

Závada Péter

A heroikus egó lebontása Schilling Árpád Lúzer című előadásában

A heroikus maszkulin egó kimozdítása szempontjából Schilling Árpád munkássága a 2010-es évek hazai színházának jelentős teljesítménye.¹ A *szabadulóművész* apológiája részeként bemutatott *RÉS* és a *Lúzer* egyik központi témája a női és a férfitest, illetve annak hétköznapi, varázstalanított helyzetekben történő felmutatása. Ezek a művek elmozdulást mutatnak a *W – munkáscirkusz* patriarchális világához képest.²

A szabadulóművész teste: A nő

A *RÉS* című installáció részeként bemutatott filmben³ Sárosdi Lilla színésznőt látjuk, amint Schillinggel közös nappalijukban meztelen táncimprovizációt mutat be. Az előadás során a néző számára nyilvánvalóvá válik, hogy Sárosdi terhes. A felvételen látni ugyan nem látjuk, de végig halljuk Schillinget, ahogy kérdéseket tesz föl feleségének. Sárosdi Schilling kérésére több, eltérő verzióban is elmeséli az előző este hétköznapi történéseit arról, hogyan mentek le boltba, majd hogyan veszekedtek. Ezzel határozottan aláhúzza a valóság fikcionalizált jellegét, az élet és a művészet egybeomlásának avantgárd igényét. Sárosdi meztelen, várandós teste áll a nézői figyelem középpontjában, így sejtjük, hogy az előadás a fogantatás, a terhesség és a születés rítusáról szándékozik érvényes állításokat megfogalmazni. Épp az egyszeri,

valós helyzet megismétlésével, valamint paradox módon a jelenet profanizálásával, mindennapiságának felmutatásával hangsúlyozza annak mélyen rituális jellegét. Sárosdi joghurtot iszik és grimaszol, születendő kisbabájáról beszél, ásít, stilizálva eljuttatja, hogy valamit ki akar húzni a testéből a száján keresztül, nyáladzik, tapsol, majd végül úgy csinál, mint aki elalszik vagy meghal – vagyis a hétköznapiakban átélhető érzelmek egész skáláját mutatja meg, miközben a kitarulkozás izgalma végig abban rejlik, hogy a szereptest és a valós test átjátszódik egymásra. Schilling még lakása magányába visszahúzódva is politikai színházat csinál: a személyes élet tereinek és magánrítusainak nyilvánossá tétele válik nála színházi értelemben politikus és politikai értelemben színházi gesztussá.

A Sárosdinak feltett kérdések és válaszok irányított-sága, az olyan rendszeresen visszatérő témák, mint a vagina szabadsága, a nő fontossága a férfi életében vagy az otthon szülés iránti vágy, mind felfoghatók a női szexualitás felszabadítását célzó, a konzumtársadalom normáit megkérdőjelező attitűdként. A lúdtollas róka több verzióban előadott meséje egyrészt megint a korábban egyszerinek és megismételhetetlennek tétélezett performanszok újrajátszhatóságát demonstrálja, másrészt azt, hogy a fischer-lichtei értelemben vett „megkettőződés” nemcsak azt jelenti, hogy a színházban az egyik szereplő helyettesíthető a másikkal, hanem azt is, hogy az egyik történet helyett elmondható egy másik.

A film zárlatában Lilla beköltözik a szülőszobára. A zöld kórházi csempe, a rossz minőségű, szemcsés felvételek az elidegenítés eszközével élnek. Sárosdi még vajúdás közben is a színházról, a Krétakőrrel mesél a születésnőnek, mellyel mintha Schilling azt üzenné, hogy szereplője képtelen az életet a színház nélkül látni, nem tudja kétféle identitását szétválasztani. Megindul a szülés, de nem látjuk a nő arcát, csak a hangokat hallani, miközben világra jön a gyerek. A felvétel elsőtétülő képeire az utómunka során a készítő mesefigurákat rajzoltak, ezzel is a születés mitologikusságát hangsúlyozva.

¹ Írásom címét Sturcz Jánostól kölcsönöztem, aki a *Heroikus ego lebontása* című könyvében a magyar testművészet paradigmaváltását, a modern művészetre jellemző heroikus, győztes testtel szembeni radikális alternatívákat elemzi. Sturcz János: *A heroikus ego lebontása. A művész teste mint metafora a magyar művészetben a nyolcvanas évek közepétől napjainkig*. Budapest, MKE, é. n.

