

*Mundruczó Kornél: Frankenstein-terv, 2007**Az előadás színházkulturális kontextusa*

Az Alföldi Róbert vezette Bärka Színház egy olyan műsorpolitika határozza meg, mely nem tekinti ellentétesnek a művészszínház és népszínház koncepcióját.² Ennek következtében teret ad a kísérletező színházi és táncszínházi formák képviselőinek: Mundruczó Kornél olyan rendezők és társulatok között kap meghívást, mint Balázs Zoltán és a Maladype csapata, Ágens, Gergye Krisztián vagy a Baltazár Színház. A populáris és alternatív színházi nyelvek párhuzamos jelenlétére, s adott esetben dialógusára törekvő elképzelésnek egyik emblémája a 2007/2008-as évadot nyitó *Frankenstein-terv*, amely a filmrendezőként már számos hazai és külföldi elismerésben részesülő Mundruczó Kornél nyegedik színházi munkája.³

A kronológiailag a Trafóban (2006) illetve a Nemzeti Színházban (2008) bemutatott *A jég közé* ékelődő előadás azt is egyértelművé teszi, hogy Mundruczó színházi formanyelve tematikusan a társadalom morális állapotának analizéséhez, formailag pedig a színházi intermedialitással folytatott kísérletekhez, illetve a fizikai erőszak színházi reprezentációjának lehetőségeihez kapcsolódva kívánja átlépni, illetve megváltoztatni a nézői befogadás horizontjait.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Mary Shelley gótikus regényének fő motívuma, az életre keltett szörny egy kortárs családtörténetbe ágyazott, felelőtlen gyilkos-teremtésként íródik újra Bíró Yvette és Mundruczó Kornél átíratában. Így az árva házból megszökött tinédzser fiú csendes bosszúhadjárata által egy olyan szörnyeteg terve körvonalazódik, kinek életre keltői (mind biológiai, mind pszichológiai értelemben) saját szülei: a büfét üzemeltető, morálisan és anyagilag lecsúszott, egy marginalizált társadalmi réteg végeredményeként előlépő anya; és a Frankenstein-történet tudósának allúziójaként megjelenő Frank Viktor, az egoista, frusztrált filmrendező apa.⁴

Az alapstruktúrából kitörni képtelen ember történetére⁵ fókuszáló szöveg a kívülálló és mechanikus létezők közötti ellentét perspektívájából értelmezi az eredeti Shelley-mű morális problémáfelvetéseit,⁶ miközben a titokfejtés dramaturgiáját a hor-

ror, a thriller és a szociodráma egymásba csúszó és egymást metsző műfajai segítségével működteti.⁷ A dramatikus szöveg élőbeszédszerű, részvételen, töredékes mondatai szervezik a több szálban futó szűzsé alakulását,⁸ amely egy filmes casting, egy gyilkossági nyomozás, valamint Rudolf, a „teremtmény” és a többi karakter kapcsolatának stációiból építkezik.

A színpadi szöveg narratívája két jól elkülöníthető részre törik: az első gyilkosság után a filmrendező (valamint a film médiuma) által uralt szempontrendszert a rendőrnnyomozó retrospektív nézőpontja váltja fel, ami ezzel párhuzamosan a közönség pozíciójára, a strukturáltságára, a számukra felajánlott pozíciókra, illetve annak választhatóságára irányítja a figyelmet. A színházi kerettörténet a nézőknek is konkrét szerepet szán a fikció világában: egy casting passzív vagy aktív résztvevőiként lépünk a szereplőválogatás és egyben a színházi esemény helyszínéül szolgáló, szűk terű mobil konténerbe. Innen követjük nyomon, ahogyan egy meghallgatásra érkező szótlan fiú (Frecska Rudolf) arcát felfedezi magának a kamera, s a kamerán keresztül elsősorban a filmrendező (Rábdá Roland) tekintete. A castingot azonban egy bűntény és ennek következtében a konténerbe érkező rendőrnnyomozó (Spolarics Andrea) szakítja félbe: Rudolf megöli a konténertulajdonos, és egyben saját édesanyja (Monori Lili) nevelt lányát.

