

**KÁROLI GÁSPÁR REFORMÁTUS EGYETEM
BÖLCÉSZETTUDOMÁNY KAR
MŰVÉSZETTUDOMÁNYI ÉS SZABADBÖLCÉSZETI INTÉZET
SZÍNHÁZTUDOMÁNY TANSZÉK
SZÍNHÁZTUDOMÁNY MESTERSZAK**

SZAKDOLGOZAT

Erőszak a női testen

Női testrepresentáció a kortárs magyar színházban

Témavezető:

Dr. habil. Kékesi Kun Árpád
egyetemi docens

Készítette:

Adorjáni Panna
színháztudomány mesterszakos hallgató

Budapest

2014

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés, avagy a feminista mumus	1
2. Vázlat a feminizmus helyzetéről Magyarországon	4
3. Az elemzés szempontjai.....	8
3. 1. <i>Műfaji kérdések. Erőszak az illúzió és valóság határán.....</i>	8
3. 2. <i>Recepcióesztétikai kérdések. A hatás mechanizmusai</i>	9
3. 3. <i>Feminista kritika. A nő teste, a néző teste</i>	10
3. 3. 1. Az erőszak tárgya: a női test.....	10
3. 3. 2. A néző teste mint női test	12
4. Az előadások.....	14
4. 1. <i>Az erőszak továbbítása: W – Munkáscirkusz.....</i>	14
4. 1. 1. A kritikai fogadtatás	14
4. 1. 2. A kontextus. Az erőszakban résztvevők.....	17
4. 1. 3. Az erőszak tárgya: Marie.....	17
4. 1. 4. Az agresszor: Woyzeck és a többi férfi.....	21
4. 2. <i>A nő: férfira szegezett fegyver. A csodálatos mandarin</i>	26
4. 2. 1. A kritikai fogadtatás és a betiltás.....	26
4. 2. 2. A nő mint kurva.....	29
4. 2. 3. A gyermek teste és a pusztá performativitás	33
4. 3. <i>A nő: férfit felőrlő rémálom. Ledarálnakeltűntem.....</i>	36
4. 3. 1. A kritikai fogadtatás	36
4. 3. 2. A nő mint dekoráció	38
4. 3. 3. A női szexualitás mint az agresszió kifejeződése.....	39
4. 3. 4. A nevető néző szerepe a nőábrázolásban	43
4. 4. <i>A retinába beégő agresszió és a kétszínű világ. Szégyen</i>	47
4. 4. 1. A kritikai fogadtatás	47
4. 4. 2. Az erőszakábrázolás kritikája.....	50
4. 4. 3. Az erőszaktevő néző.....	51
4. 4. 4. A fekete ember ábrázolása, avagy a fekete-fehér világ.....	55
5. Összegzés, avagy a progresszivitás újragondolása	60
6. Szakirodalom	62

1. Bevezetés, avagy a feminista mumus

Jelen dolgozat elkészítése során gyakran és sokaknak kellett pár mondatban vagy akár csak a cím felmondása erejéig elmagyaráznom, hogy miről is írok. A reakciók változóak voltak: az értetlen csodálkozástól kezdve a fejcsóválásokon és ironikus rosszallásokon keresztül az őszinte kíváncsiságig sokféleképpen válaszoltak a témaválasztásra. Mégis a helytelenítő megjegyzések voltak főként túlsúlyban – vagy talán a leginkább ezek vésődtek belém –, és érkeztek nagy meglepetésemre korombeli és/vagy szakmabeli ismerősök, barátok köréből is. A szakdolgozati téma megvitatásától másodperceken belül érkeztünk el a féfigyűlölet kérdéseig, és a kommentárokból úgy tűnt, hogy a témaválasztásom közvetlenül befolyásolja a szexuális életemet vagy akár a gyermekvállalási hajlandóságomat. Be kellett látnom, hogy még mindig él és virul a hit, miszerint a feminista az a mumus, aki rendszerint gyűlöli a férfiakat, nem akar gyermeket és/vagy családot, képtelen elméletekkel próbálja átvenni a világ (és férfiak) felett a hatalmat, nem hajlandó orálisan kényeztetni a párját, szőrös és szexuálisan nemkívánatos, és minden alkalmat megragad arra, hogy a lehető legszubverzívebb módon érvényt juttasson a vallásának. A feministák tehát valamely olyan szélsőséges csoportosulás, amely egyszerre fanatikus és romboló, és amely állandó jelleggel megzavarja a dolgok rendes menetét. A feministáknak mindennel bajuk van, semmi sem jó nekik, és a legjobban azt szeretnék, ha egyedül ők lalnák a radikális elméleteikkel a világot. Ja, és a feminista csakis és kizárólag nőnemű lehet.¹

A dolgozatom apropóján megindult beszélgetésekben a fentebb felsorolt (és általam szemléletesen keményebbé tett) kijelentések egyike vagy másika rendszerint elhangzott, és ha elhangzott, akkor nehezen lehetett a beszélgetőtársamat meggyőzni az állításának bántó felületessége felől. És bár többnyire és egyre lemondóbban eltekintettem affelől, hogy a másikat meggyőzzem arról, hogy a feminizmus semmilyenképpen nem lehet negatív dolog, a feministák rossz híre mégis csak közrejátszik abban, hogy a mindennapokban és a tudományos diskurzusban (tehát ebben a dolgozatban is) még mindig csak magyarázzuk a bizonyítványunk. A feminizmus magyarországi helyzetéből is következik,² hogy a feminista (színház)kritika egyelőre csak alapmondatokat tud megfogalmazni.

¹ A feministák szembeni ellenérzések akkor sem tarthatóak igaznak, ha bizonyos szinten összekapcsolhatóak egyes (radikális) feminista irányzatokkal. Ilyen módon valóban létezik egy, a hagyományos női testképet az elméletben és gyakorlatban elutasító feminista gondolat, ahogyan létező irányzat például a politikus lesbikusság is, de mindezek önmagukban nem határozzák meg a feminizmust, és a kontextusukból kiszakítva csak felületes képpel szolgálnak a különféle elméletekről.

² L. *Vázlat a feminizmus helyzetéről Magyarországon* c. fejezetet.

A dolgozatomban a feminista kritika értelmében, többnyire posztfeminista elméletek felhasználásával elemzem a női testrepresentációt és a nőkkel szembeni erőszakot négy reprezentatív magyarországi színházi előadásban. Az előadások kivétel nélkül a 21. században jöttek létre, és ezeket a színházi szakma progresszívnek és jelentősnek találta. Az elemzések során nem kívánom megkérdőjelezni a kiválasztott előadások és az alkotók művészi érdemét, de annál inkább dekonstruálni és újraértékelni azokat a mechanizmusokat, amelyek szerint egy színházi előadást progresszívnek tartunk. A dolgozatom remélhetőleg alátámasztja az elméletem, miszerint a progresszív előadás ismérvei közé – már ami a magyarországi kultúrát illeti – nem feltétlenül tartozik bele a feminizmus kritériuma. Ennek egyik oka a fogalom körüli zavar, holott a dolog nagyon egyszerű: „[a] feminizmus ugyanis – minden ellenkező híreszteléssel ellentétben – nem más, mint egy erkölcsi elv, amely szerint a nőket és a férfiakat azonos esélyek és bánásmód illetik meg. Az antifeminizmus vádja tehát azt fejezi ki, hogy a mű valamiképp szembemegy a nemek közti egyenlő bánásmód erkölcsi követelményével (...) – analóg azzal, mintha egy művet rasszistának, antiszemitának vagy homofóbnak könyvelnének el.”³

A feminizmus-kritérium teljesítésének vizsgálatára már több módszer született. Az egyik a filmekre használatos Bechdel-teszt,⁴ és amely a következő feminista minimumot írja elő: a filmben meg kell jelennie két nevesített női szereplőnek, akik egymással beszélnek másról is, mint csak férfiokról. Geena Davis, az Institute on Gender and Media alapítója és színész pedig két egyszerű lépést ajánl a szexizmus felszámolására a hollywoodi filmeket illetően.⁵ Az első lépés: a már meglévő forgatókönyvekben a szereplők egy hányadánál cseréld át a férfineműeket nőre, ezáltal kevésbé sztereotíp női karaktereket teremtve. A második lépés: a tömegjeleneteknél írd elő, hogy a tömeg fele nő legyen; egyébként mindig csak tizenhét százalékuk lesz nőnemű. Egy hasonló ösztönzés fellelhető a színház területén is, az ún. nem-hagyományos vagy színvak szereposztás [*non-traditional casting; colour-blind casting*], amely előírja a nők és nem-fehér színészek szerepeltetését, amikor a nem/származás a szerep szempontjából nem lényeges.⁶

³ RÉZ Anna: *Nem elég feminista?*, Színház, 2013/3, 2.

⁴ L. <http://bechdeltest.com>, utolsó letöltés: 2014. április 23.

⁵ L. Geena DAVIS: *Geena Davis' Two Easy Steps to Make Hollywood Less Sexist (Guest Column)*, The Hollywood Reporter, 2013.12.11. (<http://www.hollywoodreporter.com/news/geena-davis-two-easy-steps-664573>), utolsó letöltés: 2014. április 26.)

⁶ L. Alan EISENBERG: *Nontraditional Casting. When Race And Sex Don't Matter*, New York Times, 1988.10.23. (<http://www.nytimes.com/1988/10/23/theater/l-nontraditional-casting-when-race-and-sex-don-t-matter-486788.html>), utolsó letöltés: 2014. április 26.), és az Actors' Equity diverzitásra vonatkozó állásfoglalását: <http://www.actorsequity.org/Benefits/diversity.asp>, utolsó letöltés: 2014. április 26.

Ezen stratégiák használatát célszerűnek tartom a magyar színház (és természetesen film)et) illetően attól függetlenül, hogy a statisztikailag bizonyított és számszerűen mérhető eredményesség még nem feltétlenül jelenti azt, hogy az adott mű valóságosan eleget tesz a feminizmus kritériumának. A dolgozatomban tehát eltekintek a fenti módszerek használatától, és ehelyett azt vizsgálom, hogy az egyes előadások esztétikai szerkezetében milyen helyet kap és mennyire szabadon mozog a nő. Minthogy az erőszak alapvetően valamely szabadságvesztéssel avagy szabadságmegvonással jár együtt, a női szereplők szuverenitása inherens módon összefügg az agresszióval. És minthogy az erőszak a nőt illetően alapvetően valamely fizikai különbségből és ennek kulturális konnotációiból adódik, az agressziót a testiség szemszögéből elemzem. Feltételezem ugyanakkor, hogy ahol a női szabadság a férfi szabadság javára sérül, ott valamilyen erőszaktevé is fellelhető.

És végül vessünk egy pillantást a meztelen királyra: az általam kiválasztott előadások kivétel nélkül férfi rendezők alkotásai. Ez látszólag szervesen összefügg az antifeminizmus vádjával az előadások kapcsolatában, de valójában csak szerencsétlen egybeesés,⁷ 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 – és remélhetőleg a közeljövőben – az előadáselemzés integrált és elválaszthatatlan részét képezi.

⁷ Nehéz ugyanis a szakma által relevánsnak tartott alkotásokat találni egy olyan színházkultúrában, ahol zömmel csak férfirendezők vannak. Erről bővebben l. TOMPA Andrea: *1 százalék és a nem színházcsináló nők. (Előszó helyett)*, Színház, 2013/3, 2–4.

2. Vázlat a feminizmus helyzetéről Magyarországon

Annak megértése érdekében, hogy miért nem feminista a magyar színház, először azt kell megértenünk, hogy mennyire feminista az a társadalom, amelybe beleágyazódik a kérdéses művészeti forma. Jelen dolgozatnak ugyan nem tiszte behatóan ismertetni a feminizmus történetét és helyzetét Magyarországon, de fontosnak tartok felvázolni pár meghatározó körülményt, amely mind a mai napig befolyásolja a nők szerepét a színházban és az előadásokban.

Bár azt hihetnénk, hogy ha „az államszocializmus idején a társadalmi nemi szerepek nyugati elméletek által inspirált elgondolásai és az ehhez kapcsolódó teátrális események csak a második nyilvánosságban [is] jelenhettek meg”,⁸ a rendszerváltás után már szabadon áramolhattak be a társadalomtudományok és művészetek területére a különféle marginalizált csoportokkal foglalkozó tudományok és az erre való szociális érzékenység. Mégis a statisztikák⁹ azt mutatják, hogy Magyarország meglehetősen konzervatív ezen elméleti és gyakorlati irányokat illetően.

Pető Andrea leírja, hogy a magyar társadalom női egyenlőtlenségekre érzékeny csoportjának szűkössége tulajdonképpen visszavezethető a politizáló nők csekély számára:¹⁰ „Lényeges a feminizmus különböző hullámaintól független női előkép léte, azaz a »feminista genealógia«: melyik nőt tekintjük példaképnek életünk során, kinek volt meghatározó szerepe, kitől lessük el az életvezetési trükköket.”¹¹ A politikában betöltött szerephez hasonlóan kevésbé számottevőek a színházban vezető szerepet betöltő nők is és nemcsak a közelmúlt történelmét illetően: „Az 1948 és 1990 között a Főiskolán rendeződiplomát kapott 135 fő közül csak tizenöten voltak nők. Az összes diplomás rendezőnek ez mintegy 11 százaléka, ám ez a kevés is nagyon egyenlőtlenül oszlott el időben. 1990 után valamit javult a helyzet: 2007-ig 18 százalékra emelkedett. Miután a szocializmus időszakában az igazgatók többsége a hivatali apparátusokból jött, vagy az ambiciózus rendezők közül került ki, nem

⁸ SCHULLER Gabriella: *Felforgató lehetőségek. Feminista kritika, dramatikusszöveg, színház*, Színház, 2013/3, 14.

⁹ L. az ENSZ a nők elleni diszkriminációt tárgyaló egyezményét illetően a magyarországi helyzetre vonatkozó legfrissebb megjegyzéseket: Committee on the Elimination of Discrimination against Women: *Concluding observations on the combined seventh and eighth periodic reports of Hungary adopted by the Committee at its fifty fourth session (11 February – 1 March 2013)*, United Nations, CEDAW, 2013.03.01. (<http://www2.ohchr.org/english/bodies/cedaw/docs/co/CEDAW.C.HUN.CO.7-8.pdf>, utolsó letöltés: 2014. április 27.)

¹⁰ A nők politikai reprezentációját mérő nemzetközi ranglista szerint Magyarország jelenleg a 123. helyen van, 9,4%-os női jelenléttel: <http://www.ipu.org/wmn-e/classif.htm>, utolsó letöltés: 2014. április 26.

¹¹ BABARCZY Eszter: *Nők és feministák, avagy az aszimmetria szépségei. (Interjú Csáky Marianne-nal, Pető Andreával és Kuczogi Szilviával)*, Beszélő, 2000/4, 115.

csodálkozhatunk azon, hogy kevés női igazgatót láthattunk a színházak élén. Bár más okokból, de így van ez a mai napig is.”¹² Ugyanakkor megemlítendő, hogy a színházvezetést illetően különbség van a független és a kőszínházi szféra között: „a 62,5 százalék független női vezető kontra 1 százalék kőszínházi pontosan azt érzékelteti: a nők ma is olyan területeken képesek előrenyomulni, ahol nincsenek vagy minimálisak a hatalomgyakorlás lehetőségei”.¹³ A rendezői és színházigazgatói szerepekkel ellentétben azonban túlnyomó részben női feladatkörnek számít a dramaturgia, amely „a magyar színházkultúrában nem egyenrangú sem a rendezőivel, a német kultúrára jellemző színház-meghatározó szerepe sincs, hatalmi befolyása sem igen van”, illetve a színházkritika, amihez ugyan „elvileg némi hatalmi helyzet társul, (...) maga a munka a színházi intézményrendszeren kívül helyezkedik el”.¹⁴

Ami a művészeti élet egy másik releváns területét, az irodalmat illeti, ott sem egyértelmű a feminista elméletek behatolása: Gács Anna például a nyugati irodalomhoz képest a „megkésettségben rémében”¹⁵ körvonalazódó magyar irodalom képtelenségét a kurrens elméletekhez való felzárkózást illetően abban látja, hogy az államszocializmusból felszabaduló Magyarország a marxista kritika miatt „ellenállás[t] és szorongás[t érezhetett] minden olyan értelmezési móddal kapcsolatban, ami az irodalmi szöveg társadalmi és szélesen értve politikai kontextusára, illetve jelentéseire koncentrálna”.¹⁶ A női írók elfogadását pedig rendkívül megnehezítette a korokon és rendszereken átívelő ellenségesség a feminizmussal kapcsolatban, ami szerint az ilyen nő „a szocializmus alatt »kékharisnya«, aztán a kilencvenes években elvakult és »zsiros hajú lesbikus«, manapság pedig »radikális, karrierista és persze szingli«”.¹⁷ Ugyancsak megnehezíti a feminizmus térhódítását, hogy maguk a női írók is viszkoznak a feminista vagy női jelzők használatától, amelynek egyik lehetséges oka az lehet, hogy „a feminista irodalomkritikát a magyar olvasókkal megismertető munkák többsége, a szokásokkal ellentétben még az »úttörőké« is, fenntartásokat is megfogalmazott”.¹⁸

¹² SZABÓ István: *Nők a színházigazgatói székekben*, Színház, 2013/3, 4.

¹³ TOMPA 2013, 3.

¹⁴ TOMPA 2013, uo.

¹⁵ GÁCS Anna: *Beteljesületlen várakozások*, Beszélő, 2000/4, 108.

¹⁶ GÁCS 2000, 113.

¹⁷ VÁRNAGYI Márta: *A női irodalom és a feminista irodalomkritika Magyarországon. Hangok és visszhangok*, Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat, 2011/1, 30. (http://ntefjournal.hu/vol1/iss1/03_varnagyi.pdf, utolsó letöltés: 2014. április 26.)

¹⁸ KÁDÁR Judit: *Miért nincs, ha van. A kortárs nyugati feminista irodalomkritika hatása Magyarországon*, Beszélő, 2003/11, 100.

Hasonló idegenkedés figyelhető meg a színházban munkálkodó színésznők és női rendezők nyilatkozataiban is.¹⁹ A feminista szó egyesek számára „[k]icsit pejoratív”,²⁰ vagy szinonim a „végzet asszonyával” és azzal, hogy valaki „fűr (...) a falba egy szöveget”,²¹ más úgy érzi, hogy „nem tud feminista dumát nyomni”, ha a „női sors vállalásáról” kérdezik,²² megint más pedig ódzkodik attól, hogy így jellemezze a rendezését²³ vagy címkének érzi²⁴ a kifejezést. De a színházban dolgozó nőkkel készített interjúk fellapozása során többnyire nem is kerül nagyon szóba a feminizmus (felvállalásának) kérdése – még a Színház folyóirat két női tematikájú lapszámában készített beszélgetésekben sem.²⁵

A kifejezés használatával kapcsolatos ódzkodás nem föltétlenül azt mutatja meg, hogy a valóságban mennyire feminista a színházcsináló nők munkája, hanem sokkal inkább azt, hogy nem igazán lehet a női egyenjogúság erkölcsi elvének tudatos felvállalásáról és az amellet való kiállásról beszélni.²⁶ Úgy tűnik, hogy az erről vallott gondolatainkat személyes ügynek gondoljuk, nagyon hasonlóan ahhoz, ahogy egy hasonlóan fontos ügy érdekében történő társadalmi fellépést, a coming outot sem tartjuk fontosnak, inkább csak

¹⁹ Fontos kivétel Eszenyi Enikő, a Vígszínház igazgatója és színésznő: „Van, aki [a feminizmust] rossz hangzású szónak találja – én nem. A feminizmus csupán egy másfajta nézőpontot jelent, és ebben az értelemben igen, feministának tartom ezt a színházat. (...) Nemcsak attól nevezhető feministának ez a színház, hogy a női rendezőket, szerzőket, illetve színészeket hozzuk helyzetbe, hanem a nézőpontunktól, gondolkodásmódunktól is.” L. KOVÁCS Bálint: „Életemet és véretem adtam” – Eszenyi Enikő, a Vígszínház igazgatója, MagyarNarancs.hu, 2013.09.10 (<http://magyarnarancs.hu/nagytotal/eszenyi-eniko-interju-vig-szinhaz-2013-85161>), utolsó letöltés: 2014. április 27.)

²⁰ KOVÁCS Bálint: Kovács Patrícia: Fiúk közt jobban érzem magam, Origo.hu, 2011.06.21. (<http://www.origo.hu/kultura/20110621-poszt-2011-kovacs-patricia-otthagya-a-vigszinhaz-at-interju.html>), utolsó letöltés: 2014. április 27.)

²¹ HEGEDŰS Claudia: „Ennek a darabnak a lényege az összjáték.” (Interjú Györgyi Annával), Színház.hu, 2012.03.20. (<http://szinhaz.hu/budapest/45120-bennek-a-darabnak-a-lenyege-az-osszjatek>), utolsó letöltés: 2014. április 27.)

²² SZENTGYÖRGYI Rita: „Jött a gyomorgörcs”. Monori Lili színésznő, Magyar Narancs, 2012/42, 31.

²³ „Nem volt olyan elképzelésem, hogy feminista darabot csináljak: szép történetet akartam színre vinni, nőkről, férfiakra, elmúlásról.” L. SZILLÉRY Éva: Jobban szeretek háttérben maradni (Interjú Bozsik Yvette), Magyar Hírlap, 2013.12.31. (<http://www.magyarhirlap.hu/jobban-szeretek-hatterben-maradni>), utolsó letöltés: 2014. április 27.)

²⁴ ARTNER Sisso: „A győztes áruló, a vesztes mártír” – Bozsik Yvette táncos, koreográfus, rendező, Magyar Narancs, 2011/13, 39.

²⁵ L. Színház, 2013/3 és Színház 2014/3.

²⁶ Beszédes a magát nyíltan feministának valló, Svédországban nevelkedett Berzsenyi Bellaagh Ádám rendezővel készített beszélgetés, amelyben egyebek mellett elmondja, hogy „[a]mikor Magyarországra jö[n], és valahol azt mond[ja], hogy feminista (...), csodálkozva néznek rá (...) a nők is”, illetve, hogy itt „[n]őkkel vitatkoz[ik] arról, hogy a nők el vannak nyomva, és a nők mondják azt, hogy nem, mert egy férfinak férfinak kell lennie, hogy a nemi szerepeknek megvan a létjogosultsága”. L. NYULASSY Attila, UGRAI István, ZSEDÉNYI Balázs: Az ufo esete a porcelánbabákkal – Berzsenyi Bellaagh Ádám rendező, 7ora7.hu, 2012.11.08. (<http://7ora7.hu/hirek/az-ufo-esete-a-porcelanbabakkal-berzsenyi-bellaagh-adam-rendezo>), utolsó letöltés: 2014. április 27.)

magamutogatásnak, bulvárkodásnak.²⁷ A feminista genealógiának viszont nem tesz jót ez az ódzkodás, hiszen *the personal is political*, ahogyan a feminizmus kritikája (pl. a posztfeminizmus) sem kerülheti meg a feminizmust magát.

²⁷ Alföldi Róbert, színész és rendező a Nemzeti igazgatásáról szóló könyvben az egyébként igencsak szelíd és óvatos coming outját a következő mondatokkal indítja: „Erről a fejezetről azt gondoltam, hogy nem lesz benne a könyvben. Mert nem akarok »szenzációs« fejezetet a Nemzetiről.” (L. CSÁKI Judit: *Alföldi színháza. Öt nemzeti év*, Libri, Budapest, 2013, 169.)

3. Az elemzés szempontjai

3. 1. Műfaji kérdések. Erőszak az illúzió és valóság határán

Az erőszakábrázolás elemzését elsősorban az befolyásolja, hogy milyen színházi előadásban kap helyet, illetve hogy a választott előadás műfaji sajátosságai milyen módon befolyásolják a témáról folytatott diskurzust. Az erőszakos tett színpadi megjelenítése különféle képpen hat a színházi illúzióval és a negyedik fallal operáló előadásokban, mint például a kísérleti színházakban, amelyek viszont pontosan a fikció és valóság közötti határ – amely határ tulajdonképpen nem más, mint maga a negyedik fal – fellazítására törekcszenek.

A kísérleti színház eme törekvésében a performanszművészetek színházra gyakorolt hatása érhető tetten, amely némiképp felülírta a teatralitás és performansz opozícióján alapuló performanszelméleti diskurzusokat: „a színház gyakran összekapcsolható azokkal a tűrésen [*endurance*] alapuló művészekkel, akiktől más kontextusban egyébként elkülönítené magát.”²⁸ A performanszművészetek meghatározását és a színháztól való különbségét illetően ugyanis gyakran említett aspektus a színészi, illetőleg performer testre gyakorolt hatások metaforikus, avagy szó szerinti mivolta. Erika Fischer-Lichte ezt a szó szerintenséget az artefaktum hiányában látja, ami helyett a „művész (...) saját testével dolgozik, és azt változtatja meg a nézők számára”,²⁹ míg Peggy Phelan a test metonimikus használatában határozza azt meg,³⁰ miszerint „[a] performansz a nonreproduktív és nonmetaforikus [test] értékelésére tesz kísérletet”³¹. A performansz-művészetek színháztól való különbségét eszerint a test performativitása, illetve a hagyományos színházi reprezentáció (tulajdonképpen a teatralitás) hiánya szervezi. Josette Féral ezzel szemben mind a teatralitást, mind pedig a performativitást elengedhetetlennek tartja bármínemű előadóművészetet illetően, a két fogalmat szétfeszítő ellentétet pedig pusztán retorikainak minősíti.³² Hans-Thies Lehmann pedig a posztdramatikus színházat konceptuális színházként írja le, amely „a valóst (...) nem ábrázolni akarja, hanem közvetlenül megtapasztalhatóvá tenni”,³³ és ahol a színész „gyakran már nem »szereplő« (actor), hanem performer, aki a színpadon saját jelenlétét kínálja fel a

²⁸ Lara SHALSON: *On the endurance of theatre in live art*, Contemporary Theatre Review, Routledge, London, 2012/1, 110.

²⁹ Erika FISCHER-LICHTE: *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Balassi, Budapest, 2004, 17.

³⁰ Peggy PHELAN: *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, London, 1993, 151. (Az angol szövegeket fordította A.P.)

³¹ PHELAN 1993, 152.

³² Josette FÉRAL: *Foreword*. In: FÉRAL, Josette (ed.): *Theatricality*, SubStance, 2002/2—3., 5.

³³ Hans-Thies LEHMANN: *A posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BERECS Zsuzsa, SCHEIN Gábor, Balassi, Budapest, 2009, 157.

szemlélet tárgyául”.³⁴ A performanszművészetek színházra gyakorolt hatásán túl Lehmann a performanszok teatralizálását mint hatást említi a színház és performansz közeledését illetően.³⁵

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.³⁶ Eszerint az erőszakábrázolás vizsgálatában hangsúlyosan foglalkozom a performatív gesztusokkal, vagyis a színész specifikus testiségével, ennél fogva pedig – amint az a következő alfejezetből kiderül – a néző testére gyakorolt hatással.

3. 2. Recepcióesztétikai kérdések. A hatás mechanizmusai

Az erőszakábrázolás elemzésében nagy szerepe van annak, hogy a megjelenítés milyen (színházi) eszközök által megy végbe, és hogy mindez milyen hatást hivatott kiváltani a nézőből. 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, hasonlóan ahhoz, ahogy egy valóságos eseményben jelen vagyunk”.³⁷ 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. A hatást illetően kulcsfontosságú, hogy milyen mértékben végletes az, amit a néző lát, vagyis hogy milyen mértékben teatralizált vagy elemelt a megjelenített erőszak.

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. Ez utóbbihoz fontos hozzáfűzni, hogy bár nem feltétlenül hatásvadász természetűek, az ilyen típusú előadások minden esetben a valóság szubverzív mivoltával operálnak: „A végletes látvány [*extremes spectacle*] ereje a felkavarás erejében rejlik, abban a képességében, hogy megsérti a kényelmünket, hogy lerombolja a védőfalainkat, hogy

³⁴ LEHMANN 2009, 158.

³⁵ LEHMANN 2009, 157.

³⁶ Fontos ugyanakkor megemlíteni, hogy ahogyan a performanszművészetek és a színház kölcsönösen hatott egymásra, úgy a független színház progresszivitása is némileg megváltoztatta a magyarországi kőszínházak munkáit, és fordítva: a független alkotók alkalmanként dolgoztak kőszínházi struktúrában létrejött előadásokban (l. Bodó Viktor *Anamnézis* c. előadása a Katona József Színház és Szputnyik Hajózási Társaság koprodukciójában).

³⁷ Josette FÉRAL: *From Event to Extreme Reality. The Asthetic of Shock*, trans. Leslie WICKES, The Drama Review, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2011/4, 52.

valóságosan pánikba ejtsen. Ebben az esetben olyannyira elárasztanak az érzelmek, hogy fizikailag képtelenek vagyunk reagálni. Más szóval: megrendülünk, megsérülünk. (...) [A]z érzelmek tökéletes kihasználása [ez], maximális visszatérítéssel: a degradálás művészete.”³⁸

A színpadi erőszak szemlélésekor a nézőnek egyszerre kell a megjelenített eseményen belül, illetve azon kívül lennie.³⁹ 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 erőszakot pusztán esztétikai jelenségként fogadjuk és fogyasztjuk, (...) feszültséggel teljes hatása megszűnik, és kizárólag simulacrum lesz.”⁴⁰ A kérdés tehát mindig az, hogy hogyan tud egy előadás belül maradni ebben a B. C. M. Beuker által szürke zónának [*grey zone*] nevezett területen, illetőleg hogy milyen módokon tolja ki a szürke zóna határait a kívánt színházi hatás érdekében. Az ilyennémű határátlépés tettenérését mindenféleképpen befolyásolja az egyes néző – és jelen esetben az elemzést végző személy – személyes szellemi és érzelmi határvonalai, de a megfelelő színháztudományi diskurzusok párbeszélgetése által elkerülhető a túlságosan is egyénített és elfogult véleményformálás.

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

3. 3. 1. Az erőszak tárgya: a női test

Az erőszak színházi megjelenítésének vizsgálatában az egyik lehetséges szempont a női testet érintő erőszakos tett, és ehhez kapcsolódóan az erőszak feminista szemszögből történő elemzése. Eszerint tanulmányozandó a darabválasztás (ha van dramatikus szöveg), vagyis az a tény, hogy az illető rendező egy olyan történetet visz színre, amely valamilyen formában a nő (többnyire férfi által történő) abúzusát tematizálja. Lesley Ferris, aki a színház lényegét az ismételtsében és emlékezésben látja, az erőszakos tetteket pedig a nyugati (színházi) kultúra részének, pontosan ezt a színpadon történő állandó ismétlést problematizálja.⁴¹ Kérdéses, hogy a nőknél elkövetett erőszak színpadi megismétlése megkérdőjelezi-e a status quo-t, vagy csupán újrajátssza és ezzel megerősíti azt.

³⁸ Paul ARDENNE: *Extrême. Esthétiques de la Limite Dépassée*, Flammarion, Paris, 2006, 96. Idézi: FÉRAL 2011, 60. (Kiemelés a szerzőtől. – A.P.)

³⁹ 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.

⁴⁰ BEUKER 2007, uo.

⁴¹ 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.

A férfi és női szerepek közötti különbséget illetően fontos aspektus a férfi tekintet⁴² [*male gaze*] vizsgálata, vagyis az, hogy egyrészt az erőszakot elkövető férfi ellenében milyen módon van megjelenítve a nő, másrészt hogy 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 (a nő tanulmányozása, a női titokzatosság demisztifikálása), melyet a bűnös tárgy lekicsinylése, megbüntetése vagy megmentése ellensúlyoz.”⁴³ Eszerint az előadásbeli történések szintjén az erőszak a nő valamilyen módon történő legyőzéseként is értelmezhető, azé a nőé, aki a kasztrációs szorongást kiváltja a férfiből. A rendezés szintjén pedig a szadista voyeurizmus és az erőszakos tett reprezentációját illető élvezet problematizálható.

A női test tárgyisága a férfi tekintetek keresztüében a Mulvey által is feldolgozott freudi pszichoanalízis inherens része, és mint ilyen, a feminista elméletek egyik kedvenc kiindulópontja. Joanna Townsend-Robinson például a hisztéria kapcsán a betegség tüneteinek és a betegség nyelvi artikulálhatatlanságának ellentétét lehetséges radikális színházi formaként elemzi: „A hisztéria lencséjén keresztül újra lehet értelmeznünk a beszéd és gesztus közötti kapcsolatot, és a hisztérikus állapot performatív jellegét a színház terébe transzponálva az előadók a test és nyelv egymással versengő, kétértelmű nyelvét hozzadják létre.”⁴⁴ A férfi (férfi pszichiáter, férfi rendező, férfi drámaíró stb.) által behatárolt és megformált nőt maga az elnyomó diskurzus teszi hisztérikussá, míg „az igazi nő, kimondhatatlan, eljátszhatatlan [marad], az ő vágyát a darab nyelve és narratívája nem ismeri fel”.⁴⁵ Eszerint vizsgálendő az a mód, ahogyan az egyes előadások a nőt keretezik és helyét a cselekvések szintjén, illetve az előadás által felrajzolt világban meghatározzák. A hisztérikus nő képe ugyanakkor az erőszaktevést illetően is izgalmas támpont lehet, hiszen egyszerre beszél a nő boldogtalanságáról és kirekesztettségéről, ennek testi reprezentációjáról, illetve a férfi által előírt hisztérikus nőszerepről. Ferris az erőszak kapcsán ír az akaratos nőkről, akiket a drámairodalom számos példájában meggyilkolnak önfejűségükért.⁴⁶ a hisztérikus nő mintha ennek a szereplőtípusnak volna a mása, aki megkísérli a kilépést a neki szánt narratívából, és akinek ezért a transzgresszióért meg is kell majd bűnhődnie. A női testen a férfi által

⁴² L. Laura MULVEY: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*, ford. JUHÁSZ Vera, Metropolis: *Feminizmus és filmelmélet*, 2000/4, 12—23.

⁴³ MULVEY 2004, 18.

⁴⁴ Joanna TOWNSEND-ROBINSON: *Expressing the Unspoken. Hysterical Performance as Radical Theatre*, *Women's Studies* 2003/5, 534.

⁴⁵ Lydia STRYK: *Acting Hysteria. An Analysis of the Actress and her Part*, City University of New York, 1992, 23. Idézi: TOWNSEND-ROBINSON 2003, 539.

⁴⁶ FERRIS 1999, 36.

elkövetett erőszak színpadi megjelenítése tehát alapvetően magában hordozza a patriarchális rend visszaállítási kísérletének a képét, és mint ilyen alapjában problematikus. Ahogyan Sharon Marcus a nemi erőszak kapcsán írja, „[a] férfierő és a női erőtlenség nem egyszerűen csak precedense avagy okozója a nemi erőszaknak, sokkal inkább 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*].”⁴⁷

3. 3. 2. A néző teste mint női test

Ha az erőszak explicit színpadi megjelenítése valamely végletes valóság bemutatása által sokkhatással van a nézőre, az erőszaktétel pedig természeténél fogva a férfiakarát győzelmét jelenti a női akarat felett, akkor a reflektálatlanul és kritika nélkül megjelenített abúzus által maga az előadás is erőszakossá válik. Ennek az erőszaktételnek a 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 (ki lehet-e menni az előadásról és ha igen, mennyire könnyen, hol kap helyet a néző és mennyire ülhet kényelmesen), mint esztétikai értelemben (a nézői figyelem szervezése az elhelyezés, illetve a néző bevonása a fénykezelés által és egyéb manipulatív vagy provokatív eljárások). 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.

Dolgozatomban olyan rendezők előadásaival foglalkozom, akik ma Magyarországon a fiatal és befutott rendezőgenerációnak számítanak, és akik a hazai szakmát illetően, de nemzetközileg is elismertek. A szakmai közvélekedést tekintve (ahogy ez majd az egyes előadásokról írt kritikákból is kiderül) mind a négyen progresszív alkotóként vannak számon tartva. Az általuk rendezett előadásokban azt vizsgálom, hogy a női testen elkövetett erőszak színpadi megjelenítését tekintve mennyire tekinthetőek progresszívnak avagy problematikusnak ezek az előadások: milyen módon írják felül vagy (akár öntudatlanul) erősítik meg a hagyományos szexista diskurzust a női testről. Ilyen módon a vizsgálandó

⁴⁷ 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.

előadásokban a női testrepresentációt illetően leginkább a látens módon és kevésbé kézenfekvően problematikus aspektusok érdekelnek, amelyek nem egyértelműen és konvencionálisan, de ennek ellenére igencsak vitatható módokon mutatják be az erőszak kapcsolatában a nőt.

4. Az előadások

4. 1. Az erőszak továbbítása: W – Munkáscirkusz⁴⁸

4. 1. 1. A kritikai fogadtatás

A Schilling Árpád rendezte Krétakör-produkciónak nemcsak a társulat munkái között, de a magyarországi előadások sorában is kiemelkedő helye van, az előadás relevanciáját a kritikusok⁴⁹ attól függetlenül elismerték, hogy magát a produkciót mennyire tartották vagy sem sikerültnek.⁵⁰ Koltai Tamás például a Zsámbéki Gábor és Székely Gábor-féle Sirály-rendezésekhez hasonlóan a Munkáscirkuszt „színházteremtő szűzbeszédnek” értékeli, az előadást pedig „személyes színháznak”, ahol „a rács mögötti, fölingerült, mégis esdő tekintetű vadak ők maguk, a társulat”,⁵¹ Tompa Andrea pedig „eseményként” határozta meg, olyan nem szokványos színházi előadásként, amelyre „a kritikának és bármilyen színházról való beszédmódnak (...) nincs apparátusa”.⁵²

A *W – Munkáscirkusz* létrejöttékor a Krétakör már Európa-szerte ismert és turnézó társulatnak számít, akik Magyarországon ennek ellenére ekkor még mindig „házalók”,⁵³ előadásait a Trafóban, a *Munkáscirkusz* esetében pedig a Thália Színházban tartják. Az előadás magyarországi bemutatóját azonban fesztiválszereplések előzik meg, a budapesti premier mintegy végállomása az előadás európai turnéjának.⁵⁴ Egy olyan előadásról van szó

⁴⁸ A Krétakör Színház produkciója Georg Büchner *Woyzeck*-töredékének és József Attila verseinek felhasználásával. A bemutató időpontja: 2001. október 23. Rendező: Schilling Árpád. Dramaturg: Veress Anna. Színészek: Woyzeck – Nagy Zsolt, Marie – Láng Annamária, Kapitány – Terhes Sándor, Doktor – Bánki Gergely, Margret – Péterfy Bori, Bolond – Sárosdi Lilla, Tamburmajör – Csányi Sándor/Viola Gábor, Andres – Katona László. Zene: Rusznyák Gábor. Zenészek: Fenyő Katalin, Kerek István, Agnecz Katalin, Szokolai Zoltán, Tóth Tamás, Csárics Sándor. Jelmez: Varga Klára. Díszlet: Ágh Márton. Fény: Bányai Tamás. Asszisztens: Erős Balázs. Produkciós vezető: Gáspár Máté. Az elemzés az alkotók által a rendelkezésemre bocsátott felvételek alapján készült, ahol az egyikben Csányi Sándor, a másikban viszont Viola Gábor volt látható a Tamburmajör szerepében. Az elemzés során az eredeti szereposztás szerinti előadást tekintettem mérvadónak.

⁴⁹ Az előadásról írt főbb magyar kritikák: KOLTAI Tamás: *Nincs mese*, Élet és Irodalom, 2001/51—52, 20; SÁNDOR L. István: *Világbotrány*, Színház, 2002/1, 7—10.; SZÜCS Katalin: *Demilitarizált Woyzeck*, Criticai Lapok, 2001/12., 7.; KISS Gabriella: *Testek lázadása*, Kritika, 2002/2, 34—35.; CSÁKI Judit: *A semmi ága*, Magyar Narancs, 2002/4, 33. NÁRAY István, PERÉNYI Balázs, TOMPA Andrea, UPOR László: *Kritikai párbeszéd?*, Ellenfény, 2001/6, 10—21. A Színhaziadat.hu idevonatkozó részében további magyar, illetve idegen nyelvű kritikák is fellelhetők.

⁵⁰ Az előadás ugyanakkor 2002-ben megnyerte a Színikritikusok Céhe *A legjobb alternatív előadás* díját, amelyet a társulat az alternatív jelzöt elutasítva nem fogadott el. (Erről bővebben I. SZABÓ István: *Adalékok a magyar színikritika helyzetéhez*, Színház, 2010/10, 29.)

⁵¹ KOLTAI 2001a, 20.

⁵² NÁRAY et al. 2001, 10.

⁵³ KOLTAI 2001a, uo.

⁵⁴ L. JÁSZAY Tamás: *Körülírások. Fejezetek a Krétakör Színház történetéből: 1995–2011*, Szeged, 2013, 46—47.

tehát, amelyet még a bemutató előtt érvényesít az európai színházi szakma, ha ekkor talán még nem is a kritikák által, de egyáltalán a különféle fesztiválmeghívások révén.

A magyarországi kritika az előadásban egyrészt a konkrét módon megjelenő brutalitást tartotta vitathatónak, rákérdezve arra, hogy vajon „szabad-e ennyire kegyetlennek, ennyire színészt és nézőt próbálónak lennie a színháznak, mint amilyenek a Krétakör előadása mutatja”.⁵⁵ Másrészt a recenzensek problematikusnak tartották azt is, ahogyan a színészi transzgresszió által az előadás megkérdőjelezi az európai színházi hagyományokat:⁵⁶ az explicit brutalitás a színház határainak tologatásáról való gondolkodást indította meg, vagyis pontosan arra kérdezett rá, hogy a performativitás mennyire rúghatja fel a teatralitás szabályait. A kritikusok ugyanakkor arra is rávilágítottak, hogy pontosan ez tette elementárisá az előadást, vagyis az, ahogy „a színészek mindegyike a maga póre testi valóját, fizikai valóságát (s vélhetően az akciókban megtapasztalt fájdalmát) ajánlja fel alkotóelemként”,⁵⁷ illetve ahogy „a játékosok léte hússá és izommá, lényege pedig energiává válik, és nem a megtestesített alak, téma, gondolat, eszme, hanem maga a megtestesítés kerül a nézői figyelem középpontjába”⁵⁸. Ahogyan a színészi testet illetően a valóságosság érzete a test mint energia sajátos felhasználásában rejlik, úgy a nemi aktusok is valamely egyedi ábrázolásmód által lesznek hatásosak: „nem vetkőznek meztelenre a szerelmesek, és nem mímelik a szeretkezés mozdulatait (...), hanem nagyon is valóságos feszültséggel teli birkózás folyik, tánc formájában. (...) Ami a színpadon történik, sokkal közelebbi és mélyebbre hatoló, mint bármiféle stilizált »valóság«.”⁵⁹ Az előadás tehát egyszerre hűsbavágóan valóságos és felvállaltan koreografált, vagyis bár a színpadi történések a szó szoros értelmében nem történnek meg, vagyis a nézőnek nem kell a hitetlenségét felfüggeszteni a cselekmények átélése végett, a magasfokú színészi jelenléttel járó feszültség és hitelesség miatt a látottak mégis igencsak érzékiek és érzékletesek, és ilyen módon igaznak hatnak.

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”⁶⁰, a nézők pedig ezen kívül, körben a földszinten és egy emeleten ülnek,

⁵⁵ SÁNDOR L. 2002, 10.

⁵⁶ L. KÉRCHY VERA: *A hetedik temagad légy. Woyzeck-variáció*, Színház, 2002/1., 11. („Áthághatja-e a színész az önmaga és a szerep közt húzódó határt anélkül, hogy súlyosan sérülne? (...) Mi ez a titkosztatos szálakból álló csatornarendszer, amely képes összekötni az egyik embert a másikkal?... Talán az őszinteség. Hogy hinni tudjak a színészekben: tényleg megélik azt, amit látok.”), ill. NÁRAY István et al. 2001, 10. („Meg lehet-e kínozni a színész testét?”)

⁵⁷ SÁNDOR L. 2002, 8.

⁵⁸ KISS 2002, 34.

⁵⁹ KÉRCHY 2002, uo.

⁶⁰ KOLTAI 2001a, uo.

teljességgel leválasztva, úgymond biztonságban a cirkusz állataitól, de mégis az előadás részeseiként.⁶¹ Bár a felvételeken nem látszik, a színészek már akkor bent vannak a térben, amikor a nézők bejönnek a terembe, hogy elfoglalják a helyeiket, és „a rácsokra felkapaszkod[va] (...) fixírozzák a publikumot”.⁶² Ezt a mozzanatot egy kritikus például „igaztalannak” és „provokatívnak” minősítette, vagyis nehezményezte azt, ahogy a színészek „megvető” tekintete a nézőségét akarata ellenére szervezte: „[e]z esetben (...) szereplőnek kell tekintenem önmagamat is, egy nem önként vállalt szerepben, hiszen én csak nézőnek szerződtem”.⁶³ További kritikák is írnak a játék közelségének élményéről, arról, ahogyan Marie „felénk nyújtja segítséget kérő kezét”,⁶⁴ vagy ahogyan „a kis kör alakú arénában folyó küzdelem néhány kirepülő sárdarabja fizikailag is elér minket”.⁶⁵ 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 néző szerepe tehát nem más, mint hogy nézzon és élvezzen: a közbeavatkozás itt nemcsak a színházba járás szokásai miatt, hanem konkrét módon lehetetlen, hiszen a nézőket vasrács választja el a játék terétől. 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. Az előadás pedig tesz róla, hogy a néző több ízben érezze, hogy a színész nemcsak a fikción belüli történeteket tekintve, de valósággal és fizikailag is veszélybe kerülhet. A cirkusz hatásmechanizmusa ez, ahol az akrobaták és légtornászok leginkább a néző félelméből és szorongásából építkezve keltenek feszültséget és várakozást, amelyet aztán lenyűgöző profizmussal és látványos koreográfiával oldanak fel.

A *Munkáscirkusz*ban két tekintetben kell az erőszakábrázolást vizsgálnunk. Egyrészt elemeznünk kell az előadásbeli cselekvéseket, és azt, hogy a rendezés milyen módon írja át a büchneri drámatörödékekből kiolvasható erőszak történetet. Bár a drámaszöveg segítségével hívása ezt az előadást illetően nem bizonyulna produktívnak,⁶⁶ annyi azonban megjegyezendő, hogy az előadás megtartja a Woyzeck-történet ívét, és ilyen módon Marie Woyzeck keze általi erőszakos halálát is. Másrészt az erőszak tétel végigkíséri az előadást

⁶¹ NÁNAY et al. 2001, 10. („[N]em idegenként nézelődtem, mint az állatkertben, hanem résztvevője, vagy hogy ne csaljak, inkább ezt mondom: szenvedője és elszenvedője voltam ennek az előadásnak.”)

⁶² SZÜCS 2001, 7.

⁶³ SZÜCS 2001, uo.

⁶⁴ KISS 2002, uo.

⁶⁵ KÉRCHY, 2002, uo.

⁶⁶ A Büchner-szövegeket az előadásban Thurzó Gábor és Kiss Eszter fordításában használták.

egyrészt a fentebb taglalt értelemben: a nézőt illetően tehát vizsgálendő az, hogy a tanú szereppel felruházott néző milyen módokon lesz az erőszaktevők cinkosává és/vagy az erőszaktevés tárgyává.

4. 1. 2. A kontextus. Az erőszakban résztvevők

A *Munkáscirkusz* az ember születésével, mondhatni a teremtéstörténettel indul. A teremtető lény a hordón kucorgó meztelen Bolond, aki József Attila soraival („hétszer szüljön meg az anyád”) hívja elő a nemlétből a férfit és a nőt. Míg a férfi a homokból, mintegy a porból születik meg, addig a nő egy vízzel teli hordóból pattan ki: az ő közösségükből (konkrétan a víz és homok összekeveréséből a malterkeverőben) lesz a gyermek, egy vaskampón lógó betongolyó. Ahogy később a kapitány a hullazsákból, a doktor pedig egy zacskó vizeletből teremtetődik meg (egyébként ő az egyetlen, aki nem meztelenül születik), úgy értelmezhető a férfi és nő születése is visszafele, a halálból, ami szerint egy férfihulla ásódik ki a sírból, a föld alól, illetve egy megfulladt nő teste pedig a hordó vízből. A főszereplők eszerint értelmezhetők akár holtakként avagy véglényekként, de az is elmondható, hogy az előadás a történet végéről (l. a nő halála és visszakerülése a hordóba) vagy – ha tetszik – a végből indul.

A férfi és nő pedig jobb híján Woyzeck és Marie, akik tehát a világ elején vagy végén, a létezés nullpontján játsszák el az emberiség minimumtörténetét, az egyik legelemibb emberi ösztön, a túlélés kegyetlen történetét. Az ösztöniségükben meghatározott szereplők nemiségüket illetően is körvonalazottak: míg a férfiak az erő és erőszak birtoklói, addig a nők az erő és erőszak elszennvedői, szexualitásukban definiált nők. Egyrészt a nő lehet nonszexuális vagy szexualitás előtti/utáni, vagyis gyermek – a kissé infantilis Bolond; másrészt lehet a szexuális vonzerejével operáló, feminin nő – azaz Margret; és végül lehet anyja és a férfi társa – Marie. Az eseményeken valamelyest kívülálló Bolondtól eltekintve a nők minden pillanatban a férfiak viszonylatában, a férfiak cselekvéseinek függvényében definiálódnak.

4. 1. 3. Az erőszak tárgya: Marie

A nő ellen elkövetett nemi erőszak egyik legvitatottabb aspektusa a nő mint áldozat érzéken történető ábrázolása – szemben a férfi férfi általi abúzusával, amit nem szokás izgatónak bemutatni –, és amelynek elterjedése az ilyen típusú pornográfiából eredeztethető.⁶⁷ Ez a mítosz szerint a nő „élvezi az erőteljes, sértő és agresszív bánásmódot”, és „beleegyezett a közösülésbe (abúzusba) vagy valamilyenképpen felelős a szexuális élményért (abúzusért)”.⁶⁸

⁶⁷ FITZPATRICK 2010, 194.

⁶⁸ Ann RUSSO: *Taking Back our Lives. A Call to Action for the Feminist Movement*, Routledge, London, 2001, 85.

Ez a kizárólag férfiak számára gyártott műfaj „a szexuális hatalmat a nők vágyaként mutatja be”, ők magukat pedig „szexuálisan izgatónak és szórakoztatónak”.⁶⁹ Az erőszak a pornográfia diskurzusában tehát a nők vágyából eredeztethető, és mint ilyen tulajdonképpen nem is tekinthető abúzusnak, következésképpen az erőszakos szexuális közösülés bemutatása és megtekintése szórakoztató és akár szexuálisan stimuláló is lehet.

A *Munkáscirkuszban* Marie-t két alkalommal erőszakolják meg: első ízben a Tamburmajor a megcsalás-jelenetben, másodízben pedig Woyzeck a gyilkosság-jelenetben. A nemi aktus egyik jelenetben sem expliciten megmutatott, ami az előadás specifikus koreográfiájának és az ezzel járó elvontságnak köszönhető. A tényleges tett hiánya ugyanakkor nem semmisíti meg az erőszakot: „veszélyérzetet kelteni gyakran sokkal eredményesebb, mint magának az erőszaktevésnek a tanúja lenni: a tény, hogy az erőszak az emberi képzelet minden szegletébe eljuthat mielőtt a színen láthatóvá lesz, a legkülönfélébb borzalmak elképzelésére ad lehetőséget az egyes néző számára”.⁷⁰

Az elemzést a megcsalás-jelenettel 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. Ez egyszerre sejtet valamilyen elkerülhetetlenséget, sorsszerűséget a bekövetkezendő eseménnyel kapcsolatban, ugyanakkor ironikusan is értelmezhető: egy betlehemes erejéig megelevenedik ugyanis a Messiás, Marie és Woyzeck gyermekének, egy darab betongolyónak a képében. Ez a Jézuska nem más, mint egy rossz vicc, egy nehéz és élettelen kódarab, így tehát nemhogy nem váltja meg, de egyenesen érvényteleníti a megcsalást mint értelmes cselekedetet.

A Tamburmajorral való első találkozás előtt Marie és Margret letolt bugyival guggolnak egy vaskádon, énekelnek és az alsótestüket mossák. Ez a hétköznapi jelenet, amely egyszerre ironizálja a munka közben daloló nő romantikus képét és a Biblia-beli Bethsabé fürdőzését, tulajdonképpen a megcsalás okát képezi, hiszen a Tamburmajor (Dávid király) itt látja meg és kívánja meg a nőt, az ő tekintete írja rá Marie-ra „a »női áldozatiság« nemi identitásának”⁷¹ eleve vesztes szerepét. A nők eszerint tehát közösen körülrajongják a Tamburmajort (Marie a szoknyájával fényesíti a bakancsát), aki a betongömb emelgetésével fitogtatja erejét, majd amikor az könnyedén felkapaszkodik a játéktér tetején levő vasszerkezetre, hogy két vastag zsinóron hintázva megpihenjen, a nők először csodálattal szemlélik, majd nagy féltékenységükben egymásnak esnek. Margret le-leányanyázza a férfit

⁶⁹ RUSSO 2001, 86.

⁷⁰ FITZPATRICK 2010, 191.

⁷¹ FITZPATRICK 2010, 187.

„csillogó szemmel” néző Marie-t, mire az felbőszül: a nők úgy ordítanak egymásra, mint valami (anya)tigrisek. Nemcsak a férfiakkal közös jelenetekben, de akkor is, amikor önmagukban vannak, a nőket a férfiak potenciális jelenléte, tekintete szervezi, a férfi tekintete által lesz nővé úgy Marie, mint Margret,⁷² pontosabban olyan nővé, aki számára a létezés esszenciája a férfi megszerzésében áll, amiért érdemes akár a másik ember nyakának ugrani. Marie pedig a *Munkáscirkuszban* ennek a tekintetnek nem áll ellent, sőt, a ráosztott szerep eljátszásával egyenesen érvényesíti azt.

Minthogy a fentebb taglalt jelenetben megtörtént a szerepek leosztása, amely szerint a nő funkciója az aktusban a férfi által determinált, a megcsalás-jelenet semmilyen meglepetéssel nem szolgál. A Tamburmajor először egy slagból jövő vízsugárral alaposan lelocsolja Marie-t, majd felkapja a nőt, felrakja a rendezői baloldalon lévő rácsfalra, és a szájával elszaggatja az atlétatrikóját. Az aktus egyoldalú: a Tamburmajor konkrétan ráélvez a nőre (vízsugár mint ejakuláció), ő követi el a közösülést rajta, és 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 látszólag 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. Vagyis a Tamburmajor azért teheti magáévá Marie-t, mert férfi, Marie pedig azért tehető egyedül felelőssé a történetekért, mert ő viszont nő.

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 gyengeségeért.⁷³ És minthogy a megcsalás csírája a nő gyenge jelleméből eredeztethető, Woyzeck és a Tamburmajor között semmilyen leszámolás, összeecsapás nem történik. Egyetlen jelenet erejéig láthatóak mindketten ugyanabban a jelenetben: amikor egy kétszer megismétlődő jelenetben félbeszakítja a Tamburmajor cirkuszi mutatványát. A mutatvány során a Tamburmajor leönti magát benzinnel, majd gyufát gyújt,

⁷² Vö. „Az ember nem születik nőnek, hanem azzá válik.” (Simone de BEAUVOIR: *The Second Sex*, trans. H. M. PARSHLEY, Bantam, New York, 1949, 249. Idézi: Christine M. COOPER: *Worrying about Vaginas. Feminism and Eve Ensler's The Vagina Monologues*, *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 2007/3, 735.)

⁷³ 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.

de mielőtt azt a testéhez emelhetné, Woyzeck elfújja a lángot, a Tamburmajor pedig pár erőteljes mozdulattal kiüti a férfit. Pontosan a valóságosság és megcsináltság paradox jelenléte miatt nem egyértelműen megállapítható, hogy ebben a jelenetben Woyzeck meg akarja menteni a saját magát felgyújtó Tamburmajort vagy csak idegesíti a férfit. A kettőjük játékában Woyzeck minősül gyengébb „vadnak”, aki egyrészt még pozitíve sem szólhat bele a másik életébe, és akinek másrészt annak rendje s módja szerint ellátják a baját, ha mégis pofázni mer. Vagy másképpen: Woyzeck ugyanolyan gyenge jellem, mint Marie, aki vagy egyenesen megmenti a riválisának az életét, vagy túlságosan puhány ahhoz, hogy legalább nevetségessé tegye az alfahím szerepében szépelgő Tamburmajort. Ehelyett ő válik nevetségessé, sőt, szánalmassá, ahogyan tulajdonképpen szó nélkül elviseli, hogy Marie-t egy másik férfi a magáénak nyilvánítsa.

Marie-t egy másik férfi tekintet is keretezi az előadásban: ez a tekintet a Woyzecké, akinek a szemében ő már a Tamburmajorral való első találkozáskor, még a megcsalás előtt is bűnös. Marie egyszerre utasítja vissza a gyarló nő szerepét („Hát olyan vagyok én?”) és erősíti meg az őt vizslató férfi gyanúját azzal, ahogy mechanikusan elkezd ringatni a gyermekét, mintha azt próbálná bizonyítani, hogy egy anyának nem is lehetnek szexuális vágyai. Woyzeck és Marie közös jelenetei birkózások, amelyek során a férfi stabil és néma teste körül mozgatja a dinamikus és hangokkal teli nő testét. Minden ilyen koreográfia az intimitás létrejövetele előtt egy pillanattal és Woyzeck kibontakozásával ér véget. Míg a mozgások szintjén Woyzeck jelképezi az erőt, Marie pedig – mintegy a férfi meghosszabbításaként – az erőből fakadó mozdulatot, addig a szexuális vágyakozás szintjén Marie a cselekvő: ő „a nő mint ikon, melynek célja a férfi (...) gyönyörködtetése”.⁷⁴ Woyzeck ezzel szemben passzív a vágyódást illetően: az ő gyengédsége és vonzódása a birtoklásban és erőszakosságban mutatkozik meg. Az ő agressziója – Mulvey nyomán – a Tamburmajor leteperése híján végül a bűnös nő elpusztításában kulminálódik.⁷⁵

Marie meggyilkolásának jelenete ugyanonnan indul, ahol a megcsalás-jelenet véget ért: a rácsról (pontosabban ha a rendezői balon történt a megcsalás, úgy a rendezői jobb felőli rácsról indul az utolsó jelenet). Marie sír, vonakodik („Mennem kell.”), 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. Ahogy az első jelenetben, úgy

⁷⁴ MULVEY 2000, 18.

⁷⁵ „[A] voyeurizmus (...) a szadizmussal áll kapcsolatban: az élvezet a bűnösség megállapításából (melyhez azonnal a kasztráció képzele társul), az uralom megszerzéséből, és a bűnös személy megalázásából, megbüntetéséből vagy a megbocsátásból áll.” (MULVEY 2000, uo.)

itt is a férfi stabil, és erősen fogja le a nőt, aki megpróbál erősebb lenni a férfinál, és kiszabadulni a keze közül.

Marie 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 bűnössége⁷⁶ – jegye. Míg Woyzeck előzőleg és önként vetkőzik le a találkozáshoz, addig Marie brutális levetkőztetése 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 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, ahogy áll széttárt karokkal a műve felett. Ugyanígy a szépség és bűn összekapcsolódásáról szól az a jelenet is, amikor Woyzeck megcsalással gyanúsítja Marie-t. A nőt – fején a betongömbbel – egyetlen izgága elemlámpa világítja meg: a tekintet a „szép bűnön” van, a nőn, aki még gyarlóságában is vonzó, vagy másképpen: vonzósága okán gyarló.

Az abúzusban és bűnben is szép női test azt implikálja, hogy „a női testbe való szexuális behatolás élvezetes lehet”,⁷⁷ 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.⁷⁸

4. 1. 4. Az agresszor: Woyzeck és a többi férfi

Marie megöletéséhez szervesen hozzátartozik a *Munkáscirkusz* egy másik igencsak jelentős aspektusa: a Woyzecken a Doktor és Kapitány (illetve a Tamburmajor) által elkövetett erőszakosság. Woyzecket ugyanis az előadás teljes ideje alatt konkrétan és huzamosan kínozzák a felettesei: több liternyi vizet itatnak meg vele, az arcát érdes kötéllal szorítják le, a lábfejére tégladarabokat kötöznék, szolgáljukként szaladtatják, dolgoztatják és rendszeresen testileg bántalmazzák. Woyzeck kiszolgáltatottsága itt evidens módon és fizikálisan is tetten érhető, az őt ért erőszak pedig láthatóan nem csupán színházi bravúr, hanem a színészi test szó szoros értelemben vett sanyargatása.

⁷⁶ FERRIS 1999, 37.

⁷⁷ FITZPATRICK 2010, 194.

⁷⁸ CSÁKI 2002, 34.

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,⁷⁹ akkor többnyire a Woyzecket testét érintő erőszakosságot említi, ami mellett „szinte köznapivá [válik] Marie megerőszkolása-megőlése – ebben a reménytelenül brutális közegben az ilyesmi alig feltűnő, a gyilkos provokációtól az emberség megnyilvánulása alig megkülönböztethető”.⁸⁰ 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.

A Woyzecket érő agresszió tehát a szűk értelemben vett erőszak az előadásban, vagyis az, amelyik konkrétan megjelenik a színész testén: az arcát eltorzítja a szorosan ráerősített kötél, majd a levétel után is látni a nyomait, és a cipőjéhez illesztett tégladarabok megnehezítik az amúgy is nehézkes járást a homokkal beszórt térben. Az egyik jelenetben egy hintaként funkcionáló lengő autókerék hosszú ideig ismételtlen fejbe üti, máskor a színésznek több ízben kell többleliternyi vizet meginnia. Emellett szolgálja a feletteseit: megborotválja, megmosdatja és megeteti a kapitányt, a doktor parancsára tornamutatványokat végez, és mindezt serényen, panaszkodás és ódzkodás nélkül.

Az előadásban fellelhető egy ismétlődő szerkezet, amely a bemutatott minimállétnek, a cirkuszi vadak túlélésének oszlopos 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 Marie-val elkövetett erőszakos cselekvések kivétel nélkül a nemi közösüléssel kapcsolatosak. A férfiak agressziója tehát sajátos módon folytatódik a nőben, egy alapvetően heteroszexuális és patriarchális világ szabályai szerint, amely a nő helyét a férfi viszonylatában határozza meg. A női test eszerint tehát egy feltételezett, statikus biológiai nemiségben körülírható, heteroszexuális – tehát a férfit kívánó –, amely testet és szexualitást a férfi tekintete ír. Az előadásbeli Marie-val kapcsolatos cselekvések a nőt a neméből kiindulva definiálja: a

⁷⁹ L. *A kritikai fogadtatás* c. fejezetet.

⁸⁰ SZÜCS 2001, 7.

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”.⁸¹ Marie interiorizálja az őt érő erőszakot mind a női 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”,⁸² 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 hagyományos negyedik falas rendszerben a néző a színpadi eseményeket megleső néma tanúként az elsötétített nézőtérben kap helyet, ahonnan fizikailag biztonságban és kényelmesen vehet részt a látottak értelmezésében és értékelésében, és ő maga határozza meg a színpadi eseményekkel kapcsolatos implikáció mértékét. A *Munkáscirkusz* három felől nézőkkel körbehatárolt színpada ezzel szemben 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.⁸³ A kis tér csökkentett számú nézőt feltételez, ez pedig maga után von egyfajta sajátságos intimitást, amelyet csak fokoz a nézőtér szűkossége. Az előadás során – mint ahogy az fentebb a kritikákból is kiderült – a néző konkrétan és az előadásbeli történések milyensége folytán is bevonódik, az érzékekre ható, erőteljes és szubverzív fizikalitással operáló jelenetek által az eseményekhez igen közel kerül.