² A témához lásd Adorjáni Panna: *Végletes látványok. Erőszak a női testen a 21. századi magyar színház négy előadásában*. *Theatron*, 2014/3. 37–71. <http://www.theatron.eoldal.hu/cikkek/2014-osz/xiii.-evfolyam-3.-szam.html> (utolsó letöltés: 2016.03.23.)

³ Krétakör: *A szabadulóművész apológiája*. DVD, Hangvető kft., 2012. Az elemzéshez a DVD-kiadványt használom, mely mind a film, mind a fotósorozat esetében alaposabb tanulmányozást tesz lehetővé az eredeti installáció szimultaneitásához képest.



Ördög Tamás és Schilling Árpád a Lúzerben

A szabadulóművész teste: A férfi

A *RÉS FÉRFI* alcímet viselő fotósorozata Schilling testének pontról pontra történő deheroizációját, majd pedig a valóság és a színház közti negyedik fal lebontásának konkretizálását ábrázolja. A fotókon Schilling testrészeit, kopasz fejét, fülét, arcát látjuk, majd előkerülnek az olyan, lakásban található hétköznapi használati tárgyak is, mint a távirányító, az aprópénz, a biciklipumpa vagy az asztali csocsó. Miután végignéztük, ahogy eszik, fürdik, valamint arcszörzete növekedésének különböző stációit is végigkövettük, látjuk, ahogy Schilling gyúrópadot szerel össze, edz, végül pedig megszereli a csocsóasztalt – tehát egy sor, a férfi társadalmilag konstruált neméhez illő tevékenységet végez. A fotókon megjelenő eseménysorozat csúcspontja azonban kétségtelenül a valóság és a színház közötti metaforikus és konkrét fal lebontása. Schilling előbb a fekvényomó-rúd végével betöri a tv képernyőjét, és bekukucskál a lyukon, mintha azt hinné, valaki figyel a képernyő mögött, majd észreveszi a könyvespolc mélyén megbújó kémlelőnyílást, és az egész polc-rendszert lebontva a rúddal végül átszakítja a falat, hogy ráeszméljen, lakása negyedik fala mögött valóban egy nézőtér terül el, a nézőtér pedig egy tucat kislány és a felesége, Sárosdi foglal helyet. Schilling meztelenül áll a színpadon, háta mögött az átszakított fallal, testét vérrel és madártollal keni össze, ami akár a „tollas a háta” kifejezés képi-szemantikus asszociációjával is párhuzamba állítható, ami szintén a balekság jelképe. A valóság és színház közötti fal lebontása és a tollas kép egyben átvezet minket a 2014-ben a Trafóban bemutatott *Lúzer* című előadáshoz.

A vesztes teste

A *Lúzer* díszlete üres fekete tér, melyben egyszer csak felbukkan a színész, azaz a Schilling Árpád szerepét megtestesítő Schilling Árpád. És Brook *Az üres tér* című munkájából tudjuk, hogy ez már maga a színház – hiszen állítása szerint nem is kell hozzá más, mint egy színész, aki áthalad az üres téren, és egy néző, aki figyelni őt. Schilling kezében egy Marx-mellszoborral jelenik meg a térben, és ez a kendőzetlen gesztus máris egyértelmű politikai kontextusba helyezi az előadást. Bemutatkozással kezd, majd összefoglalja a Krétakör rövid történetét, beszél az állami támogatások indokolatlan csökkentéséről, és beszámol egy másik krétakörös projektről, melynek során videóra vették, ahogy a pályázat hivatalos papírjait széttépi a minisztérium előtt. Nemcsak hogy a színházról mesél a színházban, hanem nyíltan vállalja a politikai színházcsináló szerepét is. Bemutatkozása után a színpadra szólítja feleségét, Sárosdi Lillát, aki tehát nem ön-