Rendezés

A rendezést az erőszak megmutathatóságának intermediális játéka és az ebből következő nézői hatásmechanizmusok szervezik. Mundruczó színházi formanyelveinek politikussága elsősorban a nézői észlelés mód direkt és indirekt tematizálásához kötődik, amely során a fizikai, illetve verbális agresszió ábrázolása több esetben a kockázatkérés és határátlépés élményével képes felruházni a nézés aktusát, míg máskor pusztán erkölcsi provokáció marad. Mindez pedig a színészileg demonstrált, imitált vagy filmes eszközökkel ábrázolt erőszak természetére,⁹ ezen felül a kín, a szenvedés, a fájdalom nézhetőségének határait és konvencióira irányítja a figyelmet. Annak a ténynek a következményeire, mely szerint „a fájdalom mint

olyan nem-ábrázolható és csupán hatásai révén kommunikálható instancia. Olyan jelenség, amely újra és újra kirekesztődik a színházi reprezentáció rendjéből.¹⁰

A *Frankenstein*-tervben a film műfajának változatos (mediális, technikai, narratív) kiaknázása a színészi jelenléti közelségének felfüggesztésében és rekontextualizálásában játszik központi szerepet. A színészek testi jelenlétének és filmes hasonmásainak közös tér-időben létrejövő, párhuzamos vagy éppen egymást váltó összjátéka során a médiumok egymáshoz való viszonyukban képesek felmutatni saját ontológiai jellegzetességeiket. Eközben a nézői tekintet egyfelől ingadozik a képek áradata és a test zavarba ejtő közelsége között, másfelől reflektálni képes az „autentikusnak” érzett hatás, benyomás megcsináltságára. A teremtmény szerepét játszó Frecska Rudolf például statisztaként áll a Rába Roland által játszott filmrendező kamerája elé, szemét a kamerára szögezi, ugyanakkor szemeinek vetített közelképe már a konténer különféle pontjain elhelyezett televíziókból hipnotizálja a nézőket.

A testi jelenléti teljes megvonásának feszültségkeltő példája a legelső és legutolsó gyilkosság, tehát a lány és a biológiai apa megölése, amelyet a „magára hagyott” közönség a konténer teréből kivitt kézikamera felvételeként, kizárólag részleges közelképeken követhet nyomon. Mivel a kamera kezelője maga a gyilkos, a fenyegető test nem jelenik meg a videóképeken, ellenben ő uralja a képi narrációt, megidévez ezáltal egy, a horrorfilmek és thrillerek hatását biztosító operatőri megoldást. Így a megfigyelés és megfigyeltség állapota kíséri végig az előadást: a nézők, a színészek és a kamera egymást követ(e)lő tekintetei, valamint a színészi test kettős artikulációja (élő anyagi testként és felnagyított közelképként) a nézés mediális meghatározottságát hangsúlyozzák.

Színészi játék

A valóság és fikció reflektált egymásra montírozásában kiteljesedő, erőteljes, sokszor sokkolónak ható színészi jelenlétek uralják a játékot. Ehhez egyrészt a színpadi technikát nélkülöző, szűk terű mobilkonténer intimitása, másrészt az olyan dramaturgiai megoldások járulnak hozzá, mint mikor a nézők érkezése alatt a díszletben suttygó színészek beszélgetése először civilek hat, majd a bevásárló celti fölött kialakuló párbeszéd során a színészi játék részeként lepleződik le. De legalább ilyen fontos annak a játékmódnak a megcsináltsága, amelyet egyfelől Rába Rolandnak az agresszív rendező sztereotípiáját karikírozó alakítása, másfelől a fizikai erőszak reprezentációjának mediálisan jól elkü-

löníthető és leírható sokszínűsége tesz viszonyfoglalommá.

A „dokumentumszínészet”, amelynek eredményeként a színész testét inkább látjuk „önmagának”, mint egy dramatikus alak jelének, két szereplő esetében ragadható meg leginkább. Monori Lili mondatait egyszerre hatja át az „előre megfontolás nélküli köznapiság”,¹¹ valamint mindennek idézőjelbe tétele, ironikus kommentárja.¹² A castingra érkező Frecska Rudolf játékbeli mozgásterét viszont az a saját néma jelenlétét érzékelhető tekintet jelöli ki, amely az előadás befejezésekor minden egyes néző arcát fürkészi.¹³ Ugyanakkor éppen ennek a „természetes” benyomásnak a horizontjából tűnik „demonstratívnak” a fizikai erőszak olyan megnyilvánulása, mint mikor Derzsi János a nézőktől egy-két méterre ver szét egymás után két széket, vagy mikor Wéber Kata Magdija parancsra öklendezve magába töm egy teljes barackkonzervert; s „imitálnak” az anya megfojtása vagy a szörnyet létrehozó szülők szexuális aktusa. Ekképp a valós és fiktív komplex kapcsolata tematizálja az alapstruktúrából kitörni képtelen ember etikai problémáját.