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 megtapsolja⁸⁴ a túlélőket. Az előadás radikális testhasználat és

⁸¹ Judith BUTLER: *Problémás nem*, ford. BERÁN Eszter, VÁNDOR Judit, Balassi, Budapest, 2006, 88. Idézi: P. MÜLLER Péter: *Test és teatralitás*, Balassi, Budapest, 2009, 54.

⁸² L. Judith BUTLER: *Jelentős testek*, ford. BARÁT Erzsébet, SÁNDOR Bea, Új Mandátum, Budapest, 2005, 17.

⁸³ Az Ellenfényben Perényi Balázs ír arról, ahogy a vele szemben ülők arcán viszontlátta saját érdektelenségét. (L. NÁRAY et al. 2001, 12.)

⁸⁴ Az általam látott két felvételtől nem derül ki, hogy volt-e és ha igen, milyen taps és tapsrend zárta az előadást. Az Ellenfényben megjelent kritikusi négykezes vitában Tompa Andrea ír az előadás végéről: „[A] már sötét teremben Woyzeck hosszan sívít a hangosbemondóba, aztán csönd. Hosszú csönd. Mindenki tudja, hogy »az előadásnak vége«. Senki nem tapsol. A néző »színházi típusú«

Woyzeck-értelmezése által ugyanakkor pontosan ezt az – egyébként a néző testére az előadás által ráírt és nem önként felvállalt⁸⁵ – 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 kivaszítva 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 mediátalan, de nem keret nélküli cselekvés lép fel, amely teret ad a véletlenszerűségnek és kockázatnak”.⁸⁶ A valóságosság behatolása az előadásba arra kényszeríti a voyeur borzongóba kirekesztett nézőt, hogy vagy végignézzze az előadást vagy kimenjen, elutasítva azt, amit lát.

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 kívülállóságaival és bezártságával.⁸⁷ 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.

Ha tehát a *Munkáscirkusz* megtekintésekor a színészi transzgresszió által az önnön nézői mivolt kérdőjeleződik meg, az előadás pedig hangsúlyosan Woyzeck testét helyezi a történések középpontjába, amely testet fizikailag a Kapitány, a Doktor és a Tamburmajom, érzelmileg pedig Marie kínozza, és amely bántalmazásokra Woyzeck a hierarchikus rend, vagyis az egyenlőtlenség szabályai szerint a gyengébb terrorizálásával válaszol, akkor hogyan fogalmazódik meg – ha egyáltalán megfogalmazódik ebben a szerkezetben – a túlélésnek ez az állandóan megismétlődő, kikerülhetetlen aspektusa, név szerint a női testen elkövetett erőszak? Az előadás ugyanis 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, sőt, gyönyörködtetően mutat meg. Ilyen módon a Woyzeck testét érő bántalmazások szubverzióját ellenpontoszza a Marie testét illető erőszakos cselekedetek koreografikussága, tehát míg a férfitest felkavaróan elcsúfol, addig a női test az abúzusban és halálban is szép, mint egy szobor vagy egy műalkotás,

reakciója egyre késik. A tapsolás a mi esetünkben szinte brechti elidegenítés. Lehet, hogy taps nélkül kellene távozni.”

⁸⁵ L. SZÜCS, 2001, 7. („[S]zereplőnek kell tekintenem önmagamot is, egy nem önként vállalt szerepben, hiszen én csak nézőnek szerződtem.”)

⁸⁶ FÉRAL 2011, 54.

⁸⁷ Több kritika beszámol arról a kényelmetlenségről, ami a nézőt az előadás közben bekeríti. (L. SÁNDOR L. 2002, 8., NÁNYAI et al. 2001, 11.)

következésképp az abúzus és a gyilkosság értelmet kap, mintegy felszámolva az erőszakot. Ha pedig a női testen végbement erőszak nem minősül a *Munkáscirkusz* fizikális színházi terében 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.

4. 2. A nő: férfira szegezett fegyver. A csodálatos mandarin⁸⁸

4. 2. 1. A kritikai fogadtatás és a betiltás

Horváth Csaba rendezését⁸⁹ a Budapesti Tavaszi Fesztivál által szervezett ún. *Mandarinok Fesztiválján* mutatták be. Bartók Béla egyfelvonásos pantomimje bár „a 20. század egyik legelementárisabb erejű, már-már megkerülhetetlen alpműve a táncszínpadoknak”,⁹⁰ a darab bemutatását folytonos problémák övezték: a zeneszerző jogörökösei nemcsak Magyarországon, de külföldön is több kortárs rendezéstől vonták vissza a zene felhasználásának jogait.⁹¹ A rendszerint az „eredeti mű egységének”⁹² megsértésére utaló jogvita Horváth Csaba rendezését is elérte, amelyet rögtön a bemutató után betiltattak Bartók jogutódjai. A betiltásra reagálva az előadást ezután zene nélkül játszotta a Közép-Európa Táncszínház.

A bemutató különleges körülményei miatt *A csodálatos mandarin*-ról szóló kritikák nagyrészt a produkció két aspektusával foglalkoztak: a betiltás körülményeivel és ehhez kapcsolódóan az előadás pontos leírásával (azok számára, akik talán már soha nem tekinthetik meg), illetve egy igencsak vitatott részlettel, amikor a játékidő harmadik negyedében leáll a zene, és három táncos vasketrecében hat párhónapos síró csecsemőt hoz be a színpadra. Valószínűleg a produkciót övező polémia rendkívülisége miatt is a kritika nem tudott érdembeli vitát kialakítani sem az ominózus jelenetet, sem pedig az előadás egészét illetően, és az értékelések rendszerint szűkszavúan, és a betiltáshoz kapcsolódóan nyilatkoztak a látottakról.

A csodálatos mandarin a *W – Munkáscirkusz*hoz hasonlóan egy klasszikusnak mondható történet színpadi feldolgozása, amelynek középpontjában egy prostituált és az ő

⁸⁸ A Közép-Európa Táncszínház előadása. A bemutató időpontja: 2001. március 28. Koreográfus: Horváth Csaba. Előadók: Horváth Csaba, Ladányi Andrea, Makovínyi Tibor, Szilvási Károly, Szögi Csaba, Szűcs Elemér, Müller Gergő. Zene: Bartók Béla. Jelmez: Benedek Mari. Díszlet: Antal Csaba. Szcenika: Pallagi Mihály. Az elemzés az alkotók által rendelkezésemre bocsátott első előadás felvétele, vagyis a Bartók zenéjével játszott előadás alapján készült. A zene letiltása után az előadás tovább futott *Mandarin* néven, a zenei aláfestés nélkül.

⁸⁹ Az előadásról írt főbb magyar nyelvű kritikák: FUCHS Livia: *Mandarin – Bartók nélkül?!*, Színház, 2001/7, 35–37.; LŐRINC Katalin: *Csak Mandarin*, Criticai Lapok, 2001/10., 14.; KOLTAI Tamás: *A Mandarin*, Élet és Irodalom, 2001/22., 27.; CSÁKI Judit: *A művészet visszavág*, Magyar Narancs, 2001/23., 32.; TÓTH Ágnes Veronika: *És mégis: csodálatos*, Ellenfény, 2001/3., 4–15

⁹⁰ FUCHS 2001, 36.

⁹¹ A betiltásokról bővebben l. RÉNYI András: *A Mandarin-paradigma*, Élet és Irodalom, 2001/24, 15., ill. FUCHS 2001.

⁹² RÉNYI 2001, 15.

„asszonyi invenciója”⁹³ áll. A librettó szerint három apacs prostitúcióra kényszerít egy nőt, akik – amiután a nő végez a kuncaftokkal – kifosztják azokat. A nő három férfit elégít ki az este során, de az utolsó, a mandarin beleszeret a prostituáltba. Vele sehogy sem bír el a három csavargó, mindenféle módon megpróbálják, de nem képesek elpusztítani. Végül az említett „asszonyi invenció” segít: a prostituált eleget tesz a mandarin kérésének, mire az összeesik, és meghal. Fuchs Livia táncművész leírja, hogy a kortárs rendezések ezt a Lengyel Menyhért-féle „történetet szabadon formálható anyag[ként]”⁹⁴ kezelték, és a legkülönbözőbb módokon értelmezték újra a meglehetősen morbid és mitizáló librettót.⁹⁵ Horváth Csabánál ezzel szemben „a szöveggönyv döbbenetes módon feléled”,⁹⁶ és „a történet tényszerűen követi az eredeti librettót”,⁹⁷ az előadás pedig a zene hiányában is „teljes brutális szépségében életre kelt[i] a művet”.⁹⁸ Ez az előadás tehát visszatér a bartóki alapokhoz, és tulajdonképpen nagyon kevés – de annál hangsúlyosabb és lényegbelibb – változtatással mutatja be az egyfelvonásost. Ráadásul a koreográfiát illetően is pontosan értelmezi a zeneszerzői előírást, hiszen „a tízes években a pantomim megjelölés azt jelentette, hogy nem olyasféle tánc, mint amit a korszak akár legkorszerűbb irányzata is képvisel. Lengyel és Bartók ugyanis nem a biedermeier szalonok ábrándos leánykájáról, keleti hercegnők titkos bacchanáliájáról vagy szendén udvarló, bánatos Pierrot-król beszélt, hanem arról az egyetemes nemi vágyról, ami rombol és éltet, férfit és nőt.”⁹⁹

Egy kritika szerint „a kort jellemző prostituált-kép és idegen-kép sematikussága, és az a hamis érzélgősségtől csöpögő, feltétlen elfogadás, mellyel a művet interpretáló koreográfusok, zeneelméleti szakemberek, kritikusok ezt a sztereotip képet kezelték” ugyan szinte lehetetlenné tette a Lengyel Menyhért-féle történet bemutatását, de ahogy „a »bűnös nagyváros« behelyettesíthetővé válik a fogyasztói társadalommal, kiderül, hogy ez a szöveggönyv mégis virulens, rugalmas és sokat tudó”.¹⁰⁰ Az említett fogyasztói társadalom

⁹³ A kifejezést állítólag Bartók Béla használta a mandarin elpusztításával kapcsolatban, amelyet a prostituált az „asszonyi invencióját” felhasználva tudott elérni. Bartók Mandarin-értelmezését illetően l. RÉNYI 2001.

⁹⁴ FUCHS 2001, 36.

⁹⁵ L. FUCHS 2001, uo. „A kilencvenes években talán három-négy ismertebb koreográfus dolgozta fel világszerte: Uwe Scholz Lipcsében sztriptízbárba helyezett és újnácik kegyetlenkedéseivel aktualizált bűnügyi történetként fogta fel a librettót; Maurice Béjart Lausanne-ban egy férfi prostituáltat állított a történet centrumába; James Kudelka pedig Torontóban olyan változatot mutatott be, amelyben egy anya a fiát kényszeríti szexuális játékokra perverz vendégeivel. (...) Legutóbb New Yorkban Grace Ellen Barkey a muzsikát idegen zenékkal, szövegekkel és dalokkal elegyítette, mire azonban az így hatvanpercesre bővült változat Németországba ért, a jogtulajdonosok betiltatták.”

⁹⁶ TÓTH 2001, 4.

⁹⁷ LÖRINC 2001, 14.

⁹⁸ FUCHS 2001, 36.

⁹⁹ FUCHS 2001, uo.

¹⁰⁰ TÓTH 2001, uo.

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. Eleinte fehér viharkabátban és ezüst csizmában van, majd hatalmas sárga műbundát visel a derekán övvel összecsatolva, de többnyire csupán egy rózsaszín fodros bugyiban és melltartóban és neonkék csipkés combharisnyában táncolja végig az előadást.

Mások a „bűnös nagyvárost” interiorizáltan, a prostituált és társai személyében látják: „[a] darab induló motívumaként sokszor emlegetett »nagyvárosi zaj« belső motivációvá alakul”¹⁰¹, ahol a prédára vadászó társaság tagjai „egyformán lecsúszottak, akik csak élni akarnak”,¹⁰² és ahol a prostituált „roncsolt lényként, a pszichofizikailag pontosan körülírható neurózis állapotában” jelenik meg,¹⁰³ és akinek „rafinált és kidolgozott fogás[ai] valójában nem a csábításról, hanem a szorongásról szólnak”.¹⁰⁴ Velük szemben áll a mandarin, aki „az aszkézis és a szellem világából számára ismeretlen területre téved”,¹⁰⁵ és aki elkerülhetetlenül kerül össze a prostituálttal, akinek „a mágikus er[ejé]től a Lány csaknem összecsuplik”,¹⁰⁶ és akivel a darab végén a halál nem jelent mást, mint „[b]eteljesülés[t] mocsokban, sárban, annak minden emberi-állati és transzcendens értelmében”.¹⁰⁷

A másik elengedhetetlenül, de leginkább csak szentenciaszerűen tárgyalt aspektus a csecsemők behozatalára vonatkozott. A kritika szinte kivétel nélkül¹⁰⁸ megegyezett abban, hogy a zene használati engedélyének visszavonása a jogörökösök részéről semmiféleképpen sem magyarázható az előadás milyenségéből (attól függetlenül, hogy többük is problematikusnak tartotta a csecsemők szerepeltetését), a tiltás ellen pedig „nem gesztusból kell tiltakozni (...), hanem a művészi reveláció elzárása által megvalósított kulturális károkozás miatt”.¹⁰⁹ Az említett jelenetet illetően egyesek a „viktoriánus

¹⁰¹ KOLTAI 2001b, 27.

¹⁰² FUCHS 2001, uo.

¹⁰³ KOLTAI 2001b, uo.

¹⁰⁴ LŐRINC 2001, uo.

¹⁰⁵ FUCHS 2001, 37.

¹⁰⁶ KOLTAI 2001b, uo.

¹⁰⁷ LŐRINC 2001, uo.

¹⁰⁸ A kivétel Kaán Zsuzsa, aki az Élet és Irodalomban tiltakozott a bartóki mű felhasználása ellen egy olyan előadásban, amelyben „zsenge fiú fiúcskát vetköztet[n]ek kigatyára (a szüzsé diákja helyett), majd (...) hat meztelen, nyolc hónapos csecsemőt (!) gurítot[an]ak be babaágyaknak is felfogható vasketrecekben”, és ahol „a két főszereplő (...) meztelenül (...) szeretkez[ik], s a függöny legördültéig abba se hagy[j]a”. A kritikus szerint „a szexjelenetet sajnálatos tévedésnek lehet minősíteni, [de a] a csecsemők szerepeltetésére nincs bocsánat. Nem létezhet ugyanis olyan művészi koncepció, amely az efféle szünetkítőhöz Bartók Béla zeneművét használja.” (L. KAÁN Zsuzsa: *Mandarinok – pró és kontra*, Élet és Irodalom, 2001/16., 26.)

¹⁰⁹ KOLTAI 2001b, uo.

álhumanisták és zsurnaliszta fullajtárjaik marcipános lelkiületét” hibáztatták,¹¹⁰ 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]”.¹¹¹ Míg az egyik kritikus a megoldást csupán esztétikailag tartotta vitathatónak, „hiszen a síró csecsemők naturálisan állítanak elő egy művi eszközökkel nehezen fölülüthető effektust”,¹¹² addig a jelenetet kritikával illetők – annak ellenére, hogy „művészileg tökéletesen végiggondolt, iszonyú és iszonyúan erős gondolat[nak]” tartják – a másikkal való kísérletezés határait utalva utasítják el azt.¹¹³ A kisbabák eszerint „a színház mintha-valóságában (...) tárgyként jelen[n]ek meg, (...) [és] öntudatlanul ve[szn]ek részt a színpadi játékban”,¹¹⁴ akaratlan játékkal egy olyan valóságszeletet behozva a színpadra, amelynek szubverzivitása már-már feldolgozhatatlan a néző számára.

Férali értelemben a csecsemők szerepeltetése nem más, mint az extrém valóság berántása a színházi keretek közé, vagy fordítva: „a színészt meghatározó (és védő) teatralitás foglalatának brutális lefojtása”,¹¹⁵ amely ugyan teljességgel nem számolja fel a színházi keretezést, hanem inkább rákényszeríti a nézőt arra, hogy a látott valóságszeletet esztétikailag értelmezze. Bár a dolgozatomban kiemelten *A csodálatos mandarin*beli női szereplő és a vele kapcsolatos erőszakosságot elemzem, nem hagyom figyelmen kívül ezt az igencsak vitatott jelenetet sem, amely értelmezésem szerint szorosan összekapcsolódik a női testen végbemenő erőszaktevés ábrázolásmódjával. Eszerint az alábbiakban először azt vizsgálom meg, hogy Horváth Csaba rendezése milyen módon írja át (vagy újra) a Lengyel–Bartók-féle kanonikus, ámde szexista történetet, és hogy az előadásbeli Lányt illető elnyomás milyen módon befolyásolja és szervezi a csecsemők szerepeltetését.

4. 2. 2. A nő mint kurva

A csodálatos mandarin központi szereplője a Lány, akit három férfi (a stricik) 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.¹¹⁶ A Lányt alakító színész tehát tulajdonképpen sajátmagát játssza a színpadon, de legalábbis egy olyan szerepet, amelyet ez a diskurzus öhozzá mint nőhöz, illetőleg öhozzá mint női színészhez esszenciálisan társít. Ilyen

¹¹⁰ KOLTAI 2001b, uo.

¹¹¹ LÖRINC 2001, uo.

¹¹² KOLTAI 2001b, uo.

¹¹³ TÓTH 2001, 15.

¹¹⁴ FUCHS 2001, 36.

¹¹⁵ FÉRAL 2011, 55.

¹¹⁶ Vö. Kirsten PULLEN: *Actresses and Whores. On Stage and in Society*, University Press, Cambridge, 2005.

szempontból lényegtelen, hogy táncosról vagy prózai színésről van szó: a történelem során mindkettő nehezen harcolta ki magának az alkotói státuszt. Eszerint a Horváth Csaba előadásában táncoló női színész nem csupán eljátsza a prostituált szerepét, hanem megjeleníti a színésznő mint kurva emblematikus képét, aki a színpadon (is) reprezentálja a prostitúció heteroszexuális hierarchiáját, amelyben ő az áru, a férfi pedig a vevő szerepét tölti be. Az általam elemzett előadás, amint azt az alábbiakban részletezem, különösképpen nem áll ellen ennek a sztereotípiának – például „a szó [esetünkben a librettó] és gesztus [a tánc] keresztbe és egymás ellenjátszásával a plurális és kétértelmű jelentés megvalósítása értelmében”¹¹⁷ –, nem értelmezi újra sem a prostituált színpadi megjelenítésének módját, sem pedig a színésznő mint kurva párhuzamot.

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”,¹¹⁸ és az előadásbeli karakter ezeknek az ellentmondó meghatározásoknak eleget tesz, akkor elmondható, hogy az előadás újrajátssza az erőszak és elnyomás narratíváját, ezáltal interiorizálva azt.

A Lány ábrázolását illetően két fontos aspektus figyelhető meg: egyrészt a stricikkel kapcsolatban a Lány szabadságát vesztett, 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 képviseléssel, ahogy nem rendelkezik hanggal, hellyel a történelemben és független női identitással sem”.¹¹⁹ Másrészt a Lány interiorizálja és megjeleníti az agressziót, vagyis felvállalja a férfi tekintet által ráosztott szerepet. Ezen két aspektus értelmében a Lány és a férfiak közötti kapcsolatot valamely kiegyensúlyozatlan egymásra utaltság határozza meg: a Lány először egyedül jelenik meg a színpadon, még a zene, mondhatni az előadás kezdete előtt, pisil, ledobja a csizmáját, olcsó öltözékével rutinos prostituátnak néz ki. A férfiak megjelenése után azonban egyértelművé válnak a viszonyok: amiután kezével hívásképpen int a férfiaknak, azok hosszú percekig egymásnak dobálják a Lányt. Megszokott játéknak tűnik a mozdulatsor, mintha csak bemelegítenének az esti munkára.

A darab librettójában a prostituált három kliense közül kettő szegény, akiknek a kifosztásából az apacsok nem igen tudnak profitálni, nem úgy mint a mandarin esetében, aki viszont jómódú ember. Horváth Csaba rendezésében a szegénység a szexualitásra vonatkozik:

¹¹⁷ TOWNSEND-ROBINSON 2003, 545.

¹¹⁸ PULLEN 2005, 5.

¹¹⁹ PULLEN 2005, 1.

ahogy az első kuncsaft túl idős, úgy a második túl fiatal a közösülés sikerességéhez. Az első ügyfél egy idősödő férfit barna kopott zakó-nadrágban. A vele végbemenő aktus egyoldalú: az eleinte ülő, majd álló férfin keresztül csimpazkodik a nő, és ezen a mozdulatlan és impotens testen intenzív rángásokkal hajtja végre a közösülést. A nő teste már a maga nemében fegyvernek tűnik: szinte összecsapkodik alatta a férfi, de még időben kifogja az egyik csavargó, és a földre helyezi az elgyengülő testet. Majd a Lány konkrétan körbetáncolja a férfit: mozdulatai szexuális áthallásoktól hemzsegnek, ahogy eleinte expliciten a saját testére helyezi a férfi kezét, majd mindegyre hozzádörgölözve és körülötte forog és ugrándozik. Az együttlétet a férfi szakítja meg: ahogy felemeli a kezét, a Lány azonnal leáll a táncával, és ellép mellőle.