szántából jelenik meg. De ekkor Sárosdi már a „Lillát” játszó színészként van jelen, és Schilling teste és éneje is folyamatos rezgésben van a civil (állampolgár, apa, rendező Schilling) és az Árpádot játszó színész test, illetve én között.⁴ „Árpád” „Lillára” tehát mint színészre utal: felszólítja, hogy játssza el, a történet szerint hogyan nevette ki őt néhány hete, mikor megmutatta neki a fent említett tiltakozó videót. Mint egy színésztreníng során, többször is elismélteti vele a jelenetet, azaz élőben rendezi a feleségét játszó színészt. Már ekkor is durva, utasítgató hangnemben beszél vele, egyrészt mivel szerepe szerint haragszik rá, hiszen megalázva érzi magát, amiért felesége ki-nevette, másrészt azért, hogy az előadás páros jeleneiben a rendező–színész viszony brutalitása is a reflexió tárgyát képezze. Noha a köztük zajló párbeszéd témája a demokrácia és a tolerancia, illetve annak hiánya, a Schillinget játszó színész lekezelően és agresszívan bánik feleségével, épp úgy, ahogy egy diktátor bánna a népével. Schilling hamarosan odáig jut felháborodásában, hogy kijelenti: „Kilépek mindenféle szervezetből, nem vagyok művész többé. Itt állok egyedül, mint egy mementó, a szégyen szobra.”

Az előadásnak ezen a pontján Schilling markáns elmozdulást tesz a hagyományos, reprezentáción alapuló játékmód felől a performansz irányába: meztelenre vetkőzik, és arra kéri a nézőket, hogy egy filctol-

⁴ Innentől Schilling valós karakterére mint Schillingre, fikcionalizált karakterére pedig mint „Árpádra” hivatkozom. Felesége megkettőződött karaktere esetében a Sárosdi és a „Lilla” megnevezéseket választottam.

lal írják rá a testére a hatalommal szemben megfogalmazott kritikáikat.⁵ Egyben pocakos testének írható felületként való felkínálásával szembefordul „a korábbi heroikus, az erőszakkal szembeni küzdelemből mindig diadalmasan és szépségesen kikerülő performerek győztes, heroikus én-képével, illetve a fitnessipar manipulált paramétereivel”.⁶

Az előadás során ezt követően indul el a hagyományos értelemben vett dramaturgikus játék, és veszi kezdetét a történetmesélés, ugyanis játékba lép a közönség soraiban helyet foglaló beépített színész: Láng Annamária. Ez már távolról sem performansz, nincs kétségünk afelől, hogy megtörtént a szerepfelvétel. A színészek ettől kezdve nem a „jelen időt és teret” népesítik be, hanem utánozzák a valóságot: eljátsszák, hogy egy képzeletbeli lakás képzeletbeli szobájában vagyunk, melynek közepén egy kanapé áll, előtte pedig széles perzsaszőnyeg terül el, mintegy körülhatárolva a „játék” terét.

A *Lúzer*ben a kanapé egyértelműen a gender-sztereotípiák megkérdőjelezésének helyszíne. Hanna (Láng Annamária) és „Lilla” beszélgetése közben előkerülnek a feminista diskurzus olyan gyakori témái, mint a biológiai és társadalmi nemek (gender) által kialakított testképek közti feszültségek vagy az európai nő politikában betöltött szerepe. Sőt, Hanna azt is kifejti, hogy szerinte a nők genetikusan arra vannak beprogramozva, hogy harmóniát teremtsenek. „Korábban gyűlöltem a testemet, de Berlin megengedi, hogy szeressem” – mondja, és közben karjába veszi és szoptatni kezdi a gyermekét szimbolizáló játék babát. Márk (Vranik Krisztián) és Hanna songjai az előadás pilléreiként is szolgálnak: rövidebb, összefüggő etapokra tagolják a cselekményt. A jelenetek *Grundgestus*ával kapcsolatosan fogalmazznak meg ironikus üzenetet – ezzel is brechti játékhagyományt idézve.

Később Lilla is meztelenre vetkőzik, miközben Hanna női egyenjogúságról szónokol neki, barátnője testét borral önti le, és a felhasított kispárnából tollat hint rá. Ekkor már a Berlinben dolgozó fiatal rendező rendezi „Lillát”. A lemeztelenedés és a tollal beszórt női test képe a *Lúzer*ben egyszerre jelképezi a megkínzott nő mártírrá, szentté, sőt angyallá lényegülésének folyamatát és a „tollas hátú” balek, tehát a „lúzer” női megfelelőjének megképződését. Nem meglepő, hogy Terhes Sándor kormányközeli producere ezoterikus marketingdumájával rövid úton elcsábítja „Lillát”.