Ugyanis mikor a dramatikus univerzum lezárulta (a teremto halála) után, de az előadás utolsó szekvenciája előtt felhangzó zenés klip (a Rolling Stones *I can't get no satisfaction*-jének változata) részeként önkielégítést imitáló Stork Natasát azért kell néznünk, mert – amennyiben betartottuk a ki nem mondott színházi közmegegyezést, tehát nézőként jól játszottuk szerepünket – sem a szereplőválogatás közönségeként, sem a nyomozás során nem hagyhattuk el a helyszínt, és ugyanezért kell a gyilkost megtestesítő Frecska kezéből egy „Semmi baj” kíséretében elfogadnunk saját kabátunkat, akkor a rendezés erőszaka nem pusztán a karakter vagy a színész, hanem a néző ellen is irányul. Tehát az erőszak hatásmechanizmusa párhuzamosan és egymást átítatva kezd működni a tematika, az észlelés és a nézői szokásrend (meta)szintjein.

Színházi látvány és hangzás

Az előadás helyspecifikussága, valamint a színházi térként szolgáló konténer heterotopikus¹⁴ jellege lehetővé teszi a hagyományos tér- és időviszonyok – színházi funkcióval bíró – felfüggesztését. Az átírási narrációja, a filmes tematika fókuszba állítása lehetőséget ad a színházi épületként definiálódó konténer változatos kihatásolására, amely az előadás fikciós világában egyrészt lakó- és munkahelyet (büfé) jelöl, másrészt díszlet egy majdani horrorfilmhez. S mivel a konténer-színház körülbelül félszáz néző számára biztosít férőhelyet, akik a szűk színházi térben a színészek fizikai közelségével, a

sajátos beltéri akusztikával, valamint az Orczy-kert felől beszűrődő külső zajokkal is szembesülnek, a nézői tekintetben egymásra íródik a fiktív életter, a casting tere és a színházi előadás Ágh Márton tervezte díszletének anyagisága.¹⁵ Az így megteremtődő határhelyzetben kezdhetnek önreflexív játékba egymással a nézők, a színészek és a kamera egymást követ(él)ő tekintetei, valamint a színészi test kettős artikulációja (élő anyagi testként és felnagyított közelképként).

Az előadás hatástörténete

A hatástörténet fontos mozzanata, hogy Mundruczó Kornél színházrendezői életművében a *Franken-*

stein-terv indította el a hazai¹⁶ és nemzetközi elismerések,¹⁷ valamint külföldi vendégszereplések sorát.¹⁸ A 2007-es Bárka Színház széria után az előadás 2008-tól a Trafóval, majd 2013-tól az Átrium Film-Színházzal koprodukcióban folytatódott. Eközben a 2003-ban alapított Proton Cinema független film- és színházproduktív társaság szellemi műhelyében 2009-ben létrejött a Proton Színház,¹⁹ amely sajátjának tekinti nemcsak a *Frankenstein-tervet* és a belőle készült filmet (*Szelíd teremtés – A Frankenstein terv*, 2010), hanem a korábbi krétakörös Mundruczó-rendezéseket, továbbá a Bärkában bemutatott produkciót folytató úgynevezett erőszak-trilógia másik két darabját is.²⁰

¹ Cím: Frankenstein-terv. Bemutató dátuma: 2007. 10. 15. A bemutató helyszíne: Bárka Színház – Mobilbox Konténer Színház. Rendező: Mundruczó Kornél. Szerző: Bíró Yvette, Mundruczó Kornél. Dramaturg: Petrányi Viktória. Díszlet- és jelmeztervező: Ágh Márton. Színészek: Monori Lili m.v., Rába Roland m.v., Mezei Kinga/Wéber Kata, Derzsi János m.v., Spolarics Andrea, Stork Natasa e.h., Frecska Rudolf.

