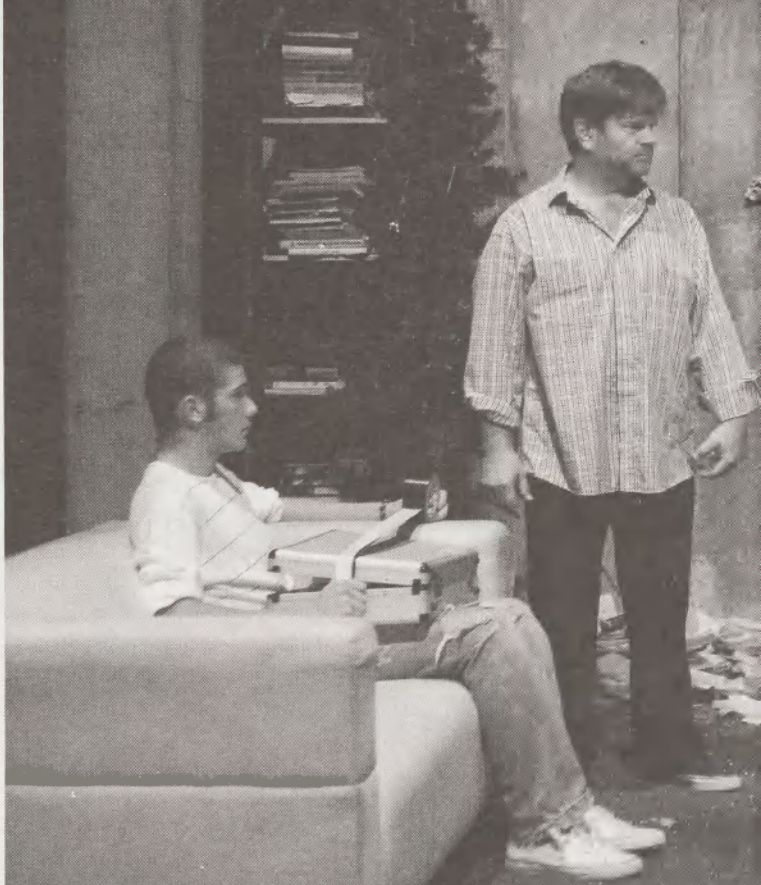


Ady Mária

Az erőszak esztétikuma

ERŐSZAK ÉS NŐÁBRÁZOLÁS
MUNDRUCZÓ KORNÉL SZÍNPADÁN

A Mundruczó Kornél előadásairól írt kritikák rendre szükségesnek érzik nemcsak az adott darabot, de az alkotó színházát, sajátos „műfaját” is címkézni, mintegy újra és újra felhíva a figyelmet arra, hogy az valamiképpen kilóg a színházi tradícióból. „Hardcore”, naturalista, brutális, erőszakos, provokatív, megosztó, megrázó, botrányos, felkavaró. A többnyire és nagy vonalakban pozitív szakmai visszhangban két motívum ismétlődik: az egyik a zavarba ejtő hatás megemlítése és ugyanakkor a hatásmechanizmus vizsgálatának elsikkadása a történetelemzés javára; a másik az óvatos, de vissza-visszatérő kérdés, ami az agresszív, a nézőt kényelmetlen helyzetbe hozó, a színrésztől egészen sajátos, személyiségének mélyