

mi indokolhatta *A vágóhidak Szent Johannája* Sebastian Baumgarten-féle rendezésének meghívását. Kétségtelen, a nagy gazdasági világválság természetrajzával is foglalkozó darabot aktuálisá teszi az a tény, hogy a mindennapjaink részét képező krízis összefüggései és mechanizmusai számunkra éppoly kiismerhetetlenek, mint a fekete csütörtök következményei voltak az 1929/30-as évek emberei szemében. De vajon miért találja „figyelemreméltónak” a globalizáció amerikai kolonializációkénti megjelenítését, továbbá a brechti elidegenítési effektusoknak a megváltozott technikai lehetőségekhez igazítását az a színházi kultúra, amely lassan húsz éve teheti fel magának Heiner Müller és Einar Schleef szemüvegén keresztül a brechti kérdéseket?¹⁷

A vertikálisan három síkra tagolt tér felső csík-jainak vörös és fekete festése egyfelől felidézi a helyszínt (mészárszék, mocskos utca) illetve a nyomor enyhítésének két megoldási lehetőségét (munkásmozgalom és a feketekalaposok jótékonykodása), másfelől hangsúlyosan az alsó, vagyis ettől elkülönülő szintre helyezi az ily módon csoportot alkotó színészi testeket. A jelmezek szinte kizárólag olyan (adott esetben rasszista konnotációval is rendelkező) sztereotípiákból épülnek fel, mint a (vendég)munkásokat „négerként”, „oroszként”, „kínai-ként” azonosító széles fenékre szabott fűszoknya

és aranykarika fülbevaló, usanka vagy épp a vágott szemeket kiemelő maszk. Ezt a jelölvasó stratégiát erősítik azok az 1920-as, 30-as évek hollywoodi filmterméséből ismert konvenciók, amelyek a western-filmek ivói és moteljei révén jelenítik meg Chicago terét. Johanna alászállásának stációit a kivettitől olvasható feliratok jelzik, ám sokkal erőteljesebb hatást gyakorol a nézőre Jean-Paul Brodbeck folyamatos zongorajátéka. Az élőzene egyfelől az ellenpontozás technikájával hozza játékba a Brecht-szöveg Schiller blank verse-eit és pátoszát parodizáló nyelvi gesztusát, másfelől ironikus epilógussal zárja az előadást. A tapsrendet ugyanis az a filmbejátszás határozza meg, amelyen a jelmezben és maszkban vígan bulizó társulatot látjuk, és az alkotók névsorát olvashatjuk, miközben a színészek élőben énekelik a Bicska Maxiról szóló „vásári rigmus” Rammstein-féle átiratát. A *Haifisch* szövege szerint a közismert cápának nem véres fogai, hanem könnyei vannak, ugyanakkor – mivel vízben él – mindez nem látható. S ez a legalább annyira semmitmondó, mint amennyire didaktikus, viszont nagyon hatásos zárás csak megerősíti azt a lassan harminc éves posztbrechti tapasztalatot, mely szerint a dialektikus színház tökéletesen érdektelené válik, ha egy vélt vagy valós társadalmi probléma illusztrálására használják fel.

KRICSFALUSI BEATRIX

A felelősség átjátszásának politikája

Erőszak/reprezentáció

Mundruczó Kornél három színházi rendezésében

A Mundruczó Kornél színházi munkáiról szóló kritikái és szaktudományos vélemények – érvelésük összetettségétől és a bennük foglalt esztétikai értékítéllettől függetlenül – két dologban bizonyosan összecsengenek. Az egyik ilyen visszatérő megállapítás a – sokszor a hagyományos közhízi üzemén kívül berendezett – játéktér és a színészi játék (hiper)realizmusára vonatkozik, különös tekintettel a nyelvi és testi, többnyire szexuális töltetű agresszió legkülönfélébb megjelenési formáira, melyet a térelrendezés sajátosságai miatt a nézők mintegy testközlelől kénytelenek megtapasztalni. A másik konszenzus főleg az utóbbi időben – legkésőbb a 2007-es *Frankenstein-terv* óta – látszik kirajzolódni, amikor is a témaválasztás és az alkotó önértelmező kijelentései egyre nyilvánvalóbbá tették a produkciók társadalmi-kritikai elkötelezettségét. Pályája elején Mundruczó „outsiderként” nem a rendezők számára hagyományosan adódó, kevés kockázattal járó utat, vagyis a közismert klasszikusok biztonságos nézőszámot hozó újraértelmezését választotta a művészszínházi üzem keretei között, ezért a jelenének valóságától önmagát többnyire még mindig esztétista fallal elzáró magyar színházi közegben a politikus színház egyik legmarkánsabb képviselőjének számít.¹ Első színházi rendezése a kortárs színtér talán legtermékenyebb találkozásából született: Térey János – többek által előadhatatlannak titulált – magisztrális verses tetralógiájának, *A Nibelung-lakóparknak* az utolsó részéből a Kréta-

kör Társulat színészeivel létrehozott előadás a nézők és a szakma körében osztatlan sikert aratott. A Budavári Sziklakórházba rendezett „helyszínspecifikus” előadás olyan erényeket csillogtatott, melyek alapján az akkor már filmrendezőként sikeres Mundruczót a kritika méltán sorolta a magyar színház homogén egynyelvűségét, vagyis az uralkodó ábrázolási hagyományokat megbolygatni kívánó alkotók közé. Meg sem próbálta a szöveg alapján újraalkotni a globális high-tech kapitalizmus korába átemelt Nibelungok geográfiailag ismerős elemekből felépülő, ám a valóságban mégsem lokalizálható, felhőkarcolókkal telt luxuszvilágát, hanem a budai hegy gyomrába, egy lepusztult hadikórházba vitte le az előadást. Így helyett, hogy referencializálná Térey nyilvánvalóan sokkal inkább poétikai, mintsem pragmatikai funkcióval bíró mellékszövegeit, a főszöveghez hasonlóan azokat is eljuttatja a színészekkel, míg a színtér tekintetében dominánsan – afféle ready-made-ként – a hadikórház ott talált be/elrendezésére hagyatkozik. Ez az egyik jelentős eltérés a később mundruczóiként azonosított formanyelvtől: míg az állandó alkotótársává vált Ágh Márton hiperrealista színházi díszletei a maguk artisztikus precizitásában képzik újra és eképpen idegenítik el az ismerős és többnyire visszatartó valóságot, melyből csak ritkán zökkent ki egy-egy hivalkodóan művi, mégis átesztétizált kép (gondoljunk csak a műfenyő-erdőre *A jégben* vagy a *Szégyen* műrőzsa-mezejére), addig az előadást

¹⁷ Vö. Hans-Thies Lehmann: *Das andere Brecht*. In: H-T. L.: *Das Politische Schreiben*. Berlin, Theater der Zeit, 2001. 207–282.

¹ Kiss Gabriella a színház politikusságát hazai és nemzetközi kontextusban vizsgáló, a magyar szaktudományos diskurzusban méltán programadónak nevezhető írásában *A jég* című előadást „a politikus színház paradigmáit példája[ként]” elemzi, vö. Kiss Gabriella: „A kisiklás tapasztalata”. *Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról*. Alford, 2007/2, 60–79. De például az *Nehéz Istennek lenni* politikai – vagy politikusi? – vonatkozásaira miatt határainkon túl, Németországban is ismerésben részesült: a Drezdában 8. alkalommal megrendezett „Politik im Freien Theater” című fesztiválon 2011-ben a Bundeszentrale für politische Bildung díjával tüntették ki.

mintegy filmfelvételnél jelenetről jelenetre követo, közben a hegy gyomrába egyre mélyebbre hatoló nézők tényleg a valós körül bukdácsolnak: a wagneri apokaliptikus vízió Térey-féle újraírásának a háborús múlt „autentikus” maradványai szolgálnak játékkeréül (Menczel Róbert elrendezésében). A másik markáns különbség az erőszak ábrázolása és az azzal összefüggő színészi testhasználat tekintetében mutatkozik meg: a „terrortörpe” adáz bosszúhadjárata által generált, a minden és mindenki pusztulásába torkolló erőszak megjelenítését Mundruczó itt még sokkal inkább Térey poézist és káromkodást vegyítő versnyelvére bízta, semmint a színészek testi akciójára (amely sokszor stilizáltságában ellentétezt a verses szöveg megtestesítésének szándékolt természetességét²).

Ezzel szemben *A jég* hatásesztétikájának – az alapjául szolgáló regény tematikájához igazodva, ahol a szívükkel beszélő kiválasztottak szeretetközössége csak egy brutális testi fájdalommal járó akuszon keresztül jöhet létre – már alapeleme a fizikai erőszak és a (kizárólag annak egy válfajaként megjelenő) szexualitás kendőzetlenül naturalisztikus ábrázolása, miközben a színészi játékmód ebben a rendezésben korántsem homogén. Egyrészt a Szorokin-adaptációra is jellemző az „úgy csinálni, mintha ez nem játék lenne” természetessége, amely legmellbevágóbban és -hatásosabban a prostituált életét bemutató „etüdökben” mutatkozik meg: Nyikolajeva (Péterfy Bori) a testét eltárgyasító aktusok sorozatában a szemünk láttára redukálódik a „puszta élet” (Giorgio Agamben) állapotára. Másrészt azonban akadnak olyan jelenetek is, amelyek épp ironikus túljátszottsággal törnek meg a pszichológiai realizmus kódját: ilyen például Kijela (Katona László) és Gena (Bánki Gergely) jelenete, akik a „fürdőszobai éneklés” (kis) polgári hagyományába simulva a kádban állva meztelenül adják elő a System of a Down egyik számát, mielőtt rátérnek a „zsidó-szabadkőműves páholy[ról]”³ szóló, nem túl összetett világlátást tükröző eszmefuttatásukra. (Ezen kívül akadnak a rendezésnek olyan részei, amelyeknél nem tűnik egyértelműen eldönthetőnek,

hogy a látottak – különösképpen az egyébként ábrázolhatatlan fájdalmat elszennvedő test mímelésének – teátrális hatása az alkotói szándék vagy annak félrecsúszásának eredménye. Különösen igaz ez a szívek jégkalapácsos megzörgetésének színrevitelére, melynek kapcsán Kiss Gabriella találóan idézi fel „Brecht közismert tételét [...], mely szerint »nincs művibb valami, mint a naturalista színház«.”⁴)

A jégben tehát a kétféle játéknyelv állandó oszcillációja, valamint az első rész dinamikus testiségének ellentétejként megrendezett, verbális narrációra és statikus képiségre épülő második felvonás hatékonyan képes megakadályozni az előadásnak az erőszak és pornográfia kritikátlan reprezentációjaként való olvashatóságát.⁵ Mundruczónak a részben ugyanezzel a stábbal a Proton Produkció égisze alatt készült későbbi munkái – a *Frankenstein-terv* (2007), a *Nehéz Istennek lenni* (2010) és a *Szégyen* (2012) – azonban már korántsem élnek ilyen egyértelmű módon – ti. elkülönülő felvonásokra osztva – az ironikus eltávolítás és a különböző rendezés- és játékmódok közötti feszültségkeltés heterogenizáló eszközeivel, miközben tovább gyengítik a látottak illúziószínházi keretezettségét (például a kőszínházi apparátus helyett alternatív játékterek használatával, de a negyedik fal látszólagos lebontásával is), és ezáltal még nehezebbé teszik a néző számára a színházi játék valósága és a történet fikcionalitása közötti határvonal pontos lokalizálását. Ugyan Szorokin regénye is realiztikus és nem különösebben szívderítő képet fest a mai orosz társadalom rétegzettségéről, illetve a Szovjetunió politikatörténetéről, a fiktív szekta általi játékba hozott ironikus-metafizikus dimenzió mégis megakadályozza a történet egyszerű szociorealista társadalomkritikaként való olvashatóságát. Ezzel szemben a rendező 2000-es évek második felétől készült munkában az erőszak már teljesen egyértelműen valós gazdasági, társadalmi, és politikai kontextusba ágyazottan jelenik meg, jórészt az alsóbb társadalmi rétegekhez (diszfunkcionális családokból jövő kis egzisztenciák, prostituáltak, bűnözők, nincstelen fekete földművesek a poszt-a-

partheid Dél-Afrikai Köztársaságban stb.) kapcsolódóan. Olyasvalamiként, ami bár áthatja hétköznapjainkat, mégsem vagyunk hajlandók tudomást venni róla, nemhogy tenni ellene – legalábbis addig bizonyosan nem, amíg magunk is nem válunk érintetté. Ezen a helyzeten kívánnak változtatni Mundruczó rendezései, amennyiben a félrenézés és a tanúskodás, a távolságtartó szemlélődés és a beavatkozás problémakörét feszegetik, vagyis voltaképp a színházi nézőségén keresztül a szubjektum cselekvőképességének etikai-politikai vonatkozásait vetik fel. A cél érdekében bevett legdirektebb és legszembeütőbb eszköz a nézőknek a játékosok általi direkt megszólítása, a döntéshozatalra, közbeavatkozásra való felszólítása, amely *A jég* után készült előadások külső kommunikációs rendszerének meghatározó alapelemévé vált.

De hogyan ragadható meg egy olyan színház politikussága, amely témaválasztásában felelősséget és elkötelezettséget mutat jelenének legégetőbb társadalmi problémái iránt, vagyis a színházat a közügyeinek alakításaként értett politika eszközeként tartja, de esztétikai-performatív gyakorlatát tekintve – igaz, hogy csak egy kísérleti elrendezés keretei között, melyet azonban deklaráltan nem a valóságtól elzárt, attól ontológiailag különböző rendszernek tekint – maga is hozzájárul az általa kritizált jelenségek újratermeléséhez? Konkrétabban fogalmazva: hogyan értelmezhető politikai színházként például az a *Nehéz Istennek lenni*, amely úgy irányítja figyelmünket a kelet-európai prostitúció, drog- és emberkereskedelem embertelenül brutális működésére, hogy a reprezentációs színház a valós irányába több helyen megnyitott keretei között a már-már „nem-játszásba”⁶ átcúszó hiperrealista színházi kódján ott és akkor, a nézők szemé láttára újolag színre viszi a nőknél elkövetett testi erőszakot? Vagy a dél-afrikai Coetzee poszt-apartheid regénye alapján készült *Szégyen*, amelynek felütéseként négy afro-parókás férfi naturalisztikusan színre viszi egy fiatal nő brutális megerőszakolását, vagyis azt a csoportos nemi bántalmazást láthatjuk, amely a szövegben – többek közt épp a faji alapú erőszakspirál megállítására érdekében – radikálisan reprezentálhatatlanként tételeződik?

Fontos kiemelni, hogy az erőszak Mundruczó színházi munkáiban nem egyszerűen tematikai sí-

kon jelenik meg, hanem szerialitása miatt struktúraalkotó jelentőséggel bír úgy az egyes rendezéseken, mint az egész életművön belül. Az erőszak ismétlés-jellege legalább az alábbi három szinten válik értelmezhetővé. (1) Először is az előadások társadalompolitikai tudatossága – vagy Brechttel szólva összességében – a nyugat-európai drámairodalomban a kilencvenes évek végétől tömegesen megjelent „vér- és sperma-darabokhoz” hasonlóan mindenekelőtt a témaválasztásban érhető tetten. Vagyis a kritikai művészet ama mimetikus hagyományában állnak, amely a színházban a kritika alá vont társadalmi jelenségnek színházi folyamatként történő megismétlésében nyilvánul meg. Ezáltal akarva-akaratlanul a re-representációs színház működési rendjén belül helyezik el önmagukat, melyet elsősorban az oda nem illő téma – a dekorum szabályainak figyelmen kívül hagyása –, másodsorban pedig az uralkodó ábrázolási és észlelési módok megsértése által bolygatnak meg. De kritikátlanul viszonyulnak a reprezentációs színházi apparátus inherens hatalmi viszonyaihoz (így például az abban meglévő strukturális erőszakhoz), és reflektálatlanul követik a művészet hatékonyságának pedagógiai modelljét.⁷

(2) Másodsorban az erőszak szerialitása az egyes rendezéseken belül is strukturáló jelentőséggel bír. Ez a legszembeütőbbben az íróként Mundruczó Kornél és Bíró Yvette által jegyzett *Nehéz Istennek lenni*ben figyelhető meg, ahol az erőszak hangsúlyozott ismétlés-jellege már a történetalkotás szintjén is érvényesül: a dr. Varjassy Károly (Rába Roland) által személyes bosszúból és politikai céllal forgatott obskúrus videofilm forgatókönyve a családi „ősjelenet” didaktizált biblikus narrációval kísért újrajátszásán [*re-enactment*] alapul (az apa teherbe ejti a saját lányát, aki szülés közben meghal, a holttestet elássa a kertben, a gyermeket állami gondozásba adja, az egészről tudó nagy fiát pedig elüldözi otthonról). A szadista módszerekkel forgatott film a fikció szerint a leleplezés médiuma: a halott anyát „megtestesítő” prostituáltaknak azért kell válogatott kínzásokat és megaláztatásokat elszennvedniük (az egyiknek leégetik a hátáról a bőrt, a másiknak eltörlik a nyakát és élve eltemetik), hogy végre kiderüljön a később európai parlamenti képviselővé vált apáról az igazság. Ehhez azonban az

² Vö. Legát Tibor: *A Nibelung-lakópark a Sziklakórházban: Felejtésk el, hogy színészek*. Magyar Narancs, 2004/43, 28–29.

³ Vlagyimir Szorokin: *A jég*. Színházra alkalmazta: Petrányi Viktória és Mundruczó Kornél. Budapest, Nemzeti Színház, 2008, 22.

⁴ Kiss, i. m. 73.

⁵ Vö. „Azt azonban, hogy a horrorszcenáriók sora »véres beavatásá« váljon, egyfelől a meztelen testre vetett pornográf, illetve horrorszitikus tekintet humoros-ironikus színészi eltávolítása, másfelől a nézést fókuszáló filmes technikák színrevitele akadályozza meg.” I. m. 73.

⁶ Lásd Michael Kirby „acting/not-acting”-sémájának Nicolette Kretz általi kiegészítését in: Andreas Kotte: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln–Weimar–Wien, Böhlau, 2005, 195–200.

⁷ Vö. Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. Ford. Erhardt Miklós, Budapest, Múcsamok, 2011, 37–58.

„eltemetett” múltnak a szemünk előtt még egyszer meg kell történnie egy fiatal nő testével, mert a filmfelvételhez használt szexmunkások ugyan a színjátszás kódja szerint jelként helyettesítik az eljátszandó alakot, de ebben a folyamatban a test korántsem szemiotikai jelképző felületként vesz részt – mint tenné azt az illúziószínházban –, hanem maga fenomenális, hús-vér valóságában (nem véletlen, hogy a film elkészítésében egy szadista pornófilm-rendező segédkezik).

A Coetzee-adaptációban azonban az erőszak megismétlése nem a diegézis szintjén, hanem mondhatni épp annak ellenében, a színrevitel által történik meg. Miközben a Nobel-díjas író regényének legerősebb állítása a csoportos nemi erőszak nyelvi és/vagy vizuális reprezentálhatatlansága,⁸ addig Mundruczó ezzel a cselekményfolyamból kiemelt jelentéssel kezdi az előadást, majd aztán a történetbéli eredeti helyén elkezd újrajátszatni Lucy meggyalázását. Az eredetileg mintegy hat perces, brutális erőszakfolyamat – ami a szexuális bántalmazást már eleve többszörös penetrációként vite színre – a közönség ezúttal mediálisan közvetítve nézhetné végig (a kamerát Weber Kata kezeli), ha Rába Roland a vetítővászonként használt függöny széthúzásával és a nézők közvetlen megszólításával nem szakítaná félbe a cselekményt: „Ezt a jelenetet már látták, erre emlékeznek, ugye? Nem kell most megismételjük, ugye? Érdekes, hogy ezek a jelentek azok, amelyek a leginkább megmaradnak, beleégnék az ember retinájába. Miért? Vajon miért? Amíg ezen elgondolkodunk, húzzuk el a függönyöket.” Vagyis itt a szexuális erőszak színrevitele egyértelműen és hangsúlyosan összekapcsolódik a nézők direkt és provokatív megszólításával (ami egyébként az előadás külső kommunikációs rendszerét végig jellemzi), mi több, arra történő (didaktikus) felszólításával, hogy reflektáltan viszonyuljanak a saját voyeurisztikus nézői pozíciójukhoz, a másik intim szférájába újólag beható erőszakos tekintetükhöz.