² „A másik pedig az, hogy az eddig meglévő törzsközönség mellé több embert csábítsanak. Éppen ezért a »befelé forduló műhelymunka« mellett Alföldi Róbert nyitna a nagyközönség felé, ismerősebb címeket szeretne látni a színpadokon.” (Tudósítás Alföldi Róbert sajtótájékoztatójáról, <http://www.nagymoszkito.hu/cikk.php?id=24>. Letöltés ideje: 2013. 07. 29.)

³ „Kisfilmjeiért többek között Oberhausenben, Krakóban, Ludwigsburgban, Imola-ban és Szentpéterváron tüntették ki díjakkal. *Szép napok* című alkotása 2002-ben Locarnoban elnyerte az Ezüst Leopárdot, majd Brüsszelben, Szófiában és Angers-ben nyert díjakat. 2003-ban *A 78-as Szent Johannája* című operafilmjét meghívták a Cannes-i Rendezők Kéthete műsorába. Rendezői diplomafilme, a *Kis Apokrif No. 2* a Cinefondation történetében az első magyar résztvevő.” Vö. http://www.trafo.hu/HU/program_137. (Letöltés ideje: 2013. 08. 27.)

⁴ Vö. „This is a play about »losers«, about the marginalised, who form a rapidly-growing segment of our societies around the globe and in the West as well. The monster is clearly a product of this society, a society of losers, and he's not a monster at all.” Jackie Fletcher, *Kunstenfestivaldesarts Diary 2009*, The British Theatre Guide, <http://www.britishtheatreguide.info/articles/030509a.htm> (Letöltés ideje: 2013. 08. 27.)

⁵ „Az előadások sorozatában megvalósuló kísérlet témája a szabad akarattal rendelkező ember dilemmája egy Isten nélküli, erőalapon berendezett világban, ami olyan, amilyennek azok rajzolják, akik hatalmi helyzetbe kerülnek. A sorozatos bukás lényege abban rejlik, hogy ennek a világnak a megváltoztatásához a létező leosztás, az erőszakra épülő hierarchia szabályainak implicit elfogadása teremtene lehetőséget, amennyiben az újraosztáshoz, az átrendezéshez [...] a játékszabályok elfogadásával kiharcolt pozíció szükséges.” (Ady Mária, Az erőszak esztétikuma, *Színház*, 2013/3, 34–35.)

⁶ *A jég* elemzéséhez lásd Kiss Gabriella, „A kisiklás tapasztalata” Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról, *Alföld*, 2007/2, 60–78.

⁷ A kritikusok a műfaj meghatározásakor viszonylag széles skálát járnak be: Molnár Gál Péter „rémdrámának” (Frankenstein-konténer, *Népszabadság*, 2007. október 30.), Fehér Anna „szociohorrorának” (Gyilkos kerestetik, *Ellenfény*, 2007/10, 32), Szekeres Szabolcs „a krimi, a dokumentumdráma és a görög sorstragédia eszközeit” használó „fojtott hangulatú kamaradrámának” (Bíró Yvette – Mundruczó Kornél: *Frankenstein-terv*. *Kritika*, 2008/1, 35), Sz. Deme László „szinte klasszikus sorstragédiának” (Retteg a konténer, *Színház*, 2007/12, 27) nevezi.

⁸ „Mundruczó Kornél és Bíró Yvette rétegnyelvi dialógusai teli vannak improvizatív fordulatokkal és hallgatásokkal.” (Sz. Deme, i. m., 27–28.)

⁹ Színészilleg demonstrált: Derzsi János Argyelánja egymás után két székét is szétver a nézőktől egy-két méterre. Imitált: az anya megfojtása. Filmen ábrázolt: a legelső és legutolsó gyilkosság, a lány és a biológiai apa megölése, amelyet kézikamera felvételeként láthatnak a nézők.

¹⁰ Vö. Gerald Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Bielefeld, transcript, 2006, 212.

¹¹ Molnár Gál, i. m.

