



Schiller Kata felvétele

Horváth Lajos Ottó az Isten ostorában

Adorjáni Panna

A férfi (hetero)szexuális hatalma

FÉRFIÁBRÁZOLÁS VIDNYÁNSZKY ATTILA

ISTEN OSTORA ÉS JÁNOS VITÉZ CÍMŰ ELŐADÁSAIBAN

Vidnyánszky Attila Nemzeti Színházban rendezett előadásainak zöme a klasszikus magyar (dráma)irodalom kanonikus darabjaiból építkezik, amelyek központi szereplői gyakran (szerzőik pedig kivétel nélkül) férfiak. Ezek a szövegek vagy történetek a magyar kultúra szerves részei, fontosságuk megkérdőjelezhetetlen, feldolgozásuk pedig különös kihívást jelent, hiszen egyfelől többnyire hatalmas szakirodalma van az értelmezésüknek, másfelől látszólag stabil jelentések tartoznak hozzájuk, hiszen kanonikus művekről és legendás alakokról van szó. Az alábbiakban két előadásban vizsgálom a férfiak ábrázolásának módzatait, különös tekintettel azok főszereplőire.

Fontos közös nevezőjük, hogy mindkét címszerep-

lőt Mátray László alakítja: János vitézt Petőfi elbeszélő költeményének azonos című feldolgozásában, és a hun Attila királyt Bánffy Miklós *A nagyúr* című drámáján alapuló *Isten ostora* előadásban is. Egy másik közös jellemzője a két produkciónak, hogy mindkettő az egyén és társadalom feszültséggel teljes és gyakran tragikus viszonyát tematizálja. Ezt az oppozíciót Vidnyánszky rendezései különösen hangsúlyossá teszik, bár az nem egyértelmű, hogy mennyire tudatos döntés az előadásokban az, hogy a világgal szembeálló kivételes egyén, a romantikus értelemben vett zseni szexuális felsőbbrendűsége és potenciája okán is különbözik a „többiektől”. Elemzésem központi tárgya az, ahogy a főhősök szexualitása szoros össze-



Eöri Szabó Zsolt felvétele

Mátrai László a János vitézben

függésbe kerül a hatalommal való viszonyukkal.

Az *Isten ostorában* a háborúból hazatérő Attila a gót hercegnőt, Mikoltot találja az udvarában, aki elvileg a háborúban szerzett zsákmány része, s mint ilyen az uralkodó által birtokba vehető prédának minősül. A hercegnő azonban megkísérel egyezsége lépni az udvar befolyásolhatóbbnak tűnő tagjaival, pénzt is ígér azért, hogy ne adják ki Attilának, aki kinyírta egész családját. A gót herceg, Berik vállalja is Mikolt védelmét, és meglehetősen felajzott állapotban szövetkezik Attila ellen, hogy aztán minden terve füstbe menjen, amikor az uralkodó végül megérkezik, könnyűszerrel kitalálja a dolgok állását, és egyértelműen saját tulajdonának tekinti a nőt. Azonnal megülik az esküvőt, Attila pedig a nászéjszakán kiüríti a palotát, majd annak rendje s módja szerint elcsábítja a zavart nőt, aki viszont a kéjjel fűtött együttlétben halálos sebet ejt Attilán a mérgezett hajtűjével, majd hosszasan könyörög azért, hogy a férfi pusztítsa el őt is.

A viszályokkal és ellentmondásokkal terhes szerelmi történet középpontjában Attila áll, aki az előadás első harmadában ugyan még nem jelenik meg a színen, de ekkor is hiánya, illetőleg a várakozás szervezi az eseményeket. Az előadás sajátos szerkezetében a szinte teljesen körbeülhető játéktérben majdhogynem mindvégig jelen van a teljes szereplőgárda, egyszerre teszik dinamikussá és elnagyolttá a teret: mindenki mozgásban van, mindig történik valami, de az udvar feszültséggel teljes pulzálását a szinte állandó élő- vagy bejátszott, népzene-, dzsessz- vagy klasszikus zenei aláfestés is felerősíti. Ebből a hangzavarból és összevisszaságból rajzolódik ki egyik-másik jelenet, de Attila megérkezéséig tulajdonképpen minden csak pótcselekvés, hiszen a tulajdonképpeni cselekmény relatíve gyorsan kiderül, az egyéb viszályok és melléktörténetek pedig nagyon kevés figyelmet kapnak. Az előadás tehát egyértelműen Attila karakterére épül, a kitartott várakozás pedig különös, nem kevésbé szexuális töltetű izgalmat hivatott kelteni: Attila ugyanis nem megfáradt hadvezérként tér vissza, hanem mint éhes vadember, aki alig várja, hogy rávesse