(3) Végül a szóban forgó három rendezés sorozatjellegét az is megerősíteni látszik, hogy a történetek motivikus egyezésein túl már-már a kölcsönös felcserélhetőségbe hajló hasonlóságot mutatnak az erőszak színészi ábrázolásának tekintetében

is. És itt nem egyszerűen arról van szó, hogy egy maroknyi (többé-kevésbé) állandó társulatban értelemszerűen kevesebb tér nyílik a szereposztás variabilitásának, hanem úgy tűnik, mintha a Proton Színház alkotóközössége visszanyúlna a szerepkörök intenzív alkalmazásának hagyományához, amely az esztétikailag innovatív független színháznak ritkán sajátja. Az alkotóközösség munkáit folyamatosan figyelemmel kíséző *Szégyen*-nézőben a Katona László és Bánki Gergely által alakított, az erőszak kultúráját a fehér középosztályban megjeleníteni hivatott egyetemisták részvételével készült jelenetek – így például a legegyszerűbb rasszista közhelyeket (a négerek másként látnak és látszanak, nem mosakodnak eleget, óriási a nemi szervük, vérükben van a zene stb.) plakatív módon kijátszó konverzáció, vagy a meztelen Melanie (Wéber Kata) aktus utáni megalázása és Lurie (Zsótér Sándor) megfenyegetése – eszünkbe juttatják az ugyancsak általuk játszott *Kjela* és *Gena A jégből* fentebb már idézett figuráit. De az erőszaktevők csoportjához legtöbbször egyfajta rendezői, játékmesteri funkcióban csatlakozó Rába Roland (lásd például fentebbi megjegyzését a *Szégyen*-ben) alakításai is csereszabatosnak tűnnek csakúgy, mint Derzsi János passzivitásukban aktív szimpatizánsai. Ami azonban az erőszak ábrázolása (és következtetésként befogadása) tekintetében még ennél is egyértelműbb kiszámíthatóságot és szerialitást kölcsönöz Mundruczó rendezéseinek, az a fiatal színésznők, például Weber Kata és Tóth Orsi, beleszorulása egy bizonyos szerepkörbe. Amikor az utóbbi a *Szégyen* felütéseként a *Blade Runner* zenéjére felmeztelenül felkászálódik egy viharvert kanapéről, a Proton-produkciókon iskolázott nézőre az hatna a meglepetés erejével, ha hamarosan nem válna brutális folyamatok elszennvedőjévé. A meztelenség, a szexualitás és az erőszak ábrázolása olyannyira automatizálódott Mundruczónak ezzel az alkotóközösséggel készült munkáiban, hogy ezáltal már olyan populáris médiaműfajok (bűnügyi sorozatok, *slasher*-filmek) veszélyes közelségébe sodródhatnak, melyeket általában az ilyen típusú képözön előállításáért és forgalmazásáért szokás okolni.

Jelen tanulmány Mundruczó Kornél rendezései közül kizárólag az „erőszak-trilógiával”⁹ foglalko-

zik, vagyis azokkal a Proton Színház többé-kevésbé állandó alkotóközösségével készült munkákkal, amelyekben az erőszak ábrázolása nem pusztán tematikus motívumként jelenik meg, hanem a színrevitel meghatározóan működtető módszerré vált. Első lépésben azt vizsgálom, mennyire nyitják fel az illúziószínház zárt reprezentációs keretét, vagyis a fiktív történetnek és a performansz valóságának milyen összefüggésrendszerét konfigurálják. Ezt követően azt igyekszem megvilágítani, hogy a nyílt színen lejátszódo obszcén jelentek sokasága az erőszak struktúrájában hogyan pozicionálja a befogadót: mennyire tudatosan teszi úgy a diegézis keretezett világában, mint a performansz folyamatában szemtanúvá, következtetésként felelőssé mindabban, amit végignéz. Végül egy konkrét példán keresztül azt szeretném megmutatni, hogy az erőszak reprezentációja hogyan viszi színre performatívan saját politikai és esztétikai esendőségét.

A re/prezentáció keretezése

Az önmagát egyre inkább a nézés eseményének leírásaként értő színháztudományban konszenzus rajzolódott ki akörül, hogy a színházi jelkettős meghatározottságából következően – hiszen az mindig „egy jel jele”¹⁰ – a befogadó észlelése a látottakat szükségképpen (legalább) két rendbe szervezi. Az esztétikai észlelés folyamatosan a fiktív illúzió és a valós tapasztalata, az ábrázolt és az ábrázolási folyamat, a jelölt absztrakciója és a jelölő materialitása, a reprezentáció és a jelenlét között ingadozik. Hogy ez a „perceptív multistabilitás”¹¹ ténylegesen mekkora erőfeszítést igényel a nézőtől, nagy mértékben függ attól, hogy a rendezés mennyire viszonyul reflektíven ehhez az adottsághoz, következtetésként mennyire tudatosítja a permanens átkapcsolás szükségességét önmagában és

a befogadóban. Hans-Thies Lehmann a színházi működésmódok általa vélelmezett paradigmatis elkülönülését többek közt e tekintetben is megalapozottan látta: míg a dramatis színház egy zárt fiktív univerzum illúziójának megteremtése érdekében minimalizálni igyekszik még a színész testi valóságának felforgató erejét is, addig a posztdramatis esztétikát „csakos határterületként” látja megragadhatónak, „folyamatos átváltásként [...] a reális kontiguitás (a realitással való összefüggés) és a »megrendezett« konstrukció között. [...] Olyan észlelésmód alakul itt ki, amely saját felelősségére vállalja a struktúra és az érzékeny valós észlelése közötti folyamatos átjárást.”¹² Indokoltnak látszik tehát első lépésben azt megvizsgálni, hogy Mundruczó Kornél rendezései a valós és a fiktív a kortárs színház két említett játékmódja közül melyiket jellemző összjátékát konfigurálják, vagyis milyen befogadói aktivitást várnak el a nézőtől. Mivel a *Frankenstein-terv* és a *Nehéz Istennek lenni* esetében a két terület elbizonytalanító összefonódása már magába a fiktív történetbe is beleíródik, ezért annak elemzése sem maradhat el, hogy a szövegbe „kódolt” implicit nézői szerep milyen viszonyban van az abból készült előadás látásrendjével.

A szóban forgó három rendezés – ahogy arra a fentiekben már utaltam – legszembeötlőbb közös jellemzője az, hogy a színpadon egyszerre észlelhető történet fikcionalitása és a játék valósága közötti állandó feszültséget az illúzióképző reprezentációs apparátus kereteinek tudatos és leplezetlen megbontásával teremti meg. Ez az elv olykor már a helyszín kiválasztásakor is érvényesül, hiszen egészen bizonyosan más keretbe rendezi a nézői befogadást, amikor nem egy kőszínházi épületben, a játéktértől szigorúan elválasztott nézőtérre kell helyet foglalnia, hanem – mint mondjuk a *Frankenstein-terv* esetében – a Bárka épülete mögött felállított

Yvette) bemutatója 2010. május 21-én volt Brüsszelben a KunstenFestivalDesArts-on, Magyarországon először 2011. május 26-án játszották a Trafó szervezésében a Gyömrői úton. Az előadás-elemzés a 2011. szeptember 21-én Budapesten játszott előadás, valamint az alkotók által a lisszaboni Alcantara Festivalon készített felvétel alapján készült. A *Szégyen* (író: J. M. Coetzee) bemutatója 2012. május 17-én a Wiener Festwochenen volt, a magyar közönség 2012. június 15-én láthatta először. Az előadás-elemzés a 2012. október 25-én a budapesti Trafóban játszott előadás, valamint a társulat által készített videofelvétel alapján készült. Lucy szerepét 2012 őszén már nem Láng Annamária, hanem Tóth Orsi játszotta. A szövegben található idézetek minden esetben a videofelvételeken alapulnak.

¹⁰ Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters I*. Tübingen, Francke, 1988, 97.

¹¹ Erika Fischer-Lichte: *Perzeptív Multistabilität und ästhetische Wahrnehmung*. In: *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeiten im zeitgenössischen Theater*, szerk. Erika Fischer-Lichte és mások, Berlin, Theater der Zeit, 2006, 129–139.

¹² Hans-Thies Lehmann, *Posztdramatis színház*. Ford. Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor. Budapest, Balassi, 2009, 120.

⁸ Lucy makacsul ragaszkodik ahhoz, hogy a csoportos nemi erőszak az ő „magánügye”, mert a történetek közvetíthetőségét lehetetlen kivonni az apartheid történetéből és a rasszizmus diskurzusából.

⁹ A *Frankenstein-terv* (író: Mundruczó Kornél és Bíró Yvette) bemutatója 2007. október 15-én volt a Bárka Színházban. Az előadás-elemzés alapjául az alkotók által készített felvétel szolgált. A *Nehéz Istennek lenni* (író: Mundruczó Kornél és Bíró

mobilkonténerben, amely a diegézis világában egy *casting* helyszíne. A produkcióra jegyet váltó néző ugyanott jön be, ahol kicsit később a válogatás résztvevői; helyet foglal, ezzel nem csupán nézőjévé válik az elkövetkezendő eseményeknek, de mintegy alkotóelemévé is a konténer berendezésének, vagyis magának a játéktérnek. Később azonban, amikor a Frank Viktor nevű rendező (Rába Roland) hozzánk fordulva elmondja, hogy egy szereplőválogatás helyszínén vagyunk, akár annak a lehetősége is felmerülhet bennünk, hogy közülünk lesznek kiválasztva az Európai Unió kulturális alapjának támogatásával készülő (horror)filmben játszó, különösen akkor, amikor megtudjuk, hogy a rendező nem színészekkel akar dolgozni, hanem „emberekkel”, „akiknek nem hangsúlyaik vannak, hanem sorsuk”. A nézők megérkezésekor a stáb jó része már bent van, igazítják a kamerát, sminkelnek, Monori Lili és Derzi János egymással beszélgetnek, mintha az már a kezdete lenne a bevásárló cetli fölött kialakuló későbbi dialógusnak stb., ezért a színrevitel keretei teljesen bizonytalananná válnak, nem tudjuk pontosan, mi az, ami már az előadáshoz tartozik, és mi az, ami annak még csak előkészülete.

A valóság és fikció szétválását az is nehezíti, hogy szinte minden, ami körülöttünk és előttünk történik, kettős referenciát kap, amennyiben nemcsak a performansz valóságában, hanem a diegézis világában is értelmeződik: például a nyilvánvalóan az előadás archiválásához használt kamerák jelenlétét Frank Viktor az EU folyamatos felügyeletével magyarázza (képi bizonyítékát kell adnia annak, hogy valóban dolgozik és a támogatási szerződésnek megfelelően költi a pénzt). A határok elbizonytalanítása miatt abban is nehéz egyértelmű döntést hozni, hogy a meghallgatásra érkezők valóban amatőrök-e, vagy színészek, akik profin játsszák, hogy amatőrök. Már csak azért is, mert Rába Rolandon kívül, aki a magát mindenható teremtőnek – és így a művészi alkotófolyamatot a korlátlan hatalomgyakorlás, az erőszak és megalázás terebélyesítőjének – képzelő rendező sztereotípiáját az irritáló túljátszás eszközével formálja meg, az előadásban dolgozó többi színész (Monori Lili, Stork Natasa, Derzi János, Kiss Ágota) szerepalakítását az jellemzi, hogy

inkább tűnnek önmaguknak, mint egy dramatikussal alak jelének. Az eredetileg a *castingra* érkező, majd a konténer tulajdonos Viktória és a rendező Viktor fiaként lelepleződő Nagy Viktort megformáló Frecska Rudolf státuszának megítélése pedig tovább bonyolítja, ha nem egyenesen hatályon kívül helyezi az olyan oppozíciók biztonságos értelemszervező erejét, mint a valós-fiktív, amatőr-profi (vagy ahogy Frank Viktor mondja: ember *versus* színész).¹³

Mundruczó rendezése kicsit sem leplezett, mégis igen hatásos módon a színház medialitásának ama alaptulajdonságára épít, hogy abban minden „egyszerre teljesen jelszerű és teljesen valós”.¹⁴ De még ez a színrevitel működését szervező axióma is beágyazódik a fiktív történet univerzumába, meghozza ama igen mulatságos közjátéknak a formájában, amikor a dramatikussal alakok maguk sem tudnak döntést hozni egy a világukban felbukkant dolog episztemológiai státuszáról: a csomagként érkező „szarról” kapásból azt hiszik, igazi, majd forgatási kelléknek vélik, mígnem Viktor határozottan valódi fekáliaként azonosítja. Csakhogy az eldönthetelenséget előállító permanens kettős kódolást az automatizálódása egy idő után az ellenkezőjébe fordítja, így a befogadóban egyre határozottabban az tudatosul, hogy itt minden a színrevitel intencionálisan megtervezett és kiszámított része, még a „valós [szó szerinti] behatolásaként”¹⁵ megjelenő rendőri intézkedés is nyilvánvalóan inszenzirozott, vagyis a dramatikussal fikció része. A performansz valósága azonban csak néhány helyzetben bír olyan erővel, hogy valóban képes legyen rést ütni a fiktív kozmosz zárt reprezentációs keretén. Ennek legjobb példájaként az a szituáció említhető, amely a „banális”¹⁶ történet – és látszólag az előadás – lezárulásával visszatér a konténer kettős meghatározottságú térként történő dinamizálásához, ami a produkció elejét jellemezte. Egészen pontosan arról van szó, amikor a környezetét komótosan ám szisztematikusan kiírtó Nagy Viktor szerepét játszó Frecska – miután a parkban végül megölte apját is, amit a közönség odabent a Balázs Béla-díjas áldozat által rendezett, élő *snuff*-filmként nézhetett végig – visszatér a konténerbe, a fogasról leakasztott kabátoknak a nézők felé intézett „Kie ez a kabát?” kér-

déssel egyenként megkeresi a gazdáját, majd a „Semmi baj.” megnyugtató mondat kíséretében a kezükbe is nyomja a tulajdonukat képző ruhaneműt.

Csakhogy az előadás ezzel még nem ér véget, mert az elhangzó „Gyertek be!” felszólításra újra megjelenik az összes résztvevő és bejelentik, hogy végezetül elénekelnek még egy dalt. Ekkor egy olyan teatrális nyelv lép működésbe, amely ebben a rendezésben voltaképp előzmény nélküli: a színészek frontálisan a nézők felé fordulva, feltartott, véres kézzel – Wéber Kata zenei kíséretével – feltűnően értelemmentesen elénekelik a Rolling Stones *I Can't Get No Satisfaction* című számát, miközben Stork Natasa – a dalszöveg referenciális olvasatát adva – önkielégítést mímél. Frecska kívülálló marad, majd amikor az éneklők egyre közelebb jönnek a közönséghez, ő is keresztülvág a játéktérre, és a többiek véres kezük érintésével néhány pillanat erejéig mégis részesévé teszik a bizarr produkciónak. Végül az előadás lezárását a lehető legkonvencionálisabb és legegyszerűbb jel „jelenti be”: egy pillanatra elsötétül a tér. A zenés klip nem tehető jelentéssé a dramatikussal univerzumon belül (nem véletlen, hogy annak „lekerekítése” után kerül rá sor), de nyilvánvaló teatralitásában attól a hétköznapi viselkedéssé stilizált játékmódtól is radikálisan eltér, amely mindaddig annak ellenpontjaként a performansz valóságát tolta előtérbe.

Az itt még a színrevitelen *idegen* testként lógó dalbetét a későbbiekben a mundruczói formanyelv integráns részévé válik, így a *Nehéz Istennek lenni* működésének már az egyik legharakteresebb ismertetőjegye lesz, melyet a kritika konszenzusosan *elidegenítő effektusként* értelmez. A *Frankenstein-terv*hez hasonlóan a valóság és fikció határvidékének megteremtésére egy az intézményesült reprezentációs színház épületén kívül eső helyszínen kerül sor. Az utazás a városszéli elhagyatott, romos ipartelepre utólag illeszkedni látszik a diegézis univerzumába, amely az emberkereskedelemnek, a márkahamisításnak, a prostitúciónak és egyéb büncsoportok gyakorlatoknak a törvényes polgári renden kívül eső világaként azonosítható. A raktárépületbe azonban csak az után léphetünk be, hogy a hangsúlyosan fiktív, merthogy voltaképp földönkívüliekkel és időutazással tarkított tudományos-fantasztikus bevezető történet – erről majd később esik szó részletesen – új referenciális keretbe ren-

dezte mindazt, amit magunk körül észlelünk. Csak-hogy a belső tér még mindig inkább a valóságával tüntet, hiszen a cselekmény helyszínéül szolgáló kamionokat valóban két jármű „jelöli”, amelyek színházi térként csak később válnak reflexió tárgyává. Akkor azonban nyilvánvalóvá válik, hogy a játéktér tulajdonképpen a polgári illúziószínház dobozszínpadára emlékeztet, csakhogy itt a „negyedik falon” keresztül nem Prozorovék nappalijába kukkanthatunk be, hanem egy *sweatshop*ppal kombinált bordélyba (a másik kamion vetítőtávcsónként használt negyedik fala pedig csak technomediális közvetítéssel válik átlátszóvá).¹⁷ A *Frankenstein-terv*hez hasonlóan a tér itt is kettős kerettel látja el a benne megtörténtekeket: egyrészt a fiktív történetet egyértelműen reálisaként ismerteti fel az a céllal, hogy a kétórás „erőszakmaraton” a néző által is megélt életvalósággá váljon, másrészt a jelenben végbemenő játékfolyamatot az ábrázolás illúziókeltő realizmusának megakasztása érdekében a teatralitás jelével látja el.

E tekintetben a térmél jóval fontosabb szerep jut a már említett zenés betéteknek, ha úgy tetszik „Songoknak”. Elsősorban azért, mert a *Nehéz Istennek lenni* nemcsak létrejöttének ideje miatt, hanem a benne használt színészi játéknemek tekintetében is átmenetet képez a másik két rendezés közt. Míg a *Frankenstein-átiratban* (Rába Roland kivételével) a színészi jelenlét telítettségén alapuló nemjátszás módusza, addig ebben már inkább az újdonságként megjelent pszichorealista játéknemek tűnik uralkodónak, a Coetzee-adaptációban pedig e kettő mellett jelentőséggel bír az a teatrális túljátszás is, amelynek itt Katona László szadista filmrendező-karikatúrája az előhírnöke. Ahogy már említettem, a kritika – már csak a struktúra-fenomenológiai párhuzam miatt is – egyöntetűen az elidegenítés brechti eszközét látja a zenés klipekben, amelyeknek illetéknéppen a lezárt fiktív univerzum létrejöttének folytonos megszakítása, továbbá jelen esetben az erőszakfolyam megakasztása és esztétikai ellenpontozása volna a célja. Csakhogy Brechtnél a Songok a darab részét képező, azzal egyidejűleg keletkezett szerzemények, amelyek szövege rendre integrálódik a cselekménybe. Mundruczónál ez a kapcsolat többnyire úgyszintén létrejön (például a *Madám* eléneklei a *Mamy Blue*-t), de a szükségképpen popkulturális idézetként mű-

¹³ Különösen igaz ez akkor, ha Frecska élettörténetét és a produkcióba való bekerülését ismerve tudjuk, hogy az több ponton átfedést mutat az előadásban játszott szerepével.

¹⁴ Lehmann, i. m. 119.

¹⁵ A fogalomhoz lásd Lehmann, i. m. 116. sk.

¹⁶ Koltai Tamás: *Bűnkonténer*. Élet és Irodalom, 2007/43, 31.

