produkció mennyire konvencionálisan és szexista módon ábrázolja a nőket, ahogyan megengedi a (színházi) kultúra kanonikus darabjainak újraismétlését attól függetlenül, hogy azok a nőábrázolást illetően konzervatívak vagy sem.

2. Megállapítható, hogy a kortárs kritika kevésbé szán figyelmet a különféle etikai és erkölcsi elveknek. Bár a különlegesen szubverzív és evidensen problematikus jelenségekre azonban már kivétel nélkül érkezik reakció, az rendszerint nem változtatja meg a recenzens bírálatát az adott előadásról. Az ilyen szubverzivitás kisebb vagy nagyobb hiba, amelytől azonban el lehet tekinteni ami a végső produktum megítélését illeti.

3. A feminista elméletek leginkább a tudományos diskurzusban kapnak helyet, amelyek felvetései, vitái és eredményei nem transzponálódnak a kritika és a színházcsinálás gyakorlati mezejére. A feminizmus és posztfeminizmus elgondolásai tehát nem válnak hozzáférhetővé a színházi nézők számára, következésképpen nem létezhet érdemi vita a témát illetően sem a kritika, sem pedig a közönség szintjén. Elképzelhetetlen volna például az, hogy színházi szakírók/kritikusok többféle feminista szempontú elemzést ütköztessenek egy nyilvános (írott vagy élő) vita erejéig, akár annak az esélyével, hogy a vizsgált előadást a szexizmus vádja szerint elmarasztalják, és ezért akár mondjuk avítnak vagy érdektelennek tartásák. Ha ez megtörténne, akkor akár az is kiderülhetne, hogy nincs olyan alkotó Magyarországon, aki egyszerre érzékeny a nőábrázolás kérdéseire (és folytathatnánk: a romák, melegek stb. ábrázolásának kérdéseire), és akit a szakma konszenzusosan progresszívnek és relevánsnak is tekint. Ez a felismerés azonban olyan hatalmas hiányt fedne fel, amelynek megoldására nem elég egyetlen (vagy több) nyilvános vita vagy tudományos dolgozat, és amelyet nem biztos, hogy képes a színház és egyáltalán a művészet önerőből megoldani, de amelynek kibeszélésére és megoldására egyre sürgetőbb a szükség – ami minket illet, a színházcsinálás és színházról való írás, párbeszéd szintjén.

5. Szakirodalom

ADY Mária: *Az erőszak esztétikuma. Erőszak és nőábrázolás Mundruczó Kornél színpadán*, Színház, 2013/3, 34—38.

ADY Mária: *Kétoldalú tükrök*, Színház.net, 2012.06.15.

(http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36389:ketoldalutuekoer&catid=13:szinhazonline&Itemid=23, utolsó letöltés: 2014. április 22.)

ARTNER Sisso: „*A győztes áruló, a vesztes mártír*” – Bozsik Yvette táncos, koreográfus, rendező, Magyar Narancs, 2011/13, 39—40.

BARNARD, Lianne: *The politics of rape: Traces of radical feminism in Disgrace by J. M. Coetzee*, Tydskrif vir letterkunde, 2013/2, 19—29.

BEUKER, Brechtje Cornelia Maria: *Stage of Destruction. Performing Violence in Postdramatic Theater*, University of Minnesota, 2007

BUTLER, Judith: *Jelentős testek*, ford. BARÁT Erzsébet, SÁNDOR Bea, Új Mandátum, Budapest, 2005

CSÁKI Judit: *A művészet visszavág*, Magyar Narancs, 2001/23, 32.

CSÁKI Judit: *A semmi ága*, Magyar Narancs, 2002/4, 34.

DEME László: *Más hangok, más szobák*, Színház, 2005/04, 18—19.

DIAMOND, Elin: *Brechtian Theory/Feminist Theory. Towards a Gestic Feminist Criticism*, The Drama Review, 1988/1, 82—94.

FÉRAL, Josette: *From Event to Extreme Reality. The Aesthetic of Shock*, trans. WICKES, Leslie, The Drama Review, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2011/4, 51—63.

FERRIS, Lesley: *Staging Violence against Women. A Long Series of Replays*. In: FRICK, John W. (ed.): *Theatre and Violence*, The University of Alabama, 1999, 31—40.

FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Balassi, Budapest, 2004

FITZPATRICK, Lisa: *Signifying Rape. Problems of Representing Sexual Violence on Stage*. In: GUNNE, SORCHA, BRIGLEY, Zoë (eds.): *Feminism, Literature and Rape Narratives: Violence and Violation*, Routledge, London, 2010

- FÖLDY Lilla és MOLNÁR Illés: *Tétova üresség*, Prae.hu, 2012.07.08.
(<http://prae.hu/prae/articles.php?aid=5277&cat=4>, utolsó letöltés: 2014. április 22.)
- FUCHS Livia: *Mandarin – Bartók nélkül?!*, Színház, 2001/7, 35—37.
- GILBERT, Helen, TOMPKINS, Joanne (eds.): *Post-colonial Drama. Theory, Practice, Politics*, Routledge, London, 1996
- HERCZOG Noémi: *A közönség mint társadalmi modell*, Színház, 2013/4, 8—11.
- HORECZKY Krisztina: *Nehéz kutyának lenni*, HVG.hu, 2012.06.25.
(http://hvg.hu/kultura/20120625_szegyen_trafo_szinhasz, utolsó letöltés: 2014. április 26.)
- HUTVÁGNER Éva: *Ug(r)atás a Szégyenben*, Prae.hu, 2013.02.01.
(<http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=5827>, utolsó letöltés: 2014. április 22.)
- JÁSZAY Tamás: *Kafka haladóknak*, Criticai Lapok, 2005/5—6, 11—13.
- JÁSZAY Tamás: *Körülírások. Fejezetek a Krétakör Színház történetéből: 1995–2011*, Szeged, 2013
- JÁSZAY Tamás: *Veszett világ*, Revizoronline.com, 2012.06.14
(<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4039/proton-szinhasz-szegyen-wiener-festwochen-2012/>, utolsó letöltés: 2014. április 22.)
- KAÁN Zsuzsa: *Mandarinok – pró és kontra*, Élet és Irodalom, 2001/16, 26.
- KÉRCHY VERA: *A hetedik temagad légy. Woyzeck-variáció*, Színház, 2002/1., 10—11.
- KISS Gabriella: *Testek lázadása*, Kritika, 2002/2, 34—35.
- KOLTAI Tamás: *A Mandarin*, Élet és Irodalom, 2001b/22, 27.
- KOLTAI Tamás: *Hazabeszéd*, Élet és Irodalom, 2012/26, 23.
- KOLTAI Tamás: *Minden szétesett*, Élet és Irodalom, 2005/5, 27.
- KOLTAI Tamás: *Nincs mese*, Élet és Irodalom, 2001a/51—52, 20.
- KRICSFALUSI Beatrix: *A felelősség átjátszásának politikája. Erőszak/reprezentáció Mundruczó Kornél három színházi rendezésében*, Theatron, 2013/2, 87—100.
- LEHMANN, Hans-Thies: *A posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BERECS Zsuzsa, SCHEIN Gábor, Balassi, Budapest, 2009
- LŐRINC Katalin: *Csak Mandarin*, Criticai Lapok, 2001/10, 14.
- METZ Katalin: *Alagsori dizőzök*, Magyar Nemzet, 2005.02.15., 15.

- MOLNÁR GÁL Péter: *Miatt*, Színház.hu, 2005.01.29.
(<http://szinhaz.hu/component/content/article/13-archivum/8559>, utolsó letöltés: 2014.04.14.)
- MULVEY, Laura: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*, ford. JUHÁSZ Vera, Metropolis: *Feminizmus és filmelmélet*, 2000/4, 12—23.
- NÁNAY István, PERÉNYI Balázs, TOMPA Andrea, UPOR László: *Kritikai párbeszéd?*, Ellenfény, 2001/6, 10—21.
- OTT, Meredith C.: *Child Actor Ethics. Children in Plays with Adult Themes*, University of Oregon, 2009
- P. MÜLLER Péter: *Test és teatralitás*, Balassi, Budapest, 2009
- PHELAN, Peggy: *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, London, 1993
- PULLEN, Kirsten: *Actresses and Whores. On Stage and in Society*, University Press, Cambridge, 2005
- RÉNYI András: *A Mandarin-paradigma*, Élet és Irodalom, 2001/24, 15.
- RUSSO, Ann: *Taking Back our Lives. A Call to Action for the Feminist Movement*, Routledge, London, 2001
- SÁNDOR L. István: *Világbotrány*, Színház, 2002/1, 7—10.
- SEBŐK Borbála: *Esszük, amit fogunk*, Criticai Lapok, 2005/5—6, 10—11.
- SHALSON, Lara: *On the endurance of theatre in live art*, Contemporary Theatre Review, Routledge, London, 2012/1, 106—119.
- SZÉKELY Szabolcs: *Független mosoly*, Ellenfény, 2005/4., 36—37.
- SZÜCS Katalin: *Demilitarizált Woyzeck*, Criticai Lapok, 2001/2, 7.
- TÓTH Ágnes Veronika: *És mégis: csodálatos*, Ellenfény, 2001/3, 4—15.
- TOWNSEND-ROBINSON, Joanna: *Expressing the Unspoken. Hysterical Performance as Radical Theatre*, Women's Studies, 2003/5, 533—557.
- UGRAI István: *Nyolc dollár, egy cent, mindegy*, 7ora7.hu, 2012.06.11.
(<http://7ora7.hu/programok/szegyen/nezopont>, utolsó letöltés: 2014. április 22.)
- ZAPPE László: *Bodóra várva*, Népszabadság, 2005.01.31.
- ZAPPE László: *Fehérek, feketék, kutyák*, Népszabadság, 2012.06.18, 15.