magát az ellenségtől szerzett egzotikus női prédára. A történetek kimenetele az első pillanattól fogva egyértelmű – tudjuk, hogy Mikolt be fogja adni a derekát. Ráadásul tépelődése, hogy legfőbb ellensége teperi le, és hogy ő akarat ellenére, de szinte azonnal belélszeret, még izgatóbbá teszi azt a szerelmi együttlétet, amire az *Isten ostora* megállíthatatlanul kifut.

Úgy tűnik, hogy Attila hatalma elsősorban szexuális potenciaként értelmezhető, hiszen egyrészt nem látjuk más kontextusban, vagyis az előadásnak minden részlete egyértelműen a fősodorbeli történetekre vonatkozik, és nincs olyasmi, ami a cselekményt (Attilát) eltántoríthatná ettől az iránytól. Másrészt ennek tulajdonítható, hogy Attila szinte bárminémű konfliktus vagy összezapás nélkül legyőzi a teljes ellene szövetkező udvart, élén a meglehetősen erős fizikumú Berik herceggel, aki az uralkodó megérkezéséig befolyásosnak bizonyul az udvari hierar-

chiában. Attila azért győz, mert ő a király, de úgy tűnik, hogy azért ő a király, mert szexuálisan ő a legfelsőbbrendű – ez a hierarchia és rendszer tulajdonképpen elég stabil ahhoz, hogy az átmeneti megingás után még erősebben épüljön újra. Attila megtestesíti a szexuális ragadozót, vagyis definiálja a kor és kultúra alapértelmezett férfieszményét, az ún. hegemon maszkulinitást¹, és hatalmánál fogva ugyancsak neki van lehetősége arra, hogy túllépje vagy újraírja annak szabályait. Az udvar többi szereplője tulajdonképpen csak kontraszt: látszólag a sokféleséget képviselik², hiszen van itt fiatal katona, idős udvari bolond, sámán, bizánci és katolikus pap, sőt még egy transzvesztita is; ami pedig a nőket illeti, a gót Mikolt hercegnőhöz tartozik egy zárdafőnöknő, illetve az előadást szinte végigéneklő és -táncolja egy sámánasszony. Ezek a mellékszereplők mindannyian valamilyen típusú deviancia vagy másság képviselői: pénzért vagy személyes érdekből könnyűszerrel feladják elveiket, vallásukat vagy hűségüket – és mintha az álságosságukat lenne hivatott jelezni az is, hogy többük át-átöltözik az előadás során, a nőnek öltözött férfi lassanként veti le a „női jegyeket” magáról, és ugyanígy kerül le a püspökről is a papi csuha. Velük ellentétben Attila hősi és tiszta, aki ráveti ugyan magát Mikoltra, de úgy tűnik, bele is szeret a nőbe, majd bölcse, szerelmesen és sorsába beletörődve hal meg. Attila karakterében a heteroszexuális potens férfi jelenítődik meg, aki a férfitársadalom csúcán áll és uralkodik, és akit egyetlen ember pusztíthat el: mindent elsőpró vágyának objektuma, a nő, akit szeret – akit viszont ugyanúgy

¹ Lásd R. W. Connell vonatkozó értekezéseit, különösen R. W. Connell – James W. Messerschmidt: Hegemonic Masculinity, Rethinking the Concept. *Gender & Society*, Vol. 19, No. 6, December 2005, 829–859.

² Az előadás szinopszisa a rendező Vidnyánszkyt idézi, aki az előadás miliójében „a »Kelet« és a »Nyugat« drámai találkozásának történelmi dimenzióját” véli felismerni, amely meglátása szerint ma, amikor „a világban oda-vissza hullámvásában mozognak egész népek”, ismét aktuális probléma. (Lásd <https://nemzetiszinhas.hu/eloadas/istenostora-banffy-miklos-a-nagyur-cimu-muve-alapjan/szinopszis>, utolsó letöltés: 2016. március 24.)

tönkretesz az, hogy átmenetileg felülemelkedett a férfin.

A *János vitéz* Kukorica Jancsija Attilához hasonlóan ugyancsak egyedül áll a társadalommal szemben, de az ő különvalósága a hun uralkodó inverze: Jancsi a falu árvája, akinek el kell menekülnie abból a faluból, amely őt örökbe fogadta, és a faluval együtt maga után kénytelen hagyni egyetlen reménységét és sorstársát, az ugyancsak kegyetlen sorsú Iluskát. Csatangolása során beáll zsványának, katonának, csatát nyer és megmenti a francia királykisasszonyt, majd viszontagságos úton tér haza, hogy kiderüljön, Iluskája meghalt. A fiú – ekkor már János vitéz – újra útnak indul, és meg sem áll Tündérorszáig, ahol egy csodálatos véletlen során életre kelti szerelmét, és ahol a falu két árvája immár tündérr királyként uralkodik.

Vidnyánszky rendezésében János és Iluska megsokszorozódik, több tucat fiatal színész illusztrálja, táncolja és játssza el a történet legfontosabb részleteit és szerepeit, miközben ugyancsak ők szolgáltatják a kerettörténetet. Itt is megfigyelhető a főhős színre léptetésének egyfajta késleltetése: ameddig meg nem jelenik az „igazi” Kukorica János, a fiatalabb színészek próbálgatják a szerepét, mindegyre a színpad elejére szaladnak és felkiáltanak: „Én vagyok Kukorica János!” Ez a szerepvétél az előadás időtartama alatt még párszor visszatér, és mindig valamilyen ellentét kifejezésére szolgál. A többnyire tömegként szereplő fiúk még nem képesek arra, hogy megtestesítsék a János vitéz-ideált, vagy másképp: hogy eljuttassák János vitézt. A János vitézzé válás egyrészt végig követhető a főhős egyéni sorsában, másrészt a történet metanarratívájában is: ez utóbbi a szerint a férfieszmény szerint történik, amely a felvilágosodás elveinek hatására írja elő az újkori férfiaság pozitív sztereotípiáját, és amelyben kulcsfontosságú szerepet játszott többek között mind az erő, mind pedig valamely hivatalos mérce szerinti, a test és lélek harmóniájában létrejövő szépség.³ A „[f]érfítést, szépség és erényesség ismét összekapcsolódik, együtt jelentik a »férfias bátorságot« és a »férfias szellemet«”;⁴ ez a bonyolult és idealizált jellem pedig a lehangsúlyosabbá akkor válik, amikor a Franciaország segítségére siető magyar hadsereget alakítják, akik között elvegyül ugyan Kukorica János, de aki ebből a láthatatlanságból annál erőteljesebben válik ki, amikor egyedül megmenti a francia királykisasszonyt. János jobbnak, feddhetetlennek bizonyul a többi fiú között: nem nőzik, és még a királykisasszony keze sem kell neki – Iluska szerelme egyértelműen hűségessé teszi őt. Iluska karaktere meglehetősen egysíkú és szűkre szabott, a hőn szeretett lány többnyire csak képként jelenik meg: hol egy emelvénybe épített körszínpadon forogva, máskor táncolva vagy csak ücsörögve, de többnyire némán. Tudjuk, hogy ők a falu árvái, akik egymásban igazi társra találtak, de minthogy az előadás János vitéz szemszögéből láttatja a történetet, Iluska tulajdonképpen nem marad más, mint fantáziakép, ideál, ami szervezi Kukorica János tetteit és életét, de ami önmagában üres jel, csak János (szerelme) ruhazza fel értelemmel.