Schilling újfent ironikusan viszonyul a heroikus maszkulin egó képéhez, mikor egy kihízott Batman-jelmezben lép színre, hogy hazacsábítsa feleségét. „Én rendezek neked egy Csehovot, csak gyere haza!” – szól a szívszaggatóan szánalmas, ugyanakkor komikus ajánlat, melyben a populáris és elit kultúra paradigmáit vegyítő posztmodern gesztus is felsejlik. A forradalmi ellenzékiesség és az állami elnyomás patriarchális gyakorlatairól szóló monológ azonban bántalmazásba fullad: paradox módon épp a liberális „Árpád” veri meg feleségét, amiért az megalkudott a rendszerrel. A Terhes által alakított producer a következő song alatt letörölgeti „Lilla” testéről a rátapadt

tollakat, és így a mosdatás a megalázottságból való föl-emelés, a kegyelem gyakorlásának ironikus gesztusává válik.

A heroikus egó, egyben a karteziánus énképhez kapcsolódó zárt testkép reprezentációs kliséinek szétzilálása figyelhető meg az előadás harmadik harmadában, „Árpád” testi és lelki lezüllesztését követően, mikor a korábban bébiszitterként dolgozó Ági (Kiss-Végh Emőke) a kanapén megmosdatja és bepelenkázza a bukott, eszméiből kiábrándult rendezőt. Ági és „Lilla” „gyászoló” asszonyai, „Árpád” testének letörölgetése egyben fölkinálja egy Krisztus-parafraíz lehetőségét is.

A magatehetetlen, pelenkázásra szoruló férfi deheroizált testképe összeolvasásra csábít Romeo Castellucci 2010-es, *Az arc fogalma Isten fiában* című előadásával, melyet hazánkban ugyancsak a Trafóban játszottak. Amellett, hogy az előadás nyilvánvalóan játékba hozza a szent és profán kérdéseit, Castellucci rendezésének is alapvető törekvése, hogy fölszabadítsa a férfiidentitást a hegemon maszkulinitás sztereotípiái alól. Egyik leghatásosabb eszköze a meztelen, öreg, az inkontinencia jeleit mutató férfitest társadalmi tabukat sértő felmutatása.

A *Lúzer* egyfelől politikai színház, amennyiben nyíltabban vagy burkoltabban utal a jelen politikai állapotára, a brechti kérdéseket és a brechti válaszokat szorgalmazza, de politikus színház is, amennyiben saját színházi szabályrendszerének felforgatásával fenyeget, önreflexív gesztusokat tesz a reprezentáció lehetőségeinek újraértelmezésére, és így a színházfogalom határait feszegeti.⁷ Az előadásban a performativitás és a reprezentáció egyszerre, egyazon időben mutatódik föl és reflektál egymásra. De nemcsak ebben a kontrasztállításban érhető tetten a *Lúzer* fontos, véleményem szerint paradigmaváltó gesztusa, hanem abban is, ahogy az „ösztönösen rögzült nemi szerepek merev határainak megtámadásával” megkérdőjelezi „a heroikus, macho művész-ego hegemoniáját”.⁸

⁵ Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztétikájában* a következő ismérvekkel jellemzi a '60-as évek performatív fordulatát. A performanszok során végbe kell mennie valamiféle testi transzformációnak vagy spirituális átváltozásnak mind a játészó, mind pedig a néző részéről, tehát közösen föl kell vállalniuk az önszabás, az ösztönesség és a kitarulkozás lehetőségét. Ezáltal a néző is játékosává válik, aki bízik a transzformáció erejében. Az előadás tárgya nem egy artefaktum vagy műtárgy, hanem a saját test válik benne eseményé, lévén hogy a cselekvés testisége, anyagisége dominánsabb a jelszerűségénél. A performansz itt és most történik, a nézők és a játészók azonos időben és térben tartózkodnak, ezáltal társszubsjektummá (Kosubjekt) válnak. Tehát a performansz a megértés helyett a testi tapasztalatra helyezi a hangsúlyt, megkísérel ellenállni a jelle váltásnak, noha tudjuk, hogy a jelentésképzés a néző részéről automatikusan beindul és leállíthatatlan. A performativitás tehát a színészek és a nézők testi jelenlétével együtt járó határátlépést jelent művészet és élet között. – Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. Budapest Balassi Kiadó, 2009.

⁶ Sturcz: i. m. 58.

⁷ A politikai és politikus színház fogalmához és a kettő különbségéhez lásd Kiss Gabriella: *A kisiklász tapasztalata. Gondolatok a politikai színházról és a színház politikusságáról*. *Alföld*, 2007/február, 60–78. <http://www.alfoldfolyoirat.hu/node/17> (letöltés: 2016.03.23.)

⁸ Sturcz: i. m. 56.