¹² Monori Lili „nagy mestere a hagyományos színészet (és technika) eltüntetésének, tényleg olyan, mintha minden szavát ott találná ki, és minden mozdulata esetleges volna” (Koltai Tamás, Bűnkonténer, *Élet és Irodalom*, 2007. október 26.); „Minden színpadon kiejtett szava ellenőrizhetetlenül olyan, mintha abban a percben született volna meg, nem pedig előre kifundált és betanult szöveget mondana a nagydíjdemű kedvéért.” (Molnár Gál, i. m.); „Monori az amatőrök hitelességével megjelenő profi” (Fehér, i. m., 33.)

¹³ Frecska Rudolfot „[Mundruczó e]rre a szerepre kereste, és rá is talált a sírós arcú, folyton csodálkozó szemeivel lentről felfelé sandító, edzőcipőben csoszogó, de egyenes tartású fiúra. Kamaszos flegmája, ráérős stílusa megadja az előadás ütemét.” (Fehér, i. m., 33.); „A számos szereplő közül kiemelendik a tizenhét éves *Frecska Rudolf* (a rendező felfedezettje) a nevelőintézetből szökött katatonniásan önmagába zárt, egy-egy szót összeszorított szájjal kiprészelő, vádolóan vad tekintetű sorozatgyilkossá lesz a játékban.” (Molnár Gál, i. m.)

¹⁴ A foucault-i értelemben vett heterotopikus hely olyan térforma, amelynek kapcsolata más helyszínekkel különlegesnek mondható, és felfüggeszti a hagyományos tér- és időviszonyokat. (Michel Foucault, *Más terekről – Heterotópiák*, ford. Erhardt Miklós, 2004, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>. Letöltés ideje: 2012.12.12.)

¹⁵ A később a Trafó által befogadott előadás dizlete átköltözött a Liliom utca egyik földszinti lakásába, az átriumbeli változat pedig az Átrium épületének előcsarnokában kapott helyet.

¹⁶ 2008-as POSZT: legjobb előadás díja; legjobb női főszereplő díja (Monori Lili); a közönségzsűri díja.

¹⁷ 2010-es 44. BITEF Fesztivál, Szerbia: különdíj.

¹⁸ Festival Premiéres 2008. Strasbourg, Franciaország; Neue Stücke aus Europa 2008. Wiesbaden, Németország; Nyitrai Nemzetközi Színházi Fesztivál 2008. Nyitra, Szlovákia; Temps d'Images Fesztivál, La Ferme du Buisson 2008. Párizs, Franciaország; dunaPart – Kortárs Előadóművészeti Platform 2008. Budapest; Krakowskie Reminiscencje Teatralne 2009. Krakó, Lengyelország; KunstenFestivalDesArts 2009. Brüsszel, Belgium; Bécsi Ünnepi Hetek 2009. Bécs, Ausztria; Mladi Levi Fesztivál 2009. Ljubljana, Szlovénia; Naujosios Dramos Akcija 2009. Vilnius, Litvánia; Homo Novus 2009. Riga, Lettország; De Internationale Keuze 2009. Rotterdam, Hollandia; 20. Európai Kulturális Napok 2010. Karlsruhe, Németország; BITEF Fesztivál 2010. Belgrád, Szerbia; Bo:m Fesztivál 2011. Szöul, Dél-Korea; Santarcangelo Fesztivál 2011. Santarcangelo, Olaszország; F.I.N.D. 2013. Berlin, Németország.

¹⁹ „A Proton Színház fura dolog, egy fogalom, egy paradoxon, nem egy létező hely vagy társulat, nem kap állami támogatást. Annak a lenyomata, hogy lehetetlen független színházként létezni. Tehát a Proton Színház nincs. Attól van, hogy nincs. Ez a szép benne. Nekem azért tetszik, mert ellentmondásában rettenetesen színházi.” (*„Mindent kockára kell tenni”*: Interjú Mundruczó Kornéllal, készítette: Tóth Berta, Színhaz.hu, 2012. december 28. <http://szinhaz.hu/interjuk/49614-mindent-kockara-kell-tenni-interju-mundruczo-kornellal> (Letöltés ideje: 2013. 08. 27.)

²⁰ Bíró Yvette – Mundruczó Kornél: *Nehéz Istennek lenni*, KunstenFestivalDesArts Brüsszel, R. Mundruczó Kornél, 2010; J. M. Coetzee – Mundruczó Kornél: *Széggyen*, Wiener Festwochen, R. Mundruczó Kornél, 2012.