A Lány mozdulatai tehát egyrészt a munkát illető rutinról és szenvtelenségről tanúskodnak, másrészt igencsak kifejezően és koreografáltan idézik fel a csábítás és szexuális együttlét különféle jegyeit. És bár az apatikus arc kifejezés és a prostituált tipikus mozdulatai látszólag felépíthetnék a townsend-robinsoni hisztérikus performanszot (amely „[a]helyett, hogy feloldaná a konfliktust és a különféle potenciális jelentéseket egyetlen narratív gondolatmenetűvé és képpé némítaná a nő testét mesterkéletlenül mutatja be és jelentések tömkelegét vonultatja fel”¹²⁰), az arc kifejezés mint pluralizáló gesztus nagyon erőtlen ellenpontozása a koreográfiának és egyáltalán a Lány általános kinézetének. Ugyanis a prostituáltat az előadás legnagyobb részében egy falatnyi bikiniben látjuk ellentétben a férfiakkal, akiknek testét teljes mértékben ruha takarja. A prostituált tehát fizikailag is meztelen és védtelen, aki az egyetlen nő, és egyetlen nőként kiemelten képileg, testének tárgyiasságában mutatkozik meg.

A második ügyfél a kisfiú, akivel a Lány eleinte játszadozik, majd magához emeli és a homokban hengergeti, végül dorgásvégzetlenül otthagyja, mint aki nem hajlandó vele lefeküdni. A kisfiú durcásan homokot dob utána, majd elszalad, de még időben elkapják a férfiak, és őt is alsóneműre vetkőztetik. A kisfiú meztelensége (bár a vetkőztetést követően azonnal kiszalad, tehát nagyon rövid ideig látható a színen) már ömagában szubverzív, és esztétikailag a csecsemők szerepeltetéséhez hasonlatos, de annál lényegesebben enyhébb hatást vált ki, ahogyan arra egy kritika is rámutatott.¹²¹

Míg tehát az első két alak valamilyen devianciát mutat a szexuális normát illetően, a mandarin potenssége viszont kétségbevonhatatlan, és mintha ez a potencia volna az, ami a Lányt magát is a közös vonzalom csávjába behúzná. Tökéletes párja tud lenni a Lánynak,

¹²⁰ TOWNSEND-ROBINSON 2003, 553.

¹²¹ L. TÓTH 2001, uo. („A koreográfia [a csecsemők] jelenet[e] nélkül dermesztően szép lenne, már csak azért is, mert ez a képsor bizonyos szempontból duplázás, a kisfiú jövedele már megelőlegezte.”)

és mint ilyen ő a tökéletes kliens a stricik szempontjából is, az a férfi, akiről a legkevésbé valószínűsíthető, hogy ilyen szolgáltatásokat venne igénybe, a tulajdonképpeni szűz, és akit ezért a legnehezebb, de egyben a legizgalmasabb is behálózni. Amíg a librettóban az apacsok a mandarinnak a látható gazdagság miatt örvendenek, itt a három férfi tulajdonképpen a préda valószínűtlenségében élvezkedik. A pénzhésgét felváltja a szexuális perverzió, a vadászat kéjes öröme. 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. Öltözéke is jelzi a szexualitáson kívülállóságát: a hagyományos heteroszexuális férfi külső jegyeitől megfosztottan, szolid öltözete miatt szinte láthatatlanul¹²² kering a térben. Az ő tisztasága és érintetlensége éles ellentétben áll a Lány meztelen kopottságával. A táncos női test adottságából kifolyólag, de a specifikus mozgás által is a Lány egészségtelenül vékonynak és betegesnek tűnik. A rövidre nyírt haj, az ósdi bikini és magassarkú egyszerre jelzik a rutint és az elhasználságot, a kiszámíthatóan közép magas színvonalat, ami a szakmával jár.

A Lány, aki prostituáltként és nőként a férfi tekintet értelmében „megnéznivaló”, aki „jelöli a férfiúi vágyat”,¹²³ látszólag 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. A Lány a mandarin megjelenése után feszült és szaggatott mozdulatokkal teli táncba kezd, ami mintha a vívódást jelenítené meg, ahogyan a férfi vonzereje – az elérhetetlensége – bekeríti. Majd megkísérli a stricik segítségével elcsábítani a férfit: ők teszik eleinte egy-egy lépéssel közelebb a közben közönyösen továbbsétáló mandarinhoz a nőt, aki meglepetten észleli, hogy a férfi teljességgel semmibe veszi őt. A nő mindenfélét kipróbál: különféleképpen illegeti, rángatja magát a plexiablakok mögött, sőt, konkrétan a férfi ágyékához is odanyúl, de az lerázza magáról a kezét. Majd kettőjük között egyfajta párhuzamos tánc keletkezik, amely alatt a nő mindegyre megpróbál behatolni a férfi terébe, egy adott pillanatban már a férfi lába között vonaglik, miközben az csak megy tovább.

Amikor a nőnek sikerül megállítania a férfit, egy ideig mindketten egész testükben erőteljesen reszketnek. A mandarin szembefordul a Lánnyal, 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

¹²² A mandarin megjelenése a színpadon is a láthatatlanság jegyében történik: ő ugyan végig jelen van, de csak a librettóbeli belépésekor válik evidensen láthatóvá.

¹²³ MULVEY 2000, 15.

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 verőeszközü: 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, miközben bejönnek a mostmár alsóneműre vetkőzött csavargók a ketrecekkel. Ahogy a Lány némi vonakodás után a mandarinhoz megy, és megkísérli lemosni a férfi befeketített testét, ismét beúszik újra a zene, és a férfiak lassan kiviszik a csecsemőket. A mandarin és a Lány feszült ölelésben találkoznak: egymás nemiszervére tapadt kézzel lassan roskadnak le a homokba. Meglehetősen explicit, de ugyanannyira megkoreografált 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 a mandarinról kiderül, hogy a látszat ellenére nem mentes a szexualitástól, hanem ellenkezőleg, ő reprezentálja az ideális férfit, akit a bűnös nő elcsábít, az a nő, akinek a „vizuális jelenléte hátráltathatja a történet kibontakozását, megtörheti az események folyását az erotikus szemlélődés pillanataiban”.¹²⁴ A nő tehát azáltal, hogy magára irányítja a férfi tekintetét, hatást gyakorol a férfira, illetőleg az általa eljátszott történésekre, vagyis az ő személyéből következik a tragikus végkifejlet. 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 interiorizált – erőszakos tettetnek, amelynek látszólagos értelme a túlélés volna, valóságosan viszont inkább az ő elpusztítása a kuncsaftokkal egyetemben.

4. 2. 3. A gyermek teste és a puszta performativitás

Az előadás legszubverzívebb pillanata a mandarin és a Lány végső egymásra találása előtt található, amikor is a három férfi hat vasketrecet hoz be a színpadra. A férfiak, akiket eddig az apacsok/csavargók/stricik szerepében láttunk, itt egy szál testszínű alsóneműben jelennek

¹²⁴ MULVEY 2000, 15—16.

meg, ahogy lassan behozzák és a színtéren elhelyezik a párhónapos, meztelen csecsemőket. Minthogy ebben a jelenetben nem szól a zene, tisztán hallani, ahogy a közönség felmorajlik, sőt, be is kiabál, kifejezve nemtetszését a látottakat illetően. A felvételtől egy érett férfi hangját hallani: „Mi köze mindennek Bartókhoz, azt szeretném tudni?” Bár a felháborodás jogos lehet, a kérdésfelvetés hibás. Ahogyan azt a kritikusok is megjegyezték, a jelenet nem azért problematikus, „mert Bartók »szelleméhez méltatlan«”, hiszen a kortárs művészet szemszögéből az alkotóból kiinduló esztétikai magatartás értelmezhetetlen, „[h]anem azért, mert a színház mintha-valóságában ezek a gyermekek tárgyként jelen[n]ek meg, s a felnőtt előadókkal ellentétben, öntudatlanul ve[szn]ek részt a színpadi játéokban”.¹²⁵

Ahogyan a női test, úgy a gyermekek teste is tárgyasul, 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 az a tény, hogy az egyébként konstans módon jelenlévő zene sem szól a jelenetben. A Lány határozatlanul téblábol a térben egy szál rózsaszín törülközőben, határozatlansága elvileg azt jelzi, hogy nem biztos benne, hogy hogyan közelítsen a görnyedt testű, mozdulatlan mandarinhoz, de a zavara inkább a szerepből való kiesésre emlékeztet. A néző pedig „puszta performativitásban találja magát, a cselekményben – mint ahogy a valóságban – felszívódva, kritikai távolság nélkül”,¹²⁶ 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 akkor ajánlott, amikor az „képes leválasztani a realitásról, illetve önmagáról az adott karaktert”¹²⁷. És minthogy „[c]sak az az elme képes megkülönböztetni az ábrát az értelmétől, amelyik értékelni tudja egy adott fogalom szószerinti és »költői«

¹²⁵ FUCHS 2001, 36.

¹²⁶ FÉRAL 2011, 55.

¹²⁷ Meredith C. OTT: *Child Actor Ethics. Children in Plays with Adult Themes*, University of Oregon, 2009, 26.

megfogalmazását”,¹²⁸ az előadásbeli 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 – amint azt fentebb taglaltam – a kisfiú megjelenésének 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 rendelkezők hanggal, hellyel a történelemben és független (...) identitással sem”.¹²⁹ Mind a gyermekek, mind pedig a nő valamely férfiúi tekintet önkénye szerint, eszközként és fegyverként szerepelnek az előadásban. Szó szerinti értelemben a nőt a három férfi irányítja és teszi meg a mandarin elpusztításának fegyverévé, ugyanők alázzák meg a kisfiút, és ugyancsak három meztelen¹³⁰ férfi hozza be a csecsemőket is. Metaforikus értelemben pedig a nő a férfiúi hév kiszolgálója, aki akarata ellenére kell áruba bocsássa 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.

A csecsemők szerepeltetése tehát több szinten is hiábavaló: az etikai vitathatóságot félretéve is érthetetlen a jelenet szükségessége. Esztétikailag nem működik, de nem azért, mert „a síró csecsemők naturálisan állítanak elő egy művi eszközökkel nehezen fölülüthető effektust”,¹³¹ hanem mert – amint fentebb leírtam – nem bővíti az előadás értelmezését, és nem képes fenntartani az előadás esztétikai produktumként történő értelmezésének kereteit.

¹²⁸ 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.

¹²⁹ PULLEN 2005, 1.

¹³⁰ A meztelen férfiak teste látványosan kontrasztolja a meztelen kisbabák testét: míg az előbbi az erőt, a szexualitást, a hatalmat képviseli, ahogyan könnyedén és a gyermek sírásra nem reagálva behozzák a gyermekeket, addig az utóbbiak gyermektelenségükkel egyszerre tanúskodik az ártatlanságról és a kiszolgáltatottságról, ahogy egy számukra idegen és ellenséges világba berántódnak.

¹³¹ KOLTAI 2001b, uo.

4. 3. A nő: férfit felőrlő rémálom. *Ledarálnakeltűntem*¹³²

4. 3. 1. A kritikai fogadtatás

Bodó Viktor *Ledarálnakeltűntem* c. előadása kapcsán három aspektust szinte kivétel nélkül említ a kritika:¹³³ Franz Kafka *A per* c. regényéhez való kapcsolódást (vagy annak hiányát), a rendkívüli teret, illetve a rendezés elrugaszkodását a pszichoanalitikus-realista játékmódtól. Az előadás, amely nem az említett regény nyomán, hanem miatt született – ahogy azt a ruhatár mellett egy tábla is jelzi¹³⁴ – rendhagyó módon teremti meg a karkai hangulatot vagy inkább annak paródiáját. Eszerint a *Ledarálnak* „az utánérzések másodlevonatának, másodközléses utánjátszásának, másodhetességének paródiáj[a]”¹³⁵, K. József személyes rémálmanak egyszerre rémisztő és röhejes spektákuluma.

A kritika felismerni vélte a produkcióban úgy a Kafka-regény filmes változatait – sőt, a K. Józsefet játszó Keresztes Tamásban magát Anthony Perkinset az 1962-es, Orson Welles által rendezett filmadaptációból –,¹³⁶ mint David Lynch hatását,¹³⁷ ahogyan az előadás „Kafka irodalmi szorongásmitológiáját összeházasít[j]a egy mai mozimitológiával, a David Lynchével, melyben a szorongás az akusztikai és képi feszültség intellektuális ripacsériájával jelenik meg”.¹³⁸ A *Ledarálnak* ugyanakkor a musical világát is megidézi: „az amerikai sztárkultuszt sűrűn idéző, agyoncicomázott, flitteres csábruhákba bűjtatott dizőzők (...) vonagló énekelteése”¹³⁹ a Kafka-univerzumon belül egyesek számára „a multikultrális

¹³² A Katona József Színház előadása. A bemutató időpontja: 2005. január 28. Színészek: Fekete Ernő, Takáts Péter, Vajdai Vilmos, Kun Vilmos, Keresztes Tamás, Lengyel Ferenc, Nagy Ervin, Ónodi Eszter/ Borbély Alexandra/Tenki Réka, Rajkai Zoltán, Olsavszky Éva, Szandtner Anna/ Jordán Adél, Dankó István, Mészáros Béla, Rezes Judit, Kovács Lehel, Tasnádi Bence. Díszlet: Bagossy Levente m.v. Jelmez: Berzsenyi Krisztina m.v. Koreográfus: Schmidt Áron m.v. Zene: Kunert Péter m.v., Vajdai Vilmos. Dalszöveg: Máthé Zsolt m.v., Schönberger Ádám m.v. A rendező munkatársa: Budavári Réka. Rendező: Bodó Viktor. 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. Mind az általam előben látott, mind pedig a felvételen szereplő előadásban Tenki Réka és Jordán Adél szerepelt.

¹³³ Az előadásról írt főbb kritikák: METZ Katalin: *Alagsori dizőzők*, Magyar Nemzet, 2005.02.15., 15.; DEME László: *Más hangok, más szobák*, Színház, 2005/04., 18–19.; ZAPPE László: *Bodóra várva*, Népszabadság, 2005.01.31.; MOLNÁR GÁL Péter: *Miatt*, Színház.hu, 2005.01.29.

(<http://szinhaz.hu/component/content/article/13-archivum/8559>, utolsó letöltés: 2014.04.14.); KOLTAI Tamás: *Minden szétesett*, Élet és Irodalom, 2005/5., 27.; SZÉKELY Szabolcs: *Független mosoly*, Ellenfény, 2005/4., 36–37.; SEBŐK Borbála: *Esszük, amit fogunk*, Criticai Lapok, 2005/5–6., 10–11.; JÁSZAY Tamás: *Kafka haladóknak*, Criticai Lapok, 2005/5–6., 11–13. A Színhaziadat.hu idevonatkozó részében további magyarországi, illetve külföldi kritikák találhatók.

¹³⁴ SZÉKELY 2005, 37.

¹³⁵ MOLNÁR GÁL 2005.

¹³⁶ ZAPPE 2005, és MOLNÁR GÁL 2005.

¹³⁷ DEME 2005, 18.. és KOLTAI 2005, 27.

¹³⁸ KOLTAI 2005, uo.

¹³⁹ METZ 2005, 15.

környezetet [jelenti], amelyben azt sem lehet tudni, hogy tulajdonképpen mi ellen kell harcolni”,¹⁴⁰ vagy „metonimikus rend[et], amelyben Kafka és a Chicago dalszámait, valamint a popkultúra egymásba csúsztatva magyarázzák és indokolják egymást”.¹⁴¹ Mások számára azonban mindez „olcsó ötlet”,¹⁴² ahogy „[a] Kafka-paródia Chicago-paródiával váltakozik”.¹⁴³

A kafkaságot elősegíti a speciális tér: a Katona József Színház stúdióterét, a Kamrát¹⁴⁴ a rendező és díszlettervező (Bagossy Levente) olyan módon alakították át, hogy „[a] Kamra előtere is játékban van, az itt zajló eseményeket a színpadot lezáró kétszárnyú ajtó kerete zárja »képernyőbe«,”¹⁴⁵ a nézőtér pedig „egy öltözőfolyosó-szerűsége át közelíthető meg”.¹⁴⁶ Ennek az átalakításnak eredményeképpen „a színpad és az előtér mélységében felépített, perspektivikusan szűkülő folyosó”¹⁴⁷ lesz a játéktér, amely számos oldalra nyíló ajtajával, és kihúzható, kinyitható zsebeivel és polcaival egyszerre játssza a bankot, József K. lakását, a bíróságot és minden egyéb helyszínt (pl. a „lokált”, ahol Büstner kisasszony énekel), a nézők pedig „[k]ényelmetlenül szorong[ana]k szűkre szabott hely[ü]kön”,¹⁴⁸ ahonnan nem lehet tökéletesen belátni a színpadot: „[h]a éppen elé áll egy színész, még az első sorban ülő néző sem lát szinte semmit”.¹⁴⁹

Az egyetlen térben játszódó sokhelyszínes történetben „eggyé válik valóság és örület, banalitás és brutalitás, kísérteties és ironikus, parabola és paródia (...), rémület és röhög”,¹⁵⁰ és ezzel lehet összefüggésben az előadás eklektikussága is, miszerint „[a]z innen-onnan összehordott elemek, kulturális utalások »szép« új világgá állnak össze”,¹⁵¹ egy olyan sajátos univerzummá, amelyen nem lehet a realitás szabályait számonkérni: ebben a „megkergült világban nem érvényesek a klasszikus műfajok és a klasszikus erkölcsi kategóriák” sem.¹⁵²

¹⁴⁰ SZÉKELY 2005, uo.

¹⁴¹ DEME 2005, uo.

¹⁴² METZ 2005, uo.

¹⁴³ ZAPPE 2005.

¹⁴⁴ Az előadás 2011-ben költözött át a Katona József Színház nagyszínpadára (l. az előadás színlapját: <http://katonajozsefszinhaz.hu/eloadasok/repertoar/9130-ledaralnakelntem>, utolsó letöltés: 2014. április 14.). Itt a nézők a hagyományos módon, a büféből közelítették meg a helyeiket, emiatt a kritikák által felelevenített Kamrabeli klausztrofób hangulat teljességgel hiányzott.

¹⁴⁵ DEME 2005, uo.

¹⁴⁶ ZAPPE 2005.

¹⁴⁷ DEME 2005, uo.

¹⁴⁸ JÁSZAY 2005, 12.

¹⁴⁹ ZAPPE 2005.

¹⁵⁰ KOLTAI 2005, uo.

¹⁵¹ SEBŐK 2005, 11.

¹⁵² MOLNÁR GÁL 2005.

A karkai életérzés itt nevetséges abszurd, „[a] tragikum paródiáj[a] (...) és a jóllakottság szórakoztatóipari öröm[e]”,¹⁵³ ahol „a szorongás apokaliptiszis[e] (...) az egyetlen lehetséges módon (...), [a] nevetés útján”¹⁵⁴ szabadul fel, és ahol „[n]emcsak jókedvünkben, hanem zavarunkban, félelmünkben, értetlenségünkben, kínunkban is nevetünk, mert a nevetés meg- és felszabadít”.¹⁵⁵ Ha tehát hihetünk az anekdotának, miszerint „Franz Kafka, miközben felolvasta *A Per* kéziratát barátainak, állítólag többször is nevetőgörcsöt kapott”,¹⁵⁶ akkor a *Ledarálnak* tulajdonképpen a látszat ellenére igencsak pontos „adaptációja” a regénynek, amely ugyanakkor radikálisan szembemegy a szokásos „gondolatébresztően homályos dialógus[o]k unalmas színpadi felmondása[val]”,¹⁵⁷ és ehelyett kaotikus és illogikus, de rendkívül fogyasztható előadást hoz létre. Valószínűleg nemcsak a filmes szerkesztésmódnak, hanem egyáltalán Bodó – kaján és gyakran szexuális áthallásokkal gazdagított – humorának is köszönhető, hogy „a karkai világgal vállalt fiatalos rokonszenv ürügyén életre hívott előadás híd lehet a fiatalabb közönség felé”.¹⁵⁸

Eszerint a főszereplő K. József „[á]rtatlan és ártalmatlan fiú”,¹⁵⁹ aki azonban ugyanolyan szerves része ennek az értelmetlen és kegyetlen univerzumnak, mint bárki más: „önjáró marionett, egyszerre bejedit és rátarti, valaki és senki, gumilabdaként fölpatnog a falra, bírja szusszal, beesett mellel, szigszalagos mikrofonnal, kétségbeeséssel és lélekjelenléttel; ha akarná, tán visszafelé is tudna járni és beszélni”.¹⁶⁰ Ahol a túlélés csak bravúr és cselezés a színházi illúzióval, ott az előadás végén ledarált Józsi érintetlenül mászik ki a darológépből, hogy egy lassított jelenet erejéig önfeledten szörfözzön egy feléje hajított deszkán. A „happy end giccsmáza”¹⁶¹ 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.

4. 3. 2. A nő mint dekoráció

Nem véletlen, hogy a fentiekben szinte alig esett szó nőkről, hiszen a női szereplők az előadásnak nem nélkülözhetetlen részei, nem játszanak elengedhetetlen szerepet a fővonalbeli eseményeket és K. József sorsát illetően. Ennek értelmében a kritika sem értelmezte

¹⁵³ MOLNÁR GÁL 2005.

¹⁵⁴ KOLTAI 2005, uo.

¹⁵⁵ JÁSZAY 2005, 11.

¹⁵⁶ L. az előadás színlapját a Katona József Színház honlapján.

(<http://katonajozsefszinhaz.hu/eloadasok/repertoar/9130-ledaralnakelntem>, utolsó letöltés: 2014. április 14.)

¹⁵⁷ JÁSZAY 2005, uo.

¹⁵⁸ DEME 2005, uo.

¹⁵⁹ MOLNÁR GÁL 2005.

¹⁶⁰ KOLTAI 2005, uo.