¹⁷ A polgári illúziószínház hagyományos terére, főként a negyedik falra utaló reminiscenciák egyébként a *Frankenstein-terv* konténerében is felismerhetők: a belső tér egy része szobákra van osztva, melyek a nézők felé nyitottak.

ködő ismert slágerek meghökkenítő rekontextualizálása nem lépi túl a groteszk nevetető, érzelemlevezető és -eltávolító hatását. Az olyan szekvenciák, mint amikor Zita (Kiss Diána Magdolna) a hátról leégetett bőr ápolása közben fájdalmas arccal eldalolja a King Crimson *Moonchild*-ját, vagy amikor a röviddel azelőtt halálra kínozta Andrea (Wéber Kata) rövid időre előmászik a földkupacból, hogy az elkövetőkkel együtt kedélyes táncos-kórust alkosson arra a *Something's Gotten Hold of My Heart*-ra, amivel a Madám (Láng Annamária) ünnepli meg az eljegyzését, már egyenesen a musical műfajának paródiájára emlékeztetnek. Arra azonban bizonyosan nem képesek a dalbetétek – nem véletlen, hogy Brecht ilyen funkciót sohasem tulajdonított nekik –, hogy a performans valóságában már megtörténtek (jelen esetben a brutális testi erőszak reprezentációja) viszolyogtató hatását enyhítsek vagy felülírják: a testileg szituált érzéki tapasztalat ilyen módon aligha visszavonható.

A keretezés szempontjából első ránézésre kevésbé összetettnek tűnik a *Szégyen* működése, amennyiben hagyományos színházi körülmények közt, konvencionális játszóhelyen veszi kezdetét. Az előadás mintegy tizenegy perces nyitószekvenciájában a következőket láthatjuk: egy meztelen, mindössze alsóneműt viselő fiatal nő felebred, felül az ágyban, cigarettára gyújt és lehallgatja az üzenetreggítőt. Öltözni kezd, odamegy a hűtőhöz, elővesz egy lábast, majd elsötétül a szín. Kintről kutyaugatás hallatszik, nagy zajjal betörnek az ajtó, ütések hallunk, a nő torka szakadtából üvölt. Kivilágosul a szín, négy afro-parókát viselő férfi az üvöltő nőt lefogja, levetkőzteti, majd háton és hason fekve megerőszakolják, rugdossák, leköpködik, lelocsolják sörrel, bekenik földdel, rózsaszín szoknyát húznak rá, pirossal ráírják a hátára a GIRL szót, fejét és meztelen felsőtestét kézzel ütik, a nyakánál fogva a földre szoritják, hajánál fogva behúzzák egy ketreche, amelyben négykézláb állva hátulról ismét kétszer megerőszakolják (először egy sörösvéggel), egy műkutya levágott fejéből folyó művérrel bekenik, majd hirtelen elsötétül a szín, megszólal egy riasztó-szerű szíreña és elmenekülnek. A bántalmazás mintegy hat perce alatt a nő először tele torokból üvölt, később ez alábbhagy, egyszer egy szó is elhagyja száját („nem”), majd a végén már csak szűkül, mint egy állat. A nő előmászik a ketrecből, négykézláb a hátsó falhoz kúszik, megnyom egy kapcsolót (nem történik semmi), majd már két lábra emelkedve a nézők irányába indul, a szemük-

be néz és zokogni kezd. Ezután elhangzik a *Franckenstein-tervből* már ismert „Gyertek be!”, és ismét világos lesz a szín. Visszatérnek a bántalmazási jelenet résztvevői, ők is frontálisan a nézőket nézik, kicsit zavart arccal, mint a gyerek, amikor a szülei arcáról leolvassa, hogy rosszat tett. Közben megjelenik a színpadon az előadás többi szereplője is, a nő még mindig meztelen és mocskos: köhög és harákol a jelenet közben a szájába került földtől, egy törölközővel igyekszik megtisztítani a bőrét a földdel kevert sörtől és művértől. A kb. két perces csendet az töri meg, hogy mindnyájan rázendítenek a King Crimson *I Talk to The Wind* című dalára, még mindig frontálisan a publikum felé fordulva.

Az előadás felütése az előzőekkel ellentétben nem rendeződik hangsúlyosan metafiktív keretbe, de a performans jelenidejűségében még az a fiktív történet sem „kezdődött meg” a néző számára, amelyen belül később a szexuális bántalmazás értelmet nyer. Arra egyelőre csak az üzenetreggítőről szóló, Helenként bemutatkozó hang utal: kiderül, hogy a fiatal nő neve Lucy és nemrég szakítottak. A fenti leírás tévőva identifikációs gesztusa a befogadóban az érzéki észleléssel egyidejű értelmezéskor keletkező zavarra utal, melynek következtében teljes bizonyossággal nehezen tűnik eldönthetőnek, hogy a bántalmazás kívül történik meg, ki is volna egészen pontosan a tárgya. Ugyan a szituáció institutionális keretezettsége nyilvánvaló, egyrészt a kontextus-képző dramatikus történet töredékessége (ha úgy tetszik, pillanatnyi kimaradása), másrészt a színész fenomenális testét mindig előtérbe toló meztelenség mégis megnehezíti Tóth Orsi testének színházi jelként való egyértelmű (de)kódolhatóságát. Annyi a naturalisztikus játékmód ellenére is vélelmezhető, hogy a sokszoros penetrációként szemünk elé tárt nemi erőszak valójában nem történik meg – hiszen a színház annyiban bizonyosan nem a kivételes állapot helye, hogy a büntetőjogot hatályon kívül helyezze –, ám a színész testét érő egyéb fizikai inzultusok (sárdobálás, összefirkálás stb.) ráíródnak a bőrre, így nem igen tudható biztosan, hogy például a köhécselés az üvöltés közben a szájába került földtől mennyire megrendeztél, vagy éppen a testhatárokat ténylegesen felsértő történekből következően valóban szükségszerű. A fikcionális referencia hálójának gyenge szövete, továbbá a bántalmazás után a nézőkkel kialakított szemkontaktus – e helyütt a negyedik falat még ténylegesen lebontani látszó – eseményszerűsége rést nyit a színpadi folyamatok körüli reprezentációs kereten. Ennek a

nyílt színen – és nem *ob scaena*, mint Coetzee-nál – zajló obszcén jelenetnek a hatása azon alapul, hogy benne az emberi test valósága a realista színjátszás művi kódjának ellenében is képes megmutatkozni.

Tanú, tettes, vagy áldozat?

A színpadi folyamatok keretezésének a fentiekben részletezett elbizonytalanító hatása a nézői észlelést a folyamatos átkapcsolás állapotában tartja. A továbbiakban arra a kérdésre keresem a választ, hogy Mundruczó rendezései az erőszak struktúrájában (és a struktúra erőszakában) pontosan hol helyezik el a nézőt, amikor a fiktív és a valós határvidékén egyensúlyozó obszcén jelenetek sokaságát tárják a szemé elé. A színházi diszpozitívumnak azt a tulajdonságát, hogy a nézőt szemtanúvá tudja tenni, a *Nehéz Istennek lenni* már a diegézis szintjén is kihasználja. A produkció a címen kívül voltaképp csak a történet – némileg esetlegesnek tűnő – kereteként szolgáló alapszituációt és az azzal kapcsolatos etikai dilemmát kölcsönzi a Sztrugackij-testvérek sci-fi regényéből. Egészen pontosan az alteritás megtapasztalásának ama műfaji konvenciójáról van szó, amely tudományos megismerés céljából megengedi idegen civilizációk megfigyelését, de szigorúan tiltja az azok természetes fejlődésébe történő beavatkozást.¹⁸ A regénybeli geocentrált világképet megfordítván itt a Rumata nevű történészprofesszor egy távoli bolygóról érkezik a földre azért, hogy az ott uralkodó zsarnoki gyakorlat tanulmányozása révén előnyhöz juttassa saját civilizációját: ennek érdekében magát orvosnak álcázva beépül a dr. Varjassy Károly által vezetett bűnözői csoportba. Ám ez a tudományos-fikciós keret a kívülmaradás és beavatkozás,

megfigyelés és részvétel problematikájának közép-pontba állításával Rumata egzisztenciális és ismeretelméleti pozíciója mellett a szemtanúvá válás etikai vonatkozásait és színháznézés alaphelyzetét, sőt, ami ennél is fontosabb: a kettő szétszálazhatatlan összefonódását is képes megvilágítani.

Az előadás budapesti helyszínére, egy Gyömrői úti elhanyagolt gyártelepre emeletes városnéző busszal, mintegy turistalátványosság helyszínére érkező nézők egy nem túl bizalomgerjesztő, zárt rakatárépület előtt ácsorognak. Egyszer csak az ajtót feltépve közéjük ront a véresen, kétségbeesetten jajveszékkelő Nagy Zsolt (Rumata), aki elmondja, hogy egy idegen bolygóról jött és nem akart beavatkozni, de egyszerűen nem tehetett mást, mert szerelmes lett, továbbá borzalmas dolgok történtek odabent, majd felszólítja a nézőket, hogy menjenek vissza vele az időben és legyenek a szemtanúi mindannak, ami az épületben történt.¹⁹ A felütés – túl azon, hogy zavarba ejtő ellentétet hoz létre a valós helyszín és az időutazással meg egy földönkívülivel tarkított fiktív történet között – hangsúlyosan, már-már erőszakosan szemtanúi pozícióba helyezi a nézőket, miközben egyből „szembesíti” is őket annak nehézségeivel, veszélyeivel, vagy akár lehetetlenségével. Ne feledjük, hogy a véres és zavarodott férfi azért került bajba, mert tanúként nem bírta tovább nézni az elé tárult látványt és beavatkozásával vélhetőleg erőszakos véget vetett a szörnyűségeknek. Nézőként nehezen eldönthető mindezek után, hogy az előadás a polgári illúziószínház passzív megfigyelői szerepét szánja nekünk (miközben megfoszt minket a büfé-báronyszékruhátár kényelmi szolgáltatásaitól), vagy a szörnyűségek előrevetítésével pont a beavatkozó részvételünkre számít, miközben felhívja figyelmünket az

¹⁸ A tudományos-fantasztikus műfajban irány- és mértékadónak számító *Star Trek* univerzumában nem véletlenül kapta ez a tiltás az „Elsődleges Irányelv” elnevezést. A kultikus sorozat idecitalása talán azért sem teljesen légből kapott, mert a vérfertőző erőszakból született, a történeteket szenttelenül végignézó gyermeket játszó Frecska Rudolf egy *Star Trek*-pólót visel, melynek elején Spock képe látható (aki félig ember, félig vulkáni lévén minden körülmények között képes kontrollálni az érzelmeit), hátulján pedig a „Live long and prosper” – jelen kontextusban csak ironikusan értelmezhető – vulkáni köszöntés olvasható.

¹⁹ A lisszaboni előadásról készült felvétel, amely egy hasonlóan elhagyatott helyen játszódik, azt láthatjuk, hogy a fiktív történet keretének érzelmileg telített felvázolása után Nagy Zsolt – mintegy kiesve az addig játszott szerepéből – az alábbi módon folytatja mondandóját, miközben a nézőket a játszóhely bejárata felé vezeti: „Egyébként nagyon szeretem Portugáliát, folyamatosan merevedésem van. Nagyon szépek itt a lányok és nagyon sok a napsütés. A mi bolygónkon folyamatosan köd van és olyanok a nők, mint az angolok. Most én leszínkelek ott, ti meg menjetek oda.” Az addig felépített szerep és fikciós univerzum ilyen megtörését a mellette álló meghökkenet szinkrontolmács nem tekinti a színrevitel részének, csak Nagy külön felszólítására hajlandó a mondottakat portugálra fordítani. Vagyis itt már az első percekben sokkal hangsúlyosabban nyilvánvalóvá válnak a rendezést belülről feszítő és moduláló ellentétpárok: a valós és a fiktív, a reális és a szürreális, a véresen komoly és a groteszk.

azzal kapcsolatos kockázatra is. Ilyen bevezetés után nézhetjük végig a bizarr „horror-reality-musical”, amelyben az emberi méltóságtól megfosztott „puszta életek” válogatott gyötrelmeinek (hüvelyvizsgálat, vizeletminta-vétel, a „házi” körülmények közt, a has megtaposásával, illetve fertőtlenített (!) esernyőpálcával elvégzett küret, bőrleégetés, vécebe fojtás, levizelés stb.) naturalisztikus jeleneit váltakoznak az azokat elidegeníteni hivatott szürreális zenei klipekkkel (melyek meghökkentően groteszk státuszát e helyütt már-már irritációba fordítja a szadista jeleneteket inszenírozó Károly szájából elhangzó Babits-idézet: „Mindenk embernek a lelkében dal van, / és a saját lelkét hallja minden dalban”). Az elvárt nézői magatartással kapcsolatos zavarunk legkésőbb akkor oszlik el, amikor Rumata öt percet kap arra, hogy az igen veszélyesnek tűnő „színészi” munkára helyettest találjon a várandós Emőke (Tóth Orsi) helyett: megszakítja (vagy inkább úgy tesz, mintha megszakítaná?) az előadást – mert ez a közjáték természetesen a színrevitel előre és tudatosan megkomponált része –, felkapcsolatja a villanyt, és a játék- és nézőtér határát átlépve önként jelentkezőket kér a közönség soraiból. És nem csupán a publikumnak mint kollektívának, hanem konkrétan az ott helyet foglaló egyes személyeknek szegezi a kínzó kérdést: „Nem akarsz jönni? Hát látod, mi történik ott bent, a kislány nem tudja megcsinálni.” A szituációról azonban csak néhány pillanatig tűnik úgy, hogy az valóban lehetőséget adna a mindkét fél számára valódi kockázattal járó nézői cselekvésre, amennyiben a „szakmája” érdekeit és minőségét hisztérikusan visítóva védelemző Madám (Láng Annamária) gyors közbelépése nyomán kiderül, hogy nála csak „profik” vállalhatnak feladatot, „amatőr homevideósok” nem.

A nézők morális állásfoglalását provokáló, közvetlen megszólítás a Szégyenben már a színpad és a nézőtér közötti kommunikációt szervező alapelemmé válik. A színészek a csoportos szexuális bántalmazás nyitójelenete után a közönség jelenlétének tudatában, sokszor feléjük fordulva játszanak, de még ebből a kontextusból is kitűnnek az olyan kendőzetlenül direkt kiszólások, amelyek a nézők erőszakkal kapcsolatos érzékszervi és morális tűrőképességét feszegetik. Lucy (Tóth Orsi) az általa elszenvedett traumatikus eseményre vonatkozó első

megszólalásában a szemtanúságuk tényét tudatosítja a nézőkben: „Mit néznek? Sima betörés volt. Mindenütt vannak szociális feszültségek, nem? Magukhoz is törtek már be, nem? Lehet, hogy pont most, ahogy itt ülnek.” Tehetetlenségét, valamint teljes egzisztenciális kiszolgáltatottságát – és ne feledjük, hogy az egzisztencia húsba vágó kérdése itt valóban a saját test fölötti hatalom gyakorlásánál kezdődik – a későbbiekben is a nézőkhöz intézett kérdéseként fogalmazza meg. Akkor is, amikor a feljelenés elmaradását az igazságszolgáltatásnak a jog és a morál különbségéből adódó lehetetlenségével indokolja: „Különben is, ki tudja visszaadni a tisztességet? Van valaki, aki vissza tudja adni a tisztességet? Jelentkező? Hát akkor...”; és akkor is, amikor a Petrus által diktált új rend elfogadását az egyetlen lehetséges megoldásnak állítja be: „Kihez fordulhatok védelemért, hm? Kihez? Kihez? Kihez fordulhatok védelemért? Ki fog megvédeni? Kihez fordulhatok védelemért? [embereket szólít meg a nézőtérén] Viktor, hozzád fordulhatok védelemért? Sanyi, hozzád fordulhatok védelemért? S ti, olyan fiatalok vagytok, hozzáatok talán fordulhatnék védelemért, nem? Apa, te megvédenél? Na ne vicceljünk.”

Lucy mondatai, mivel azok kimondásának pillanata nem esik egybe a referenciául szolgáló esemény megtörténtével és annak nézői észlelésével, nemcsak közvetlen megszólításként (perlokúciós erejét tekintve segítségkérésként), hanem retorikai kérdéseként is értelmezhető, amelyek ténylegesen nem várnak válasz(reakció)t (hiszen voltaképpen állításokat fogalmaznak meg). Szemben azokkal a nézőkhöz intézett baljós kérdő mondatokkal, amelyek Lurie megalázó fenyegetésekor *in actu* hangzanak el Katona László szájából: „Ki mondja meg, hogy mikor elég? Milyen bajod van? Hogy? Valaki szólt valamit? Valakinek nem tetszik, amit csinállok?” Bár a mondottak egyértelmű idézet-jellege ezt a beszédhelyzetet is többértelműséggel telíti, a színpadon zajló erőszakos akció láttán itt már határozottan az az érzésünk támad, mintha a megszólításnak valóban a nézői közbelépés „kierőszakolása”, de legalábbis a tűrőképesség legvégső határának kikapogtatása volna a célja. Mintha az előadás valóban azt szeretné megmutatni, mit hajlandó még a közönség csendben végignézni, mi mindennek képes ezáltal társtettesévé válnia.²⁰

A közbeavatkozás vagy annak elmulasztásának felelőssége a legexponáltabban mégis azokban a jelenetekben válik reflexió tárgyává, ahol Bev Shaw (Monori Lili) „önként jelentkezők” kezébe teszi a kutyák sorsát: először egy Miska nevű, feltűnően békés négy lábút kellene megvásárolni és megmenteni a menhely vezetője által felvázolt bizarr eb-holokausztól (a gazdátlan állatok a színen is látható kemencében végzik), majd az előadás végén már nemcsak az önmagát alakító Miska, hanem a színészek által megtestesített jószágok leoltását lehet átvállalni Bevtől. Míg a fent idézett, közvetlenül a közönséghez intézett kérdések – amennyiben rendre visszapattannak róla – sokkal inkább a „nygyedik fal” performatív megerősítéséhez, semmint lebontásához járulnak hozzá, addig e helyütt a rendezés mintha lehetőséget adna a szemtanúi pozícióba helyezett, passzivitásának folytonos felülvizsgálatára készített néző számára a történet alakítására. Különösen az első szituáció kecsegtet a reprezentáció keretének felnyitásával, a „valós behatolásának” lehetőségével: Monori Lili személyes jelenléttől telített szerepalakítása, az élő kutya megjelenése, amelynek „alkata” feltűnően nem illeszkedik a fiktív történetbeli karakteréhez (Miskát látva nem nagyon hisszük el neki, hogy feketék megtámadására lenne kiképezve), az ÁNTSZ szájkosár-rendeletének emlegetése, a kutyasimogatás és az alkudozás alapvetően interaktív és dialogikus szerkezete – mind arra enged következtetni, hogy a valóság és fikció határán egyensúlyozó előadás ezen a ponton az előbbi irányába mozdul el, és teret ad a nézőknek is magába foglaló színházi szituáció kontingens valóságának. Csakhogy a rendezés itt is csak úgy tesz, mintha elvárná a beavatkozást, miközben

még akkor sem vesz róla tudomást – vagyis kizárja a színpadi történet alakításából – ha éppen tényleg bekövetkezik.²¹ A néző megszólítása így az illúziószínház működési rendjén belül értelmezendő konvencionális jelként lepleződik le,²² a hozzá intézett, grammatikájukat tekintve kérdő mondatok retorikai kérdéseknek, azaz voltaképpen a passzív viselkedésre vonatkozó kényelmetlen állításoknak bizonyulnak.²³ A Szégyen működése ezért sokkal jobban hasonlít egy kiszámított provokációhoz, amely úgy hozza lépéskényszerbe a másikat, hogy egyszersmind ki is jelöli a mozgásterét, semmint ahhoz a színház eseményszerűségére jellemző kihívó, vagyis „pro-vokatív” struktúrához, amely a nézőnek a szóba történő „bekapcsolásaként” írható le, s így „az egyik alaktól a másikhoz, az alakok együttesétől a publikum felé”²⁴ mozog.

Mindent összevetve megállapítható, hogy Mundruczó Kornél jelen tanulmányban elemzett színházi munkáit a valóság és fikció határának hatékony elbizonytalantásából adódó „eldönthetetlen” előidézése²⁵ a posztdramatikus esztétikával rokonítja, míg a színházi kommunikációban a nézőnek szánt szerep tekintetében ama illúziószínházi paradigmán belül marad, amely „a nézőséget társadalmilag problémátlan viselkedésmódként kezel[i]”.²⁶ Ez legalább két szempontból tűnik kifogásolhatónak. Egyrészt azért, mert épp olyan előadásokban korlátozza a nézőt egy hagyományos színházi befogadói szerepre, amelyek úgy a fikció, mint az azt (látszólag) megszakító színházi folyamatok szintjén a szemtanúság etikai vonatkozásait, a közönyös tétlenség és a tudatos beavatkozás következményeit feszegetik. Vagyis úgy teszi felelőssé a nézőt például az általa végignézett brutális erő-

²¹ Lásd Hutvágner Éva intervenció kísérletét: *Ug(r)atás a Szégyenben*. URL: <http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=5827&cat=4> (2013. 08. 16.)

²² Aligha bizonyító erejű, mégis beszédes az a válasz, amit az alkotók nevében Bánki Gergely adott a Pécsi Országos Színházi Találkozón 2013. június 15-én lezajlott szakmai beszélgetésen a nézői válaszreakció feszegető kérdésre. Elmondta, hogy „nincs erre forgatókönyv”, de amúgy is csak egyszer történt ilyesmi, ráadásul Monori Lili nem beszélt a nyelvet, amin megszólították. Hutvágner Éva dokumentált, és Turbuly Lilla által szóba hozott beavatkozási kísérletet úgy kommentálta, mint amiről „kollektívan megfeledkeztünk”. Az alkotók öntelmezésében tehát a néző megszólítása nem több, mint egyszerű „színházi gesztus”. A beszélgetésről készült hangfelvétel megtalálható a POSZT honlapján: <http://www.poszt.hu/hu/programok/596/szakmai-beszelgetes-szegeyben> (2013. 08. 16.)

²³ Ennyiben az előadás megszólításjellege rokonítható például Peter Handke 1966-os *Közönséggyalázásával*, amely valójában éppoly kevésbé számolt a dramatikus reprezentáció paktumának felmondásával létrejövő színházi szituáció kiszámíthatatlan eseményszerűségével.

²⁴ Jean-Luc Nancy: *Theaterereignis*. In: *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*, szerk. Nikolaus Müller-Schöll. Bielefeld, transcript, 2003, 323–330, itt 326.

²⁵ Lehmann, *Posztdramatikus színház*, 118.

²⁶ Lehmann, i. m. 121.

²⁰ A színházi szituáció által néző és játékosok közt megteremtett cinkossághoz lásd: Hans-Thies Lehmann: *Ábrázol(ó)das. Hat megjegyzés az obszcenitárról*. Ford. Kricsfalusi Beatrix. In: *Kortárs táncművészetek*, szerk. Czirák Ádám. Budapest, Kijárat, 2013, 173–197, itt 177. sk.

szakért, hogy közben nem biztosít neki semmilyen cselekvési teret. Talán nem túlzás kijelenteni, hogy Mundruczó rendezéseinek hatásesztétikája épp ezen a kognitív és affektív átvitelen alapul: nézőként azt kell éreznünk, hogy Tünde, Magda, Andrea, Zita, Emőke, Melanie, Lucy és a többi „puszta élet”, de még az ebek sorsáért sem (egyedül) az a felelős, aki szexuálisan bántalmazza, megkínzza, megalázza, megöli őket, hanem mi (is), akik bár megszólíttatunk, mégis cinkos tétlenséggel asszisztáltunk mindehhez – a rájuk szegeződő tekintetünk legalábbis társtettség tesz. Másrészt a szörnyűségek megtörténtéért viselt felelősséget, ha úgy tetszik szégyent, úgy ruhazza át a nézőre, hogy közben a reprezentáció felelősségét nemhogy nem reflektálja kellő mélységben, de fel sem veti. Így például már a sokadik Mundruczó-rendezés kerüli meg azt az alapvető *esztétikai* – és ilyeténképpen Jacques Rancière felől nézve már mindig is politikai – kérdést, hogy a társadalomban mindenhol jelen lévő hétköznapi és kriminális erőszakkal szembeni érzékenység és tudatosság növelésének vajon megfelelő művészi eszköze-e ennek az erőszaknak a folytonos színházi újratemlése. Mundruczó elemzett munkái amennyire tudatosak a felvetett társadalmi problémák tekintetében, annyira kevésé átgondoltak a színházi ábrázolás és észlelés vonatkozásában, amennyiben a művészi hatékonyság ama egyszerű mimetikus modelljére vezethető vissza, amely „folytonossági viszonyt tételezett a művészi előállítás érzéki formái és azon érzéki formák között, amelyek a befogadók érzelmeit és gondolatait befolyásolják.”²⁷

Mundruczó már-már rutinszerűen nyúl az erőszak színreviteléhez, amelyhez bejáratott szerepkörökben mozgó színészeket és egy számukra is-

merős formanyelvet használ. Ennek legfőbb jellemzője az, hogy bár a valóság és fikció határának folyamatos elbizonytalanítására épít (elidegenítő effektusok a jelenléttel telített nem-játszás, a pszichorealista és a túlzóan teátrális játékyelvek variálása és), végül mégis a reprezentációs színház hagyományos keretein belül marad, amennyiben a „valós behatolását” is csak annak „úgy tesz, mintha-struktúráján” belül képes tételezni. Annak lehetőségétől azonban elzárkózik, hogy a színpadi folyamatoknak a színrevitel intencionális aktusában eltervezett rendjét ne csak valamiféle (absztrakcióként értelmezett) társadalmi valóság megjelenése bolygassa meg, hanem a színházi szituáció kontingenciája is. Így a rutinos Mundruczó-néző már-már rutinosan abszolválja Tóth Orsi rutinszerű szexuális bántalmazását,²⁸ aki annyira beleszorult a megalázott szerepkörébe, hogy a testére – a sorozatszínészekhez hasonlóan – kezdenek tartósan „rátapadni” a reprezentációs keretekben rárakódott szerepek, ami kiszámíthatóvá teszi és gyenkíti az eredetileg elemi erejű színpadi jelenlétét.²⁹ Mundruczó „erőszak-trilógiája” tehát a kritikai művészet ama hagyományához csatlakozik, amely Rancière szerint voltaképp azért véti el saját célját, vagyis az érzékelhető újrafelosztását, mert a társadalomkritika előállítása közben nem viszonyul elég kritikusan a saját ábrázolási és észlelési rendjéhez.³⁰

Végezetül röviden visszatérek az erőszak-reprezentáció szempontjából legproblémásabb, egyszerűsített esztétikailag legesendőbb munkához, a *Nehéz Istennek lenni*-hez. A rendezés a jelen vizsgálódás szempontjából nemcsak azért kiemelkedő jelentőségű, mert benne az erőszak reprezentációja és annak etikai vonatkozásai már a diegézis

²⁷ Rancière, i. m. 38.

²⁸ Ady Mária ezzel kapcsolatban ellentétes álláspontra helyezkedik, amennyiben szerinte „Mundruczó színházi rendezései inkább sorozatként hatnak, mintsem egyesével”. Az *erőszak esztétikuma*. Színház, 2013/3, 34–38.

²⁹ E szerepköri korlátozások ismeretében legalábbis áthallásos az a jelenet, amikor a *Nehéz Istennek lenni*ben a Madám az európai metropoliszba érkezvén instruálni kezdi a neki dolgozó prostituáltakat: elmagyarázza nekik hogyan viselkedjenek, mit mondjanak, és a Tóth Orsi által játszott karakternél külön kitér arra, hogy „Emőke te ne beszélj, neked az nem áll jól.”

³⁰ E helyütt szeretnék emlékeztetni Nikolaus Müller-Schöll meggyőző érvelésére, aki szerint a kortárs színházi szintéren megjelenő különböző játék- és működésmódokat már nem a kőszínház és a független színház között húzódó törésvonal felől lehet megfelelően leírni, hanem azzal az ellentéttel, amely „előadás adott kereteit elfogadó színházi gyakorlat és a között a gyakorlat között áll fenn, amely szokványos színházi, táncos, performansz- és művészeti terekben és bevett formákat alkalmazva mutatja meg a kereteket, s egyúttal az intézmények, valamint a bennük rögzült ideológia politikáját” (kiemelés tőlem, K. B.). Nikolaus Müller-Schöll: *Színház magán kívül*. Ford. Teller Katalin. In: Czirák Ádám, i. m. 221–237, itt 222. Vagyis politikusnak az a színház aligha nevezhető, amely struktúráján kívül reflektálatlanul újraépíti a kőszínházi üzem működötető ideológiát.

szintjén is megjelennek, hanem azért is, mert a színpadi fikció világán belüli filmforgatás lehetőséget adhat a filmes és színházi reprezentáció különbségének megvilágítására. A történet szerint az eldugott helyen parkoló kamionok közül az egyik – a maximális kihasználás/kihasználtság érdekében – egy *sweatshoppal* kombinált bordélyként működik, a másikban pedig a kamerához is szokott lányok „felhasználásával” dr. Varjassy Károly (Rába Roland) és alkotóközössége, a szadista Omar (Katon László) és Attila (Bánki Gergely) kívánnak egy olyan filmet elkészíteni, amelynek rövid távú célja a botrány, a bosszú és a leleplezés, de hosszabb távon a forradalom kirobbantását is e mozgóképsor hatásától remélik. A filmforgatás jelenetei azért bírnak központi jelentőséggel a rendezésben, mert bennük a brutalitás és azt az ellenpontosító zenés klipek, következképp a kettő közt nyíló bizarr szakadék is maximális hatékonysággal működik.

Elég csak emlékeztünkbe idézni Károly „belépőjét”: miközben Omar a kamion belsejében a kutyapózban egy védecseze felé kikötözött Zita (Kiss Diána Magdolna) hátáról égeti le a bőrt, Károly a vetítővászonként használt ponyva – ezen követhetik a nézők a kamera által közeliben rögzített képet – elé penderülve a többiek zenei kíséretével elénekli a *What the World Needs Now is Love* című slágert. Dalának befejeztével „Nem bántjuk a lányokat!” kiáltások közepette először Omart kezdi el a kezében lévő korbáccsal ütlegelni, majd a megnyugtatására – vélhetőleg egyenesen a kamera mögöl – előkerül Attilát is. Heves vita bontakozik ki kettejük között a készülülő film ábrázoláseztétikájáról: Károly ragaszkodik a saját családi élete alapján írt, véleménye szerint erős „jelképekkel” (apa, anya, fiú, testvér, föld, krumpli, csont, kereszt) dolgozó forgatókönyv betartásához, míg Attila (és a szadista Omar) az ábrázolás radikalitását az ábrázolandó szörnyűséghez akarja igazítani. Amikor Károly erre az oktan kínzás élvezetével vádolja, egy a művészet mimetikus meghatározottságán alapuló érvel védekezik: „Nem én vagyok kegyetlen, hanem az élet, Károly.” Azonban korántsem arról van szó, hogy a színésznek bántalmazását e helyütt határozottan megtorló Károly radikálisan más álláspontot képviselne az életvalóság és művészet viszonyának, az erőszak reprezentációja, vagy akár a

művészi alkotófolyamatot átjáró strukturális erőszak tekintetében. Az ő elvei szerint forgatott későbbi jelenetek sokkal inkább azt bizonyítják, hogy az Attila-Omar duóval szemben ő nincs tudatában az általa íróként/rendezőként gyakorolt erőszaknak: ugyan a brutalitás és szenvedés képeinek előállításához megtiltja a valóság megismétlését (a színész bőrének leforrázását), de az illúzióképző reprezentáción belüli kényszerítő és megalázó gyakorlatokat – a szereplő pórázra kötését, vörös festékkel (vérrel?) leöntését, földbe ásását – nem tekint erőszaknak. Sőt, még akkor is ragaszkodik az előre megírt forgatókönyv követéséhez, hogyha az abban foglaltakról az „előadás folyamatában” kiderül, hogy „véletlenül” mégis a szereplő halálához vezetnek. A két koncepció közötti különbség a színészi munka eltérő felfogásában is megmutatkozik. Míg a föltehetőleg szadista pornográfiával internetes világhírnevet szerzett Omar a színész testét itt sem pusztán jelképző felületnek tekinti (épp ellenkezőleg, Zitát – a frazémát túlságosan is szó szerint véve – „hús-vér valójában” használja), addig Károly kijelentéseiből („nem a pinájuk kell, hanem az arcuk meg a lelkük”) – mert tenni épp az ellenkezőjét teszi annak, amit állít – a színészmesterség hagyományosabb, az illúzióképző reprezentációs színházból, de akár Balázs Béla némafilm-elméletéből is ismerős képlete rajzolódik ki.³¹ A két hozzáállás annyiban azonban mégis megegyezik, hogy a színésznőt nem alkotótársnak tekintik, hanem olyasvalakinek, aki minden körülmények közt szolgai módon aláveti magát a rendező akaratának. Bizonyára ebből a szempontból sem véletlen, hogy a „szerepre” a saját testük fölötti rendelkezés jogát nem ismerő prostituáltakat választottak, akik ezt a szemünk láttára forgatott *splatter*-filmet nyilvánvalóan „kegyetlen színházként” élik meg.

A hosszúra nyúlt, zenés klipekkel és a másik kamionban történetekkel többször megszakított jelenet mundruczó színpadon fokozottan érvényesül a naturalisztikus ábrázolás és a teátrális túljátszás az egész előadásra jellemző eltávolító kettőssége, a látottak ennek ellenére igazolják Lehmann eredetileg a tömegművészet képértelmezési konvencióiról tett kijelentését: „Minél korlátlanabb az ábrázolás horrorra, annál valótlanabbá válik egész alapszerkezete”.³² A konzekvensen működtetett, szándékolt

³¹ Vö. Balázs Béla: *A látható ember*. In: Uő.: *A látható ember. A film szelleme*. Budapest, Palatinus, 2005, 15–92, itt 16. sk.

³² Lehmann, i. m. 224.

feszültségkeltés hatásaként a nézőben valóban affektív disszonancia keletkezik: a testi meggyalázás és a kedélyes dalolászás bizarr mixtúráját jó eséllyel egyszerre érzi megrázónak és irritálónak. Annak felismerése azonban, hogy milyen jelentősége van a meztelen testnek és az azt rutinszerűen megtörő erőszaknak a szemünk előtt játszódó – sci-fi keretbe zárt – kelet-európai kirealista történetben, már kognitív disszonanciát okoz. Ugyanis a három prostitált ért szexuális zaklatás és brutális testi erőszak a diegézis világában egy aberrált elme bosszúvágytól fűtött forradalmi víziójaként lepleződik le. Rumata a keretezés által is kiemelt távlata is egyértelművé teszi, hogy a szörnyű valóság (vérfertőző nemi erőszak, holttest végtisztesség nélküli eltün-

tetése, az újszülött állami gondozásba adása) inszenírozott megisméltése nem lehet adekvát – sztrugackiji terminussal élve civilizált – eszköze sem az áldozatokkal szembeni jóvátételnek, sem a bűnösök leplezésének/megbüntetésének. Így azonban a Károly és alkotótársai által megjelenített *splatter*-filmbe oltott „kegyetlen színház”, amely egyrészt a legkevésbé sem reflektál a reprezentációs alkotófolymatban megjelenő erőszakra, hanem egyértelműen a (szadista) hatalomgyakorlás terepeként leplezi le azt, másrészt egyenlőség jelet tesz a színésznő és a prostituált közé, értelmezhető úgy, mint ami ironikus távlatba helyezi a benne felismerhető műfajok ábrázolási konvencióit, de attól tartok, Mundruczó rendezésének *mise en abyme*-jaként is.

LUKÁCS LÁSZLÓ

A színház keleten van – Új utak a keleti színház felé

„Azért, akik az ázsiaiak verseit olvassák, tudni kell azoknak történetét; meg kell tanulni nyelveket, amellynek kiválóbb képességeit fel kell nyomozni, meg kell esmérni erkölcsüket, tudományukat, vélekedéseiket, meséiket, példabeszédeiket; végezetre az perzsáknak s araboknak verseitjeiket, hogy úgy szóljak, ázsiai szemekkel és eszékkel szükség hogy olvassák.”
(Csokonai Vitéz Mihály: Az ázsiai poézisről)

István Mária cikkében¹ két korai magyar törekvésről ír, amelyek a keleti színházi formák integrálására törekedtek. Németh Antal, a Nemzeti Színház igazgatója 1936-ban, Kazimir Károly, a Thália Színház vezetője 1972-ben állította színpadra ugyanazon japán téma, a negyvenhét hűségese szamuráj történetét. Bár majdnem negyven év választja el egymástól a két előadást, a párhuzam indokoltan tűnik. Mindkettőjük munkásságában igen fontos állomás volt ez az előadás, mert útkeresésükhöz, továbblépésükhöz számos ponton lényegi segítséget vártak a távol-keleti színház inspirációjától. A 20. századi hagyományos színház tartalmi és formai kiüresedéséből az Európán kívüli művészeti formák inspiráló hatása kiutat jelentett. A neves külföldi példaképek, újító rendezők közül talán Mejerhold és Brecht építette be a leghatékonyabban a távol-keleti – kínai és japán – elemeket saját színházába. Németh Antal és Kazimir Károly érdeklődését részben az ő eredményeik keltették fel e színházi formák iránt. Mindkettőjüknél szerepet játszott azonban a magyar művész attitűdje is, akit nyomaszt az Európához (Nyugat-Európához) való „felzárkózás” kényszere, s a teljes követés és önfeladás helyett a kelet évezredes kultúráitól szeretne erőt nyerni sajátos útjának megtalálásához. Kazimir az előadások stílusát tekintve a „jó értelemben vett Európán-kívüli-ség”-re törekedett: „Ki kell lépünk az Európa-centrikus színházból, hogy újból európaiak lehessünk”.²

Választásuk okainak vizsgálata során István Mária utal „a lehetséges folytonosság kérdésére, valamint fontos, lényegi problémák megoldásának visszatérő kényszerére, erős tendenciák ismételt jelentkezésére.”³

Elemzésében használt vonatkoztatási pontjai a „népművelő színház”, színházi nevelés, közösségi színház, a „modern színház”, a „kelet példája”, a „színpadi naturalizmus meghaladása”, a „totális színház”, a „látvány jelentősége”, az „új színpadi terek” mint visszatérő kérdések, a kortárs színházi horizont meghatározó elemei.

Back to Babylon Nemzetközi Stúdió

Kompánia Színházi Társulattal és a thaiföldi Moradokmai Színházzal végzett nemzetközi kutatómunkám során célt volt „testközelből”, „első kézből” megismerni olyan, még feltáratlan dél-kelet-ázsiai színházi formákat, amelyek alapját és továbblépési lehetőségét képezhetik egy gyermekkorban elkezdett közösségi színházra épülő képzési rendszernek, amelyek kiszélesíthetik a bháratat natyamra fókuszáló látószögünket. Utakat kutattam a kiüresedett és egyben telített, elhasználdott formák megújítására. Olyan együttműködést kerestem, amely hosszú távon működhet, és bekapcsolja a Moradokmai Színházat a Back to Babylon Nemzetközi Stúdióba.

¹ István Mária: A japán klasszikus Csúcsingura két magyarországi előadása, *Critikai Lapok*, XIX/3, 33–36.

² Kazimir Károly: „Kabuki”, 1970. In: *A népművelő színház*, Magvető Kiadó, 1972. 197.

³ István Mária: A japán klasszikus Csúcsingura két magyarországi előadása, *Critikai Lapok*, XIX/3 33–36.