Az értelmet adó szerelem viszont nem akármilyen: egyfelől kiválasztottnak kell lenni hozzá, nem lehet bármelyik fiú az, másrészt úgy tűnik, hogy ennek a szerepkörnek konkrét ismertetőjegyei is vannak. Az előadásban szerepet kap három kiskorú: két fiú és egy lány, akik szinte mindvégig a színen vannak, és többnyire egy helyben ücsörögve egy meséskönyvből narrálják az eseményeket. A három gyerek közül az egyik fiú és a lány láthatóan Jancsi és Iluska gyerekkori képei – a fiút János többször is kézen fogja, az néha átvesz bizonyos jeleneteket, az előadás végére pedig János vitézhez hasonlóan katonaruhába öltözik. Ez a fiú nyurga gyerek, ellentétben kissé zömökebb társával, akit, amikor a többi fiú példáját követve ő is „jelentkezik” a János vitéz-szerepre, a színpadon és nézőtérén egyöntetűen kinevetnek. Az igazi János vitézt a fentebb is taglalt sztereotípiá jegyében egyértelműen a szőke, magas, jóvágású Mátray játssza, és a legügyesebbek közül is csak az léphet nyomába, aki hasonló fizikai jegyekkel van megáldva. A tény, hogy a nézőtérén nagy százalékban ugyancsak gyerekek ülnek, jelzi, hogy milyen korán elkezdődik az a folyamat, amely által egy nagyon partikuláris test rendelődik bizonyos szerepekhez. János vitéz alakja, aki elvileg a mélyszegénységből és radikális kirekesztettségéből tör utat magának a hírnév, elismerés és jólét felé, és kapja meg végül a tökéletes és végtelen boldogságot, tulajdonképpen éppen hogy megerősíti az elnyomást és hátrányos megkülönböztetést, hiszen azt bizonyítja, hogy mind a szerelem, mind pedig a férfiaság egyik legfőbb jegyének tekintett erő és az abból megszülető hatalom is csak annak jár, aki bizonyos, többnyire a fizikalitáshoz és szexualitáshoz kapcsolódó feltételeknek eleget tesz. A szegénység és az árvaság fogalmához perverz módon kapcsolódik a biológiai értelemben vett kiválasztottság fogalma. Ez a János vitéz-ábrázolás voltaképpen reflektálatlanul továbbviszi azt a mitizált emberképet, amely a romantikus irodalom folklórfeldolgozásaiban mindegyre visszaköszön.

A fentebb taglalt példák mutatják, hogy a társadalmi nemek elméletei felől olvasva ezek a magyar romantikus irodalom által ihletett előadások egyfelől egyértelműen, másfelől a legendává kövült értelmezés miatt szinte észrevétlenül bizonyulnak meglehetősen problematikusnak. Vidnyánszky rendezéseiben ezek a narratívák mintha csak ürügyként szolgálnának arra, hogy valamely radikálisan új értelmezést vagy jelentést hozzanak létre, ami azonban nem valósul meg – ez a meghiúsulás pontosan annak a következménye, hogy bár a produkciók hatalmas mennyiségű szövegi, képi és auditív anyagot mozgósítanak, de ezt a legkézenfekvőbb szabályok szerint használják; a szöveg a kép, a zene a színészi játék, a színészi játék a látvány illusztrációja, és így tovább. Kialakul ezáltal egy okosan megtervezett struktúra, ami viszont csak azért áll egyben, mert az elemek hozzáértően vannak összerakva, anélkül, hogy bármilyen gondolati ív, fogalmi rendszer, jelentésmező szerint szerveződnenek. Illetőleg egyetlen, öröklött rendszer kirajzolódik, amely tulajdonképpen alapértelmeztettné gondolja magát: ez pedig a hatalom, amely elnyomáson alapul, és amelynek élén a kiválasztott géniusz áll, aki viszont korántsem a romantika deviáns, outsider alakjára emlékeztet, hanem ellenkezőleg, ő az első férfi, aki a maga tökéletes szexuális és fizikai potenciája révén uralkodik a „többiek” felett.

³ A maszkulinitás kialakulásának történeti vonatkozásaihoz lásd George L. Mosse: *Férfiaságnak tüköre. A modern férfieszmény kialakulása*. Ford. Székely András. Budapest, Balassi Kiadó, 2001.

⁴ Uo. 47.