¹⁶¹ DEME 2005, 19.

különösebben a helyüket az előadásban, attól eltekintve, hogy megemlítődtek a revüjeleneteket és a szerepalakításokat illetően. Jászay Tamás recenziójában található egy kissé kifejtettebb elemzés a női szerepeket illetően: „A nők látszólag a hatalom birtokosai ebben az elferdült világban, nekik kell kedvükre tenni, ha József valaha is révbe akar jutni az ügyével. A flittertől csillogó dizőzből másodpercek alatt részeges prostivá avanzsáló [Tenkihez], a dominaként pálcájával az ügyfeleket kéjesen csépelő [Jordánhoz], vagy a lassított felvétellként mozgó, elcsöppenő nyálú Rezeshez mind a szexualitás révén tudhat közel férközni (...) – bár hiába: ők is a rendszer alkatrészei csupán, működését nem befolyásolhatják.”¹⁶² Eszerint a nők egyszerre generálják és szolgálják azt a gépezetet, ami felőrli K. Józsefet, szerepük pedig kizárólagosan a szexualitásukból határozható meg. Ugyanakkor eme állítólágos kulcsszerepük ellenére nem képezik releváns részét az előadás cselekményének, hanem inkább dekoratív elemei annak.

A női szerepek elemzésében két aspektust vizsgállok részletesen: az egyik a fentebbiek értelmében a nők helye ebben a férfiak által dominált univerzumban, a másik pedig a humor és nevetés szerepe az előadás nőábrázolásában. Mindenek előtt elmondható, hogy az előadás megtart főbb szerepeket, ahogyan a regény bizonyos epizódjai is visszaköszönnek: mindenki több szerepet játszik el (például a tánckart vagy a bank dolgozóit is), de az elosztást illetően így is a férfiak vannak túlsúlyban. Ami a nőket illeti, megjelenik a produkcióban Grubachné, K. József lakásának a házinénije, Bürstner kisasszony, az egyik lakó, aki „egy lokálban énekel”, Leni, az ápoló és dominatrix, akinek a köldökéből hosszú köldökszínór lóg ki, és a hivatalszolga felesége, akinek csöpög a szájából a nyál.

4. 3. 3. A női szexualitás mint az agresszió kifejeződése

A *Ledarálnak* női szereplőit egy paradoxon által lehet meghatároznunk: miközben valamely beláthatatlan rendszer alkatrészei ők (hasonlóan a többi, K. Józsefet körülvevő férfiszerelőkhöz), ennek a működésében oszlopos, mondhatni főszerepet töltenek be, és ilyen módon jelentősen befolyásolják a főhős elpusztítását. A ferrisi „akaratos nő”¹⁶³ [*willful woman*] eltorzított képét idézik fel, azét a nőét, aki valamilyen módon transzgressziót követ el, gyakran például öl, ezzel megbolygatva a fennálló – rendszerint patriarchális – rendet. A gyilkosság (K. József elpusztítása) azonban az előadásban nem a fennálló rend felszámolására irányul, hanem ellenkezőleg, annak fenntartására, és mint ilyen nem is csupán a nők tette, hanem egy olyan rendszeré, amelynek a nők alávetettjei. Ilyen módon nem lehet valóságos transzgresszióról beszélni, hanem inkább valamely rendellenességről, amely viszont külső

¹⁶² JÁSZAY 2005, 12.

¹⁶³ FERRIS 1999, 33.

jegyekben is láthatóvá válik. Bürstner kisasszony részeg, a hivatalszolga felesége elmebeteg, a szájából csorog a nyál, Leni köldökéből hosszú zsinór lóg ki, majd egy következő jelenetben pálcával és dominatrix-öltözékben jelenik meg, Grubachné pedig a nála jóval fiatalabb Józsefre hajt. Mindenik deviancia kivétel nélkül szexualitással kapcsolatos, és mindenik nevetséges is. Ezek a nők tehát csak látszólag engedetlenek, eljártsszák a szabályokat áthágó nők szerepét és a csábítást csak 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 következésképpen a legproblematiszababb is. Bürstner kisasszony első megjelenése egy musicalbe illő entré vagy álomjelenet, ami mintegy a történetek folyamán kívül áll, vagy csupán József gondolataiban megy végbe: miközben Nina Simone *My Baby Don't Care for Me* c. dala szól, betáncol Bürstner kisasszony, és pár perc erejéig két táncosfiúval az oldalán ritmusosan lóbálja magát. A táncba beáll József is, akihez egy adott pillanatban a kisasszony odadörgöli a hátsóját. Miközben Bürstner továbbtáncol a lakása felé, József megüti egy csokor virággal, a nő egyet sikkant és nevetve legyint („Nem baj!”), és ahogy eltűnik egy oldalsó ajtó mögött, abbamarad a zene. Bürstner kisasszony mint József szexuális fantáziája jelenik meg, és ahogy a férfi megpróbál valószínűsán közel férközni hozzá, vagyis bekopogtat az orra előtt becsapott ajtón, már egy megtermett félmeztelen férfi nyit ajtót. Hasonlóan a sztriptíz táncosnők performanszához, Bürstner kisasszonynak „konceptuális távolságot kell tartania” ahhoz, hogy a fantáziakép sértetlen maradjon.¹⁶⁴

A sztriptíz táncosnő és a néző közötti távolságot a szerepfelvétel biztosítja, és ilyen módon a táncos nem más, mint „a férfi elmében található képzet fizikai megnyilvánulása”.¹⁶⁵ Eszerint Bürstner kisasszony következő megjelenése, amely mintha már a lokálban volna, nem más, mint annak a performálása, amit József szexuális fantáziájaként feltételezünk. A férfi szórakoztatására Bürstner kisasszony két táncoslánnyal és féltucatnyi táncosfiúval eltátogja az *All That Jazz*-t a vörös fényben úszó színpadon, József a színpad elején ül középen, és álmélkodva néz, miközben a táncoslányok őt matatják, Bürstner kisasszony pedig az orra előtt simogatja magát. A musical értelmében a lányok csillogó flapperruhában táncolnak – a huszas évek divatja a nőket illetően végigkíséri az előadást. A musicalbetét több szinten is ironizáló: egyfelől a koreográfia felidézi a műfaj tipikus lépéseit, de hibákat és idétlenkedéseket épít bele. A színészek a saját szerepeikből építkezve vesznek részt a

¹⁶⁴ Dahlia SCHWEITZER: *Striptease. The Art of Spectacle and Transgression*, Journal of Popular Culture, 2000/1., 67.

¹⁶⁵ SCHWEITZER 2000, 67—68.

koreográfiában, és ilyen módon homogén és profi táncosok helyett egy sokszínű, a jelenetet széttáncoló embercsoportot kapunk, akik tánckart játszanak. Másfelől Bürstner kisasszony mint a „lokál” dizőze is 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, ennek a rémálomnak pedig hangsúlyos részei a nők. A nők a sztriptíztáncosnőhöz hasonlóan a férfi vágyának kivetülései, a szexualitás, következésképpen a szexualitásban meghatározott nő pedig nem más, mint az a hatalom, ami végül felemészti Józsefet magát is.

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 Józseffel, aki a dizőzi imidzs igaztalanságáról tudomást sem véve próbál a hölgynek udvarolni. Nem tud mit kezdeni a dülöngélő részeg nővel, aki ugyan kapható volna egy kis éjszakai légyottra („Hát akkor gyerünk már vagy mi van.”), ha nem dőlné el minden mondat után. Végül sikerül elkapni egy csókot tőle, amittől József nagyon boldog lesz. József mintha mentes volna attól a konvencionális férfiúi tekintettől, amely teremtő és romboló erővel bír a nő megkomponáltságát illetően. A szexuális „ér(t)etlenségének” is tudható be, hogy végülis felörlődik abban az ostromban, amit ez a per jelképez: míg a férfiak letartóztatása, kínzása 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.

Hogy az a gépezet, ami Józsefet letartóztatta tulajdonképpen nem más, mint trágárság, bizonyítja az is, hogy a bíróságon a törvénykönyveket fellapozó József meglepetten nyugtázza, hogy a törvény nem más, mint pornográf történetek sokasága. A szemléltetésül szolgáló képeket a hivatszolgá felesége készségesen meg is mutatja Józsefnek, amiután az annak rendje s módja szerint lekenyerezi.

Ugyancsak szexszel fizeti le József Lenit, Huld ügyvéd ápolónőjét az első felvonás végén, aki lazán leveszi a bugyiját, hogy azt a Józsi fejére húzza („Nem tetszem?” „De, tetszik, csak...” „Csak folyton a peredre kell gondolnod.” „Miért, mire gondoljak?” „A punámra.”). Miközben a pár az aktushoz készülődik, hátul beáll egy együttes, felettük mintegy a plafonból lóg ki szétterpesztett lábakkal, háton fekvő Bürstner kisasszony, és kezével elégit magát. Egy férfi rappel, a dallamot hozzá a gitároslány által demonstrált női

élvezés hangja adja, oldalt Huld kéjeleg az egyik nyílásban, elől Józsi és Leni a nemi aktust mímelik. Ez nem orgia, hanem egyetlen hatalmas dekonstruált közösülés, a hatalom erőszaktetele 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 műpénisz olyan, mint egy vízipisztoly, amit meg kell nyomni, hogy spriccoljon, ahogyan a belőle jövő folyadék is egyértelműen víz, de az az apatikus zavartalanság, ahogy Huld játszik vele és a természetesség, ahogy ehhez az agresszív játékhoz Leni énekkel társul, meglehetősen visszataszítónak teszi a jelenetet. 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”.¹⁶⁶ Amit látunk, az „az elnyomók és elnyomottak által szakadatlanul ismételt színielőadás”,¹⁶⁷ ahol a műpénisz a hatalmat, a (szexuálisan is) elnyomókat reprezentálja.

A műpénisz pár jelenettel később visszatér 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 – mintha részeg és bekábítószerezett emberek örült partiját látnánk, ahol a nők magukat az oszlophoz vagy falhoz kenik, a férfiak pedig összeverekednek egymással miattuk. Bürstner kisasszony menyasszonyi ruhában jelenik meg, majd amiután lekerül róla a ruha, és egy szál kombinében marad, egy színész hátulról megfogja és fellöki a falra. Pár perc múlva egy hátulról vörös fénnel kivilágított lepel mögött folytatódik a jelenet: 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 mostmár két nőt látunk mostmár előredőlve, miközben hátukról beléjük hatolnak a férfiak. A szexjelenet a lepel előtt, a színpadon is megismétlődik: ketten a rivaldára előredőlve mímelik a szexuális közösülés mozdulatait, és miközben a férfi énekel, a nő visít. Az első felvonást záró dekonstruált szexjelenet hangosabb és erőszakosabb változata ez a jelenet.

¹⁶⁶ BUTLER 2005, 98.

¹⁶⁷ 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.

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”.¹⁶⁸ 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”¹⁶⁹ kell értelmeznünk, vagy sztriptíz táncosnőkként, akik „szemléltetik azt, ahogyan a társadalmi rendszer meghatározza a devianciát”.¹⁷⁰ Eszerint a nő szükséges rosszként reprezentálja a normától eltérőt a status quo fenntartásának érdekében,¹⁷¹ következésképpen ugyanúgy elszenvedője az erőszaknak, mint K. József, akit az előadás végén konkrétan bedarálnak, hogy azután érintetlenül kibújjon a hatalmas darálószerkezetből: „bedarálták egy olyan társadalomba, amelyben, K. regénybeli szavaival élve, a »hazugságot avatják világrenddé«”.¹⁷² K. József elpusztítása tehát 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”,¹⁷³ 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 interiorizálják a hatalmi diskurzust, és ezáltal az elnyomók oldalára állnak.

A valóságos transzgresszió vagy annak lehetősége nélkül – úgy a főhőst, mind ahogy a női szereplőket illetően – a *Ledarálnak* negatív és tulajdonképpen a hatalom elnyomó diskurzusát használva beszél az elnyomásról, ezáltal hatálytalanítva mindazt, amit arról egyébként állítana.

4. 3. 4. 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 –

¹⁶⁸ P. MÜLLER 2009, uo.

¹⁶⁹ FERRIS 1999, 37.

¹⁷⁰ SCHWEITZER 2000, 69.

¹⁷¹ L. Schweitzer 2000, uo. („A társadalomnak, annak érdekében, hogy magasművészete és magaskultúrája legyen, szüksége annak ellentétére is.”)

¹⁷² DEME 2005, uo.

¹⁷³ 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.

minthogy a nőábrázolás kiindulópontja a szexualitás – ez az alapfeltétel. A humorforrás többféleségének hangsúlyozása a nevetés milyenségének meghatározását illetően fontos. Pavis leírja, hogy a nevetés a kortárs színházban „gyakran súlyosabb, ironikusabb”,¹⁷⁴ és az Arisztotelész és Bergson által is bemutatott „rosszindulat nélküli nevetés”, az „egyetemes, egyhangú, harsogó nevetés, amely során egy egész társadalom hahotázik békéltetőleg együtt” már nem érvényes.¹⁷⁵ A felszabadító nevetést felváltotta az irónia, a szarkazmus, a cinizmus – az együtt nevetést pedig a kinevetés és a csúfolkodás.

A *Ledarálnak* humora is ilyen ironikus humor, ahol minden és mindenki kinevetésre kerül: a peret és az ebből származó helyzetet naiv értetlenséggel fogadó K. József, illetve a bedarálást előkészítő és a rémálmot eljátszó rendszer szereplői. A férfiszereplők arroganciája és bohóckodása K. József rovására lesz vicces, és minthogy a humor feltételezi a hierarchikusságot, a néző is többnyire rajta nevet és együtt az erőszaktevőkkel, akik pokollá teszik a főhős életét.

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 hivataloszolga felesége, ahogy vizes tekintettel a virág mellé önti a vizet, miközben a szájából csorog a nyál, és kinevetjük Lenit, amikor megmutatja a köldökzsinórját, ahogy akkor is, amikor ügyetlenül nekimegy az egyik jelenete végén a díszletnek, csak hogy „színésznősen” nyafogjon utána a hiba miatt („Most nem tudok rendesen kimenni.”). Röhejessé válik Bürstner kisasszony és József között a csók, ahogy a hölgy az utolsó pillanatban hanyatt vágódik, majd később, amikor valóban megtörténik a dolog, filmbeillő zene szól, és Bürstner kisasszony ismét eljátssza a dívát, ahogyan romantikus és végzetes csókkal búcsúzik a szerelmétől. Röhejes a hivataloszolga 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 (mintha a melleit fogdosná), majd egymás nyelvét nyalogatják. És végül már-már groteszk az, ahogyan Grubachné szájon csókolja a férfit, és utána szerelmesen énekelve, tánclépésekben 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 gyermeketeg játéknak tűnik, hanem a kinevetés által a szereplők ellenében pozicionálja magát. Ez a „szadista” nevetés „felszabadító nevetés, kilövellő,

¹⁷⁴ Patrice PAVIS: *Jokes. To Laugh and Smile*, Contemporary Theatre Review, 2013/1, 37.

¹⁷⁵ PAVIS 2013, uo.

határtalan fizikai energia kifejeződése, a hanyatló mentális és fizikai egészség visszanyerésének eszköze”,¹⁷⁶ és amely elengedhetetlenül a kinevetett 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,¹⁷⁷ mentálisan beteg nő. A fentebb felsorolt nők az előadás során felszínesen és ironikusan kerülnek bemutatásra, megkomponáltságukat a feltételezett humoros hatás szervezi.

Szemléltetésképpen hadd ismertessem pár szóval a férfiszereplőket: Huld ügyvéd flegma és arrogáns, akinek hatalma van arra, hogy az ügyfeleit konkrétan térdre kényszerítse, a Józsefet letartóztató Willem és Franz közönséges keményfiúk, a rendőr hanyag és szívtelen, ahogy a kivizsgálás alatt végig fáradtan a kávéját kavargatja, az őr saját jelentéktelenségéből kifolyólag barátságtalan és kimért, az egyik banki dolgozó stréber és utálatos, Block úr pedig a rendszer megpróbáltatásaitól esztét vesztett. Mindenik figura valamilyen közhelyes karaktert idéz meg a párvenütől (banki dolgozó) kezdve a macsón (tisztviselők) és a depressziós intellektüellen (Block) át a maffiózóig (ügyvéd). Csak a nőkkel kapcsolatban látjuk őket szexuális lényekként, és ilyenkor kivétel nélkül kielégítetlenek és erőszakosak.¹⁷⁸ Ezzel szemben a női szereplők a szexualitásukból és a férfiak viszonylatában definiálódnak: Bürstner kisasszony tipikus díva, akit rendszerint kihasználnak a férfiak, és aki közönséges kurvává válik az alkohol hatása alatt, Leni szerelmes nő, aki dominaként éli ki a frusztrációit, a hivatalszolga felesége bántalmazott nő, aki viszont megengedi, hogy József megfogdossa, és még a házinéninek is csak a fiatal fiúkon jár az esze.

Összességében elmondható, hogy az előadás a néző számára 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

¹⁷⁶ Jonathan POLLOCK: *Rire*. IN: *Dictionnaire du corps*, Michela MARZANO (ed.), Presses Universitaires de France, Paris, 2007, 821. Idézi: Pavis 2013, 41.

¹⁷⁷ A hivatalnok felesége megemlíti a K Józseffel való beszélgetésben, hogy „szemet vetett rá” a bíró, a házasságát illetően pedig ugyancsak felmerülhet az abúzus kérdése: „gyakorta meg szokott baszni”, mondja a férjéről.

¹⁷⁸ L. az előző alfejezetet.

pontosságáról ír, ti. hogy „[r]end van a káoszban”,¹⁷⁹ a status quo rendjeként is értelmezhető, olyan rendként, amely minden illogikusság ellenére stabil és felismerhető. Ismerőssé válnak így a nők testére írt nemi szerepek, vagyis az előadás feltételezi azt, hogy a (női) néző ismeri és interiorizálta azt a szerepet, amelyet az előadás eltúlzottan, „viccesen” mutat be. A *Ledarálnak* humora csak akkor működik, ha a néző képes együtt nevetni a többi nézővel és kinevetni azt, amit a színpadon lát, hiszen az előadás nem ad lehetőséget az együttérzésre és a részvételre, ahogy az egyes karakterek és sorstörténetekben való elmerülésre sem.¹⁸⁰ 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 normatíván szabályozott és természeténél fogva bűnös ember közhelyét.

¹⁷⁹ SEBŐK 2005, uo.

¹⁸⁰ Tulajdonképpen K. József története sem mélyül el: ő is ugyanolyan felszínes és érdektelen alak, mint a rendszer többi alakjai, csak idő kérdése, hogy mikor adja fel a reménytelen ellenkezést. A bedarálását követő utolsó jelenet, ami a rendszerbe való felszívódását (eltűnését) mutatja be, ezt az inherens sekélyességet bizonyítja. Egy valódi hős belehalna a bedarálás elleni küzdelembe: K. József végül elfogadja a rászabott szerepet.

4. 4. A retinába beégő agresszió és a kétszínű világ. Szégyen¹⁸¹

4. 4. 1. A kritikai fogadtatás

Mundruczó Kornél rendezését¹⁸² a Wiener Festwochenen mutatták be, az előadás Budapestre csak a külföldi bemutató után, mintegy „vendégszereplésre”¹⁸³ érkezett el, egy időben a POSZT-tal (Pécsi Országos Színházi Találkozóval), amelyre viszont a produkció nem kapott meghívást: „[az előadás k]iesett az időből, a térből, a látókörünkől, a döglött magyar színházi életből”,¹⁸⁴ és úgy tűnik, „a magyar színház egyik legerősebb valutája (...) egyszerűen nincs benne a magyar színházi életben”.¹⁸⁵

A J. M. Coetzee dél-afrikai író regényén alapuló, „aktuálpolitikai felhangoktól mentes” előadást a rendező „a »legmagyarabb előadásának« nevezte”,¹⁸⁶ és a kritika rendszerint felismeri a látszólag a magyar realitástól távol eső történet elemeiben azt, ami „hazabeszédnek”¹⁸⁷ számít. 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 fekete helybeli megerőszakolt, a lány viszont nem kíván feljelentést tenni, sőt, megtartja a gyermeket, majd felesége lesz egy fekete férfinak, aki az

¹⁸¹ 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. Szereplők: Bánki Gergely, Katona László, Láng Annamária/Tóth Orsolya, Monori Lili, Székely B. Miklós, Szemenyei János, Wéber Kata, Zsótér Sándor. Rendező: Mundruczó Kornél. Dramaturg: Petrányi Viktória. Díszlet és jelmez: Ágh Márton. Zene: Szemenyei János. Művészeti tanácsadó: Bíró Yvett. Producer, produkciós vezető: Büki Dóra. Rendezőasszisztens és produkciós asszisztens: Csató Zsófia. Az elemzés a 2012. október 25-i előadás (Tóth Orsolyával Lucy szerepében) és az alkotók által a rendelkezésemre bocsátott felvétel alapján készült (Láng Annamáriával Lucy szerepében).

¹⁸² Az előadásról írt főbb kritikák: PAPP Tímea: *Mégis, kinek a szégyene?*, Fidelio.hu, 2012.06.04. (http://fidelio.hu/szinhaz/kritika/megis_kinek_a_szegyene, utolsó letöltés: 2014. április 22.); UGRAI István: *Nyolc dollár, egy cent, mindegy*, 7ora7.hu, 2012.06.11. (<http://7ora7.hu/programok/szegyen/nezopont>, utolsó letöltés: 2014. április 22.); 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.); HORECZKY Krisztina: *Nehéz kutyának lenni*, HVG.hu, 2012.06.25. (http://hvg.hu/kultura/20120625_szegyen_trafo_szinhaz, utolsó letöltés: 2014. április 26.); 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.); ZAPPE László: *Fehérek, feketék, kutyák*, Népszabadság, 2012.06.18., 15.; CSÁKI Judit: *Kutyába*, Magyar Narancs, 2012/36, 40—41.; KOLTAI Tamás: *Hazabeszéd*, Élet és Irodalom, 2012/26., 23.; 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.)

¹⁸³ KOLTAI 2012, 23.

¹⁸⁴ KOLTAI 2012, uo.

¹⁸⁵ CSÁKI 2012, 40.

¹⁸⁶ HORECZKY 2012.

¹⁸⁷ KOLTAI 2012.

egyik megerőszakolójának rokona. A történetet végigköveti egy harmadik vonal, az eredetileg a feketék ellen idomított, de mostmár gazdátlanul maradt kutyák elaltatásának problémája. Az előadás „az emberi történettel párhuzamba állítja az állatok, főképp a kutyák sorsát”,¹⁸⁸ ahogy a produkció végére az emberek is kutyává válnak, akik az ebekhez hasonlóan haszontalanoknak bizonyulnak.

A kritika Lurie sorstörténetét az „európaiságunk, sokra tartott humanista értékeink, kultúránk és intellektusunk túlbecsült univerzumának válságtudat[aként]”¹⁸⁹ értelmezte, és az ő szexuális transzgresszióját, „[a]z európai civilizációba mélyen beágyazott vágykiélés[t] párhuzamba [helyezte] a nyersnek, ösztönösnek látszó, ám ugyancsak ősi kultúrában is gyökerező erőszakkal”.¹⁹⁰ Vele szemben áll Lucy, aki „[g]yakorlatilag elfogadja a történelem által rárótt terhet, a nagyon is személyes, etnikai indíttatású erőszakban megnyilvánuló »büntetéssel« együtt”.¹⁹¹ A döntése nem egyértelmű, főleg, hogy a lánynak hatalmában áll elhagyni a helyet: indokolhatja a lány „föld iránti szenvedélye”,¹⁹² vagy mert „ő szégyenkezik a történetek miatt”,¹⁹³ de „európai civilizáció elől[i] menekül[ésként]” és „beavatási, befogadási szertartás[ként]” is értelmezték.¹⁹⁴ Az előadást magát pedig olyan műként, ami „önvizsgálatra készlet, ránk szól, emlékeztet saját önállítatásunkra”,¹⁹⁵ és amelyben „a valósággal, és annak is a kegyetlenül hétköznapi változataival megrögzötten foglalkozó Mundruczó (...) a [néző] felelősség[é]t firtatja”.¹⁹⁶

A felelősséget illetően a kritikák az előadás két aspektusát emelték ki: az explicit erőszakábrázolás és a néző szerepét a kívánt hatás elérésében. Az előadás nyitójelenetét, amely rendkívüli naturalizmussal mutatja be a nemi erőszakot, mindenféleképpen szubverzívnek tartották a recenziók. A „[z]sigeri naturalizmus egyfelől, elidegenítő effektusokkal spékelt stilizáció másfelől”¹⁹⁷ szabálya szerint az erőszakjelenetet elidegenítés kíséri, miszerint a színésznő visszahívja a színésztársait a színtérre, hogy együtt előadjanak egy dalt. A jelenet kapcsán egyrészt 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

¹⁸⁸ ZAPPE 2012, 15.

¹⁸⁹ KOLTAI 2012, uo.

¹⁹⁰ ZAPPE 2012, uo.

¹⁹¹ ADY 2012.

¹⁹² HORECZKY 2012.

¹⁹³ ADY 2012. (Kiemelés a szerzőtől. – A.P.)

¹⁹⁴ ZAPPE 2012, uo.

¹⁹⁵ FÖLDY és MOLNÁR 2012.

¹⁹⁶ JÁSZAY 2012.

¹⁹⁷ KOLTAI 2012, uo.

nyilvánul meg”,¹⁹⁸ és amely „ma már aligha sokkol bárkit is”,¹⁹⁹ főként hogy az előadás különféle módokon jelzi, hogy „mindez csak játék, színházban vagyunk”,²⁰⁰ vagy azért mert „már nem vesszük észre az erőszakot, az embertelenséget, az inkorrekttséget, mert megszoktuk: ez lett a norma”.²⁰¹

Pontosan a színházi szerkezet felmutatása által válik a jelenet ugyanakkor hatásossá, hiszen a néző a színházi konvenció értelmében végignézi az erőszakot, „aki [pedig] szisszenés nélkül tűri, hogy egy gyermekien törekény nőt véres, ketrecben nyöszörgő ájult állattá törjenek, nem valószínű, hogy az előadás több mint két órájában bármikor megszólal még”.²⁰² Az előadás tehát a néző hagyományos nézőségével játszik, ahogy különféle módokon szervezi azt: „[v]an, amikor szerepben vagyunk, van, amikor színházban, a kettő billeg. Külső, semleges megfigyelőből cinkossá válunk. Tétlen szemlélőkké, akik dermedten bámulnak végig verekedést, nemi erőszakot, állatkínzást.”²⁰³

Az egyik recenzius szerint azonban „[a] Wiener Festwochen nézőterén már [az előadás első jelenetében] mozgolódás és halk méltatlankodás kezdődik (...), néhányan nem bírják az erőszak látványát, azt pedig talán még kevésbé, amikor a jelenet végén a szereplők vádlón (?), kétkedve (?), közönyösen (?) bámulnak ki ránk”,²⁰⁴ egy másik kritika pedig beszámol arról, hogy „már [az erőszak-jelenetkor] kimen[t]ek néhányan a teremből”.²⁰⁵ Megemlítendő ugyanakkor egy kritikus próbálkozása, hogy az előadás szereplőinek vádló tekintetére válaszoljon. A produkció egy hangsúlyos pontján ugyanis Brev Shaw, az állatmenhely főnöknője egy élő kutyát próbál eladni a közönségnek, amit azonban senki nem vesz meg, ezért meg kell ölnie. Az említett recenzius az előadás ezen pontján felajánlja, hogy megveszi a kutyát, ráadásul „minden lehetetlen pénzzemmel, az összes létező valutával rendelkezik”, és áron felül is hajlandó (...) Miskát, a kutyát megvásárolni”.²⁰⁶ 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. (Sőt negatív előjellel látta el a morális hang képviselőit, akik süketséget mímelték a kutyákat megmenteni kívánó közönség egy képviselője előtt).”²⁰⁷

¹⁹⁸ FÖLDY és MOLNÁR 2012.

¹⁹⁹ ZAPPE 2012, uo.

²⁰⁰ ZAPPE 2012, uo.

²⁰¹ UGRAI 2012.

²⁰² 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.)

²⁰³ FÖLDY és MOLNÁR 2012.

²⁰⁴ JÁSZAY 2012.

²⁰⁵ UGRAI 2012.

²⁰⁶ HUTVÁGNER 2013.

²⁰⁷ HUTVÁGNER 2013.

A kísérletből a recenzezens számára kiderül, hogy mindenféle moralizálás ellenére „a néző számára kijelölt pozíció épp olyan szűk ketrec, mint amiben David és Lucy szoronganak”.²⁰⁸

4. 4. 2. Az erőszakábrázolás kritikája

Ugyan nem föltétlenül a feminista kritika égisze alatt, de a nőábrázolás problematikusságára is reflektálva született meg az elmúlt évben két a Mundruczó erőszakábrázolását tárgyaló írás. Ady Mária, aki a rendező előadásait „a szabad akarattal rendelkező ember dilemmája[ként látja] egy Isten nélküli, erőalapon berendezett világban”,²⁰⁹ és benne a nőket „áldozatszerepbe kényszerül[ve], (...) mintegy *felmutat[va]* a kiszolgáltatottságot a történetben és a színpadon”.²¹⁰ A „szó konkrét és lélektani értelmében egyaránt” lemeztelenített női testek „nemcsak a történet, de a színházi mechanizmus szintjén is (...) a provokációt szolgálják”, mindehhez – „Mundruczó alkotói módszeréhez” tehát – pedig a néző a „passzív szemlélés pozíciójából”, „voyeur-szituációból” asszisztál.²¹¹ Ady úgy ítéli, hogy „amikor a történetek váratlanul lapot osztanak a nőknek, azok egészen különös képességet mutatnak”,²¹² és példaként hozza fel Lucyt, aki „egyedül próbál boldogulni az erő logikája szerint” és „marad, hogy gyökeret eressen, megbékítsen, jövőt nyisson”.²¹³ Ugyanakkor az egyes rendezések között ismétlődést vél felfedezni, amely által „a megrázó jelenet mint módszer ismertté és (a felkészültség értelmében) várttá válik, éppen ezért egyre kevésbé működőképes”.²¹⁴

Az előadások egymás utániságában Kricsfalusi Beatrix az erőszakábrázolást illetően változást észlel a kétezres évek rendezéseit illetően, ahol „az erőszak már teljesen egyértelműen valós gazdasági, társadalmi, és politikai kontextusba ágyazottan jelenik meg, jórészt az alsóbb társadalmi rétegekhez (...) kapcsolódóan”.²¹⁵ Az ismétlést pedig a színésznők hasonló módon történő újrahaználásában is felfedezni véli, amely egyrészt „az esztétikailag innovatív független színháznak ritkán sajátja”, másrészt pedig az erőszaktevést illetően „egyértelmű kiszámíthatóságot” kölcsönöz az előadásoknak, ahol „a Proton-produkciókon iskolázott nézőre az hatna a meglepetés erejével, ha [például a Szégyen első jelenetében a meztelen Lucy] nem válna brutális folyamatok elnszenvedőjévé”.²¹⁶ Az előadásokat jellemző „kiszámított provokáció” által a néző úgy válik felelőssé „az általa

²⁰⁸ HUTVÁGNER 2013.

²⁰⁹ ADY Mária: *Az erőszak esztétikuma. Erőszak és nőábrázolás Mundruczó Kornél színpadán*, Színház, 2013/3, 35.

²¹⁰ ADY 2013, 36. (Kiemelés a szerzőtől. – A.P.)

²¹¹ ADY 2013, 37.

²¹² ADY 2013, 36.

²¹³ ADY 2013, 37.

²¹⁴ ADY 2013, 38.

²¹⁵ KRISCFALUSI Beatrix: *A felelősség átjátszásának politikája. Erőszak/reprezentáció Mundruczó Kornél három színházi rendezésében*, Theatron, 2013/2, 88–89.

²¹⁶ KRISCFALUSI 2013, 90.

végignézett brutális erőszakért, hogy közben [a rendezés] nem biztosít neki semmilyen cselekvési teret”.²¹⁷ Az „erőszak struktúrájában (és a struktúra erőszakában)”²¹⁸ létrejövő Mundruczó-előadás Kricsfalusi szerint „végül mégis a reprezentációs színház hagyományos keretein belül maradt amennyiben a »valós behatolását« is csak annak »úgy tesz, mintha struktúrájában« belül képes tétélezni”.²¹⁹

4. 4. 3. Az erőszaktevő néző

A *Szégyen* erőszaktevését két szemszögből fogom megvizsgálni. Egyrészt a néző pozicionálásának, másrészt a fekete szereplők ábrázolási módjának elemzésével próbálom körülírni a nőábrázolás mikéntjét.

Ami a néző szerepét illeti az erőszak megmutatásában, eldöntendő, hogy az, ami a színpadon látható, megfelel-e a férali értelemben vett „reprezentáció felfüggesztésének”²²⁰ [*suspending the representation*], más szóval az, hogy az előadás „elbizonytalanít[-e] abban, hogy [a néző] valóságot vagy fikciót lát”.²²¹ A *Szégyen*ben, minthogy „minden egyes kiszolgáltatott szereplő vagy színész passzív szemlélése kényelmetlen voyeur-szituációt eredményez”,²²² különösen fontossá válik az „eldönthetetlenség előidézése”.²²³ 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 egymásmellette, ahol van konyha, nappali, állatorvosi rendelő és egy semleges, homokkal beszórt tér is. 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 lehangsúlyosabb – 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. Cigare gyújt, üzeneteket hallgat a telefonján. Ekkor derül ki, hogy Lucy leszbikus, és nemrég szakított a barátnőjével. A nő egy szál bugyiban²²⁴ lófrál a ház terében, majd felöltözik.

²¹⁷ KRICSFALUSI 2013, 97—98.

²¹⁸ KRICSFALUSI 2013, 95.

²¹⁹ KRICSFALUSI 2013, 98.

²²⁰ FÉRAL 2011, 54.

²²¹ LEHMANN 2009, 118.

²²² HERCZOG Noémi: *A közönség mint társadalmi modell*, Színház, 2013/4, 9.

²²³ LEHMANN 2009, uo. (Kiemelés a szerzőtől. – A.P.)

²²⁴ A két szereposztás közt a meztelenséget illetően különbség figyelhető meg. Míg a Tóth Orsolya által játszott előadásban a női főszereplő a teljes első jelenet alatt anyaszült meztelenül van, beleértve

Ahogy a néző szeme megszokja a fényviszonyokat, válik láthatóvá az oldalsó, kivilágítatlan térrészben az előadás másik két szereplője, Lucy édesapja, David Lurie és Melanie, a diáklány: egy kanapén ülnek és nézik a jelenetet. A kutyaugatás, ami ezt az első jelenetet az első pillanattól kezdve végigkíséri, egyre hangosabbá lesz, ahogy az áramot kiüti valaki. A térben félhomály ül be, csak körben a falakon ég pár lámpa, hasonlatosan ahhoz, ahogy a nézőtéren is a sötétségben mindig láthatóak a kijáratot jelző fényforrások. Majd emberek rohannak be a színre, és a hományban látni, ahogy elkezdik ütni Lucyt. A lány hangosan ordít, miközben felmegy a fény, és láthatóvá válik három afroparókás fehér férfi, amint a lány ruháit igyekeznek eltávolítani. Ettől a pillanattól kezdve fényben van 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: a ketrec egyfelől valamelyest cenzúrázza a meztelenre vetkőztetett nő testét, másfelől elködösíti azokat a technikákat, amelyek által az expliciten megmutatott, meztelen testek által véghez vitt közösülést színházilag megoldják. Az egyik férfi meztelenre vetkőzik, leköpi a lányt, majd hozzálat a közösüléshez, miközben három társa lefogja a nőt. A jelenet néma, de hangos: a kutyák szünni nem akaró ugatását Lucy ellenkező és kétségbeesett ordibálása kíséri, a férfiak pedig néha harsányan odavakkantanak, mintegy dresszírozva a nőt.

Az erőszaktevés realtime történik: hosszasan nézzük az aktust magát, majd azt is, ahogy férfiak sárt dobnak rá, majd meg-megrúgják a négykézláb elvánszorogni igyekező nőt. Miközben Lucy a házbelsőt jelző térből előre, egy homokos térrészre érkezik, folytatódik a nő sanyargatása: sört öntenek a hátára, apró rózsaszín szoknyát húznak rá,²²⁵ majd a hátára piros filctollal és hatalmas betűkkel azt írják fel, hogy GIRL. Lucy föláll, a férfiak többször megütik, majd beletuszkolják a kutyaketrecbe, amelyből előzőleg kiveszik az eb tetemét. Miközben a nő a ketrecben van és tiltakozik, egy második férfi egy sörösüveggel hatol bele, majd egy harmadik ismét megerőszakolja, miközben egy másik a hajába markolva fogja le. Lucy ekkor már hangosan bög. Majd a levágott kutyafejéről vért csöpögtetnek és kennek szét a lány hátán, aki időközben látszólag elájul, de legalábbis mozdulatlan, és nem reagál már a férfiak cselekvéseire. Miközben az egyik férfi a nő hátát csapdosva próbálja feléleszteni azt, beindul egy sziréna, elsötétül a szín, a férfiak pedig eliszkolnak. Amikor a sziréna hangja elhal, már a kutyaugatást sem hallani: egy ideig így ülünk, a félhomályba borított tért és benne a megerőszakolt, ketrecbe zárt nőt nézve. Majd Lucy lassan felkászálódik, kimászik a

az erőszaktevés perceit is, addig a Láng Annamária által jegyzett változatban Lucyn mindez idő alatt testszínű bugyi van.

²²⁵ Ismét megemlítendő, hogy csupán a Láng Annamária által játszott Lucyre kerül fel a kis szoknyácska az erőszaktevés eme pillanatában. Tóth Orsolya Lucyje az erőszaktevés alatt mindvégig teljesen meztelen.

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 szerepéből, az arca sima, és csendesen visszahívja a színésztársait a térre. Felmegy a fény, bejönnek a – még mindig afroparókát viselő – férfiak, de bejön David, majd Melanie és a többi szereplő is. Egy szintetizátoron hangot adnak meg, elhelyezkednek a térben, a Lucyt játszó színésznő valahonnan egy vizespalackot vesz elő, iszik, majd egy ideig a közönséget nézik. Az arcokon a szomorúság, értetlenség, vád, apátia különféle színeit látni.

Az eljátszott erőszak egyrészt olyannyira explicit, hogy egyértelművé válik a „valótlansága”: a ketrec fentebb említett akkurátus elhelyezése, az afroparókák egyértelmű hamissága (és ezzel szemben a színészek fehér bőrszíne), de egyáltalán a jelenet pontossága és feszessége, amely semmiféle improvizációnak nem hagy teret, mind a színháziasságról tanúskodik. Másrészt a láttatott cselekvéseknek van egy tagadhatatlan konkrétsága: ahogyan megrúgják, lespriccolják, lökdösik, lefogják, vagyis a legkülönfélébb módokon megalázzák a nőt, az mind valóságosan megtörténik. A színház specifikus ellentmondásossága válik itt láthatóvá, ahogy az, ami a színpadon végbemegy, „*egyidejűleg* anyagi folyamat (...) és ugyanezen anyagi folyamat »jele« is”.²²⁶ Eszerint tehát a színész testén végbemenő agresszív fizikai cselekvések a nemi abúzus jelei, ahogyan az elsötétített nézőtérben a színpadi eseményeket biztonságosan figyelő emberek szósz szerinti nézése az erőszaktevéseben passzív szemtanú jele. Az előadás tehát pontosan kijelöli a néző számára a játszott szerepet: a néző rákényszerül az erőszakoló férfiakkal való azonosulásra, akik „hordozz[ák] a tekintetet” – a nézői tekintetet is –, illetve „[megteremtik] a cselekményt”.²²⁷ Ez a kényszeresen felvett tanúszerp viszont nem egyenértékű azzal, amikor „a néző a művészet és az élet normái, illetve szabályai, az esztétikai és az etikai posztulátumok között örlődik”.²²⁸ Sokkal inkább tudható be annak, hogy a rendezés megelőlegezi a hagyományos színháznézési szokásokat mint az előadás olvasásához használandó kulcsot, majd a felállított szabályt egyoldalúan és többszörösen megsérti.²²⁹

A megerőszakolás-jelenetet követően egy látszólag songszerű dal mozdítja ki az extrém valóságból: miközben a Lucyt játszó színésznő letörli a felsőtestéről a sarat és a vért, a színészek énekbe kezdenek. Hangszerek kerülnek elő, többszólamú angol nyelvű ének csendül fel. Az ének ugyan az események folyamából határozott kilépést mutat, de stílusában

²²⁶ LEHMANN 2009, 119. (Kiemelés a szerzőtől. – A.P.)

²²⁷ MULVEY 2000, 17.

²²⁸ FISCHER-LICHTE 2004, 11.

²²⁹ Hogy a szabályokat bizonyítottan csak az előadás írhatja újra, a néző nem, arról már volt szó. (L. HUTVÁGNER 2012.)

és hangulatában azonban eseményeket – jelen esetben az erőszak borzalmát – nem annyira ellenpontozza, mint inkább enyhíti.²³⁰ A színészek szerepből énekelnek, az események az ének által és alatt tulajdonképpen folytatódnak: pici némajelenetet látunk lejátszódni az apa és lánya között, ahogyan Lucy arcán is mindvégig látni a feldúltság és szomorúság jeleit. Ha a brechti Verfremdungseffekt célja, hogy „elidegenítsen egy szót, gondolatot vagy gesztust, hogy a néző újként hallja vagy lássa”,²³¹ akkor elmondható, hogy az elhangzott dal nem az idegenség, hanem az ismerősség érzetét hozza magával, ahogyan kellemes harmóniáival megnyugtat, mintegy elfeledtetve velünk mindazt, amit pár perce láttunk.

Az előadást indító erőszakjelenetet később újra megnézzük kivetítve: egyetlen előadáson belül láthatóvá válik az erőszak állandó ismétlésének a kényszere,²³² amely ismétlést a rendezés ír elő, de az előadás ismét a nézőből következtet. A vetítést ugyanis Petrust, a Lucy szomszédságában lakó fekete férfit játszó színész állítja le azzal, hogy „ezt a jelenetet már látták”, tehát nem kell még egyszer megnézni, ugyanakkor megkéri a közönséget, hogy gondolkodjon el azon, hogy miért az ilyen típusú jelenetek égnak be leginkább a retinákba. Időközben széthúzza a függönyöket, amelyek a házbelsőt takarják, és amelyre kivetítették a jelenetet, és bent látni a színészeket, amint éppen ismét eljátszák az erőszakot, amelyet a Melanie-t játszó színész kamerával vesz. A színpalak mögött a traumát perverz módon újrajátszó színészek rajtakapása ugyancsak mintha a nézői voyeurizmus görbetükre volna: Melanie, aki az első jelenetben a közönséggel együtt nézte végig a jelenetet, most a szó szoros értelmében a kamera lencséjévé válik, amely kamera által a néző a férfi tekintettel együtt nézhet a nőre.²³³

Amikor az előadás végefelé Lucy elvégez egy terhességi tesztet, és kiderül, hogy terhes, hangosan elkezd sírni, az éppen bejövő apját pedig elkezdi püfölni. Ismét mintha az első jelenetbeli erőszak ismétlődne meg: ugyanazzal az erőteljes indulattal és kitartással üvöltve tiltakozik a terhesség ténye ellen, mint azelőtt az erőszak-jelenetben. Majd fekete női ruhát és magassarkú cipőt vesz föl, az apja pedig kirúszozza a száját. A szomszéd Petrusékhoz mennek, akik ünnepelnek: a férfi visszakapta a földjeit, és ennek értelmében azt a házat is, ahol Lucy lakott. Miközben David tiltakozik, és rendőrséget akar hívni, a Petrus fekete családját játszó színészek minden bútort kihordanak a térből. David és Lucy eközben egy emeleti szinten elhelyezett hatalmas ketrecben vannak. A feketék ellen idomított kutyák

²³⁰ A színészek King Crimson *I Talk to the Wind* c. dalát adják elő.

²³¹ Elin DIAMOND: *Brechtian Theory/Feminist Theory. Towards a Gestic Feminist Criticism*, The Drama Review, 1988/1, 84.

²³² FERRIS 1999, 40.

²³³ MULVEY 2000, uo.

története az előadás végére megfordul: Petrus két kutyája (a két kutyát két férfi színész játssza) most a fehérekre ugatnak veszettül.

Ezt a radikális pálfordulást – ahogyan az erőszakot és terhességet is – Lucy beletörődéssel és megalázkodással fogadja: úgy dönt, hogy nem megy el erről a veszélyesnek mutató helyről, hiszen nincsen ennél jobb, „magasabb” élet: „Ez az egyetlen létező élet van, amivel az állatokkal osztozunk.” Megérti, hogy a feketék „személyes gyűlölete” miatt történt mindaz, ami történt vele, azért, mert ők úgy érzik, „tartozunk nekik valamivel”. Az apja kérdésére, hogy miért akarja megszűlni a gyermeket „ezektől az emberektől”, Lucy válasza: „Mert nő vagyok. Mert a gyermek nem tehet arról, hogy ki az apja.” A lány tehát elfogadja Petrus házassági ajánlatát, azt a védelmet, amit egyébként senki más nem tudna neki megadni. Az a megoldás, amit Lucy apja megaláazónak tart, a lánya számára egy új kezdés lehetséges kiindulópontja. „Elkezdeni a legalacsonyabb szinten, a semmivel. (...) Fegyver nélkül, jogok nélkül, birtok nélkül, méltóság nélkül.” „Akár egy kutya”, teszi hozzá David.

Amikor Lucy a védelemről beszél, a színésznő kifordul a közönséghez, és egyeseket néven is nevezve közülük, megkérdi tőlük, hogy megvédik-e. 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 végigstromolni rajta. Felelősségvállalása akár messiási önfeláldozásként is értelmezhető, ugyanakkor ép ésszel értelmezhetetlen. Amikor a közönségtől kér védelmet, akkor tulajdonképpen azzal azt mondja, hogy az a társadalom, amit a néző játszik, – a dél-afrikai fekete közösséggel szemben – képtelen oltalmat adni a számára. A jelenet tulajdonképpen az előadás egyik kivételesen igaz és őszinte pillanatát adhatná, ha az alapfelvetés nem volna itt is igen problematikus. Az előadás ugyanis a dél-afrikai közösséget a fehér ember tekintetén keresztül, az erőszaktevő és erőszakot elviselő feloldhatatlan kettősségében, aktív-passzív szerepeltetéssel mutatja be, ahol a fehér ember mindig a fekete emberrel szemben gondolható el, egymást kioltó viszonyban, nagyon hasonlatosan ahhoz, ahogy „a szexuális egyenlőtlenség világában a szemlélés élvezete kettévál[ik]”.²³⁴ A kolonializmus tekintete ilyen értelemben tehát ugyancsak férfinemű, és szerkezete szinonim a patriarchális renddel.

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

A *Szégyen* mint regény értelmezhetetlen a kolonializmus hatásának és a posztkolonializmus elméletek ismerete nélkül. A történet, amely a leigázók szemszögéből mutatja be az apartheid felszámolását már önmagában problematizálható, de minthogy az alapanyagul szolgáló regényt nem tartom relevánsnak az előadás vizsgálatát illetően, a Coetzee-mű elemzésével itt

²³⁴ MULVEY 2000, 14.

nem foglalkozom. Az eredeti műtől nemcsak azért tekintek el, mert a produkció maga is sokféleképpen eltekint, elrugaszkodik az eredeti szövegtől, hanem azért is, mert Mundruczó a dél-afrikai regényt ürügyként használja egy magyar történet elmondására, és mint ilyen, nem az eredeti történetet mint olyant tartom problematikusnak, hanem azt a technikát, ahogy a rendezés egy idegen kultúra történetét parabolászerűen, elidegenítve és átesztétizálva mutatja be. A feketék ellen irányuló rasszizmus és a kolonializmus fogalma ugyanis nem tartozik bele a magyarországi ember kulturális örökségébe, következésképpen leginkább intellektuálisan és nem empirikusan értheti azt. Ilyen szempontból a fekete-történet tulajdonképpen elidegeníthető és példázatos lehetne, ha nem volna a magyar kultúrában egy nagyon hasonló párja. 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? Valószínűsíthető, hogy a közönség feszengése és érzékenysége többszöröse hágott volna, ahogyan a kritikák sem tudtak volna elegáns távolságtartással írni a fekete-fehér konfliktusról. Két kérdés tevődik tehát fel: egyrészt elidegeníthető-e 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?²³⁵

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 opozíciókon alapuló egyenlőtlen viszonyokat és hatalmat létrehozzák”.²³⁶ A posztkolonializmus szemszögéből tehát vizsgálendő az a mód, ahogyan a *Szégyen*beli történések felülírják vagy aláírják a gyarmatosító diskurzus erőszakos nyelvét. Ehhez elengedhetetlen egy másik erőszaktevést is megvizsgálunk az előadásban, amely David Lurie és Melanie, a diákja között megy végbe, és amely által – a Lucyn elkövetett nemi abúzzsal párhuzamban – pontosan érzékelhetővé válik az az értékrendszer, amely mentén a produkció építkezik.

²³⁵ L. például a Harvard Egyetem tanulmányát a romák helyzetéről: 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.).

²³⁶ Helen GILBERT, Joanne TOMPKINS (eds.): *Post-colonial Drama. Theory, Practice, Politics*, Routledge, London, 1996, 3.

Az iskolajelenetben egy három fehér fiúból, egy fehér lányból és egy fekete fiúból álló osztályt látunk, ahol a fekete fiú faji különbségét egy hatalmas afroparóka jelzi. A fehér fiúk a fekete diákkal csúfolkodnak, és a legkülönbébb rasszista közhelyek hangzanak el: hogy a feketék fekete-fehérben látnak, hogy miért támadnak inkább rájuk a németjuhász kutyák, hogy mekkora a péniszük, hogy hogyan lehet a legkönnyebben felismerni őket a sötétségben stb. A fehér színész által játszott fekete karakter egy olyan színházi kultúrát idéz meg, amely „miközben kirekeszti a nem-fehér színészeket, *reprezentálja* a faji másságot a jelmez, smink és/vagy maszk által”,²³⁷ és amely szokás negatív konnotációkkal terhes, és ezáltal ma már szinte kivétel nélkül használhatatlanná vált a színházban. Megemlítendő, hogy hasonló módon ábrázolja az előadás a fekete férfiakat, akik megerősokolják Lucy: egyszerre és paradox módon taszító az erőszakosság explicit megmutatása és a feketék lekezelően ósdi ábrázolása, amely ilyen módon ellehetetleníti a jelenet értelmezését.

Az iskolajelenetet követően improvizált esőben találkozik Melanie és David Lurie, a tanár. David két gesztussal közeledik a lányhoz: először kijavítja a lányt, hogy ne tanár úrnak, hanem Davidnek szólítsa, majd felinvitálja a lakásába. A lakásban aztán egy kis borivás és ananászkompót-majszolgatás után mindenféle romantikus körítés nélkül, egyszerűen történik meg az aktus. Szovjet rajzfilm megy a tévében, a *Millió rózsaszál* c. nóta szól, a tanár egy műanyag nyúlmaszkot vesz fel, és hátulról lehúzza a kanapén hason fekvő lány bugyiját, majd kézzel kényeztetni kezdi. Visszhangosan, kihangosítva halljuk, ahogy egy nő nyögdös, majd az aktust a lány félbeszakítja („Mennem kell.”), csak azért, hogy immár felállva meztelenre vetközzön, lekattintsa a villanyt, és visszatérjen a férfihez: rövid, szinte hangtalan közösülés következik. A jelenet során végig jelen van Lucy, aki a tévé előtt ül, ahogy a tér egyéb részeiben ott ülnek páran a többi szereplő közül is. Egy rövid beszélgetést követően Melanie elmegy: meztelenül, ruháit magához szorítva lép át a homokos térrészre, ahol az osztálytársai várják. Hangos zenét játszanak és énekelnek, és egy ideig úgy tűnik, mintha a lány ki szeretne menekülni a zenéből és a férfiak köréből, de egy hirtelen váltással ő is beszáll az éneklésbe. Egy fehér zászlót lengetve énekel („Glory Hallelujah”), hátul a képet kicsiben ismétli David (egy kisebb zászló lengetésével), majd ismét váltás következik, a zene harsányabb és erőszakosabb, Melanie-t elkezdik lökdösni, majd leteperik a földre, és szigszalaggal egy díszletelemhez kötik a lábától fogva. Miközben Melanie – még mindig meztelenül, a ruháit magához szorítva – a hátán fekszik, a lába pedig az égnek állva és lekötözve, David fehér rózsát rendel a számára, amit a virágárus aztán a nőre dob. Mindeközben Umberto Tozzi *Ti Amo* c. dala szól.

²³⁷ GILBERT and TOMPKINS 1996, 207. (Kiemelés a szerzőtől. – A.P.)

Egy következő jelenetben David egy újabb csokor fehér rózsával jelenik meg a lánynál, aki viszont elutasítja, és megkéri, hogy menjen el. A férfi inszisztál, vízbe tenné a virágokat, segíteni szeretne, Melanie ismét tiltakozik („Nem kell segíteni.”), 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 („Mennem kell.”), David még megkérdezi, hogy szereti-e egy kicsit. A válasz: „Úgy tűnik.” Ahogy az első együttlétet, úgy a megerőszakolást is végignézi az ugyancsak megerőszakolt Lucy.

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.²³⁸ Az előadás, amely érzelmi azonosulást irányoz elő David Lurie-t illetően, de amely ugyanezt az empatikus hozzáállást nem teszi lehetővé sem Petrus, sem a Lucy-t megerőszakoló férfiakat illetően, tehát morálisan elfogadhatóvá teszi David erőszakos cselekedetét, aki „Érosz szolgálatába állt” a „személyes gyűlölettől” fűtött, leigázott fekete közösség agressziójával ellentétben. Eszerint Lucy passzivitása a barbár²³⁹ tettet illetően érthetetlen és önpusztító döntés, míg Melanie, az „együgyű”,²⁴⁰ „csábító diáklány”,²⁴¹ aki „ügyet csinál [a viszonyból]”²⁴² tulajdonképpen önhibájából lesz erőszak áldozatává, és teszi tönkre a tanára életét. Melanie a feljelentéssel pontosan az ellen az előítélet ellen harcol, ami miatt Lucy viszont nem tesz feljelentést, hiszen a rendőrség amúgyis csak őt hibáztatná, hogy „miért nem öltöz[ött] lánynak”. De míg Lucy esetében a probléma az öltözkéiben is láthatóvá tett (nem hetero-) szexualitás, addig Melanie bűne pontosan abban áll, hogy nőiségével elcsábítja a tanárát.

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”.²⁴³ 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

²³⁸ Vö. Lianne BARNARD: *The politics of rape: Traces of radical feminism in Disgrace by J. M. Coetzee*, Tydskrif vir letterkunde, 2013/2, 19–29.

²³⁹ A barbárságra utal az is, ahogy Lucy a kutya-hoz hasonlítja a feketét: „Falkában jöttek, mint a kutya.” Az azonosulása ezekkel az „állatokkal” eszerint nem annyira a közösség vállalását jelenti egy leigázott és marginalizált közösséggel, hanem inkább lealacsonyodást, az emberi méltóság feladását, az erőszak interiorizálását.

²⁴⁰ HORECZKY 2012.

²⁴¹ CSÁKI 2012, 41.

²⁴² JÁSZAY 2012.

²⁴³ DIAMOND 1988, 89.

történet sajátos kihasználásában keresendő: az előadás a poszt-apartheidi válságos és viszályokkal terhes időszakot a hatalmi pozíciójából kifordított fehér szemszögéből mutatja be, ezzel szemléltetve valamely (magyar?) nyugati típusú kultúra álságosságát. De miközben egyrészt a nézői passzivitást provokálja (amikor végignézzük az első jelenetbeli erőszakot), másrészt az erőszakon való felháborodást kérdőjelezi meg (amikor újravetíti 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.

Az előadás működésének alapfeltétele, hogy a néző mind nézőségét illetően, mind pedig intellektuálisan passzív, vagyis képes interiorizálni azt a narratívát, amelyet a rendezés a számára előír. Ilyen módon a néző feladata az előadás erőszakosságának interiorizálása, és ezáltal egy olyan hatalmi helyzet elfogadása, amely hatalmi helyzetet a produkció egyébként megkérdőjelezni kíván. Az előadás a nézőt az erőszaktevők oldalára kényszeríti, és így a felelősséget áthárítja rá, mindezt viszont az erőszakosság és a nézői szabadság radikális leszűkítése által éri el, ezáltal pedig tulajdonképpen érvényteleníti mindazt, amit az erőszak felmutatása által megfogalmaz.

5. 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 az újraismétlését attól függetlenül, hogy azok a nőábrázolást illetően konzervatívak vagy sem. Elfogadható narratívának tartja ugyanakkor a heteroszexista társadalmi berendezettséget az előadásokban, vagyis azt, hogy az egyes produkciók azt mutassák be, ami a status quo, nem pedig annak kritikáját.

2. Megállapítható, hogy a kortárs kritika nem érzékeny a női egyenjogúságra az előadások recenziójában, de legalábbis kevésbé szán figyelmet a különféle etikai és erkölcsi elveknek. A különlegesen szubverzív és evidensen problematikus jelenségekre azonban már kivétel nélkül érkezik reakció, ami viszont rendszerint nem változtatja meg a recenzens bírálatát az adott előadásról. A szubverzivitás kisebb vagy nagyobb hiba, amelytől azonban el lehet tekinteni ami a végső produktum megítélését illeti. Nem teljesen egyértelmű, hogy a Mundruczót ért kritika például temporális változásnak köszönhető vagy annak, hogy az említett rendezőnél a legexplicitebb a nőábrázolás problematikussága.

3. A nagy százalékban férfinemű rendezők által uralt magyar színházban a zömében férfiközpontú narratívák az antifeminizmus vádja elleni mentséggént is állnak, amely mögött az a feltételezés áll, hogy a feminista szempontú újraértelmezése ezen műveknek azok megsemmisítését vonják maguk után (nem pedig a férfiszerepekhez hasonló módon komplex és változatos női szerepek beiktatását az eredeti történetekbe). Ahogyan az előadásokban, úgy a kritikában sem kap intergált helyet a női egyenjogúság elve.

4. A feminista elméletek leginkább a tudományos diskurzusban kapnak helyet, amelyek felvetései, vitái és eredményei nem transzponálódnak a kritika és a színházcsinálás gyakorlati mezejére. A színházcsinálásból való kimaradás eredményeül szolgálnak például az általam elemzett előadások. A kritikából való hiány azt vonja maga után, hogy az előadások recenziójában mindez nem jelenik meg, vagyis a feminizmus és posztfeminizmus elgondolásai 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 melegek, romák 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.

6. 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.szhaz.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.

BABARCZY Eszter: *Nők és feministák, avagy az aszimmetria szépségei. (Interjú Csáky Marianne-nal, Pető Andreával és Kuczogi Szilviával)*, Beszélő, 2000/4, 115—121.

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

COOPER, Christine M.: *Worrying about Vaginas. Feminism and Eve Ensler's The Vagina Monologues*, Signs: Journal of Women in Culture and Society, 2007/3, 727—758.

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

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

CSÁKI Judit: *Alföldi színháza. Öt nemzeti év*, Libri, Budapest, 2013

CSÁKI Judit: *Kutyába*, Magyar Narancs, 2012/36, 40—41.

DAVIS, Geena: *Geena Davis' Two Easy Steps to Make Hollywood Less Sexist (Guest Column)*, The Hollywood Reporter, 2013.12.11. (<http://www.hollywoodreporter.com/news/geena-davis-two-easy-steps-664573>, utolsó letöltés: 2014. április 26.)

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 (ed.): *Theatricality*, SubStance, 2002/2—3.

FÉRAL, Josette: *From Event to Extreme Reality. The Asthetic 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 Lívია: *Mandarin – Bartók nélkül?!*, Színház, 2001/7, 35—37.
- GÁCS Anna: *Beteljesületlen várakozások*, Beszélő, 2000/4, 108—114.
- GILBERT, Helen, TOMPKINS, Joanne (eds.): *Post-colonial Drama. Theory, Practice, Politics*, Routledge, London, 1996
- HEGEDŰS Claudia: „Ennek a darabnak a lényege az összjáték.” (Interjú Györgyi Annával), Színház.hu, 2012.03.20. (<http://szinhaz.hu/budapest/45120-bennek-a-darabnak-a-lenyege-az-osszjatek>, utolsó letöltés: 2014. április 27.)
- 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_szinhaz, 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: *Vesztett világ*, Revizoronline.com, 2012.06.14 (<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4039/proton-szinhaz-szegyen-wiener-festwochen-2012/>, utolsó letöltés: 2014. április 22.)
- KAÁN Zsuzsa: *Mandarinok – pró és kontra*, Élet és Irodalom, 2001/16, 26.
- KÁDÁR Judit: *Miért nincs, ha van. A kortárs nyugati feminista irodalomkritika hatása Magyarországon*, Beszélő, 2003/11, 100—107.
- KÉRCZY 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.
- KOVÁCS Bálint: „Életemet és véretem adtam” – Eszenyi Enikő, a Vígyszínház igazgatója, MagyarNarancs.hu, 2013.09.10 (<http://magyarnarancs.hu/nagytotal/eszenyi-eniko-interju-vig-szinhaz-2013-85161>, utolsó letöltés: 2014. április 27.)
- KOVÁCS Bálint: *Kovács Patrícia: Fiúk közt jobban érzem magam*, Origo.hu, 2011.06.21. (<http://www.origo.hu/kultura/20110621-poszt-2011-kovacs-patricia-otthagylja-a-vigszinhaz-at-interju.html>, utolsó letöltés: 2014. április 27.)

- 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
- LÖRINC 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.
- NYULASSY Attila, UGRAI István, ZSEDÉNYI Balázs: *Az ufo esete a porcelánbabákkal – Berzsenyi Bellaagh Ádám rendező*, 7ora7.hu, 2012.11.08. (<http://7ora7.hu/hirek/az-ufo-esete-a-porcelanbabakkal-berzsenyi-bellaagh-adam-rendezo>, utolsó letöltés: 2014. április 27.)
- 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
- PAPP Tímea: *Mégis, kinek a szégyene?*, Fidelio.hu, 2012.06.04.
(http://fidelio.hu/szinhaz/kritika/megis_kinek_a_szegyene, utolsó letöltés: 2014. április 22.)
- 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.
- RÉZ Anna: *Nem elég feminista?*, Színház, 2013/3, 2—4.
- 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.
- SCHULLER Gabriella: *Felforgató lehetőségek. Feminista kritika, dramatikus szöveg, színház*, Színház, 2013/3, 13—16.
- 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.
- SZABÓ István: *Adalékok a magyar színikritika helyzetéhez*, Színház, 2010/10., 21—30.
- SZABÓ István: *Nők a színházigazgatói székben*, Színház, 2013/3, 4—8.
- SZÉKELY Szabolcs: *Független mosoly*, Ellenfény, 2005/4., 36—37.

SZENTGYÖRGYI Rita: „Jött a gyomorgörcs”. *Monori Lili színésznő*, Magyar Narancs, 2012/42, 30—31.

SZILLÉRY Éva: *Jobban szeretek háttérben maradni (Interjú Bozsik Yvettel)*, Magyar Hírlap, 2013.12.31. (<http://www.magyarhirlap.hu/jobban-szeretek-hatterben-maradni>, utolsó letöltés: 2014. április 27.)

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

TOMPA Andrea: *I százalék és a nem színházcsináló nők. (Előszó helyett)*, Színház, 2013/3, 2—4.

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.)

VÁRNAGYI Márta: *A női irodalom és a feminista irodalomkritika Magyarországon. Hangok és visszhangok*, Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat, 2011/1, 30. (http://tntefjournal.hu/vol1/iss1/03_varnagyi.pdf, utolsó letöltés: 2014. április 26.)

ZAPPE László: *Bodóra várva*, Népszabadság, 2005.01.31.

ZAPPE László: *Fehérek, feketék, kutyák*, Népszabadság, 2012.06.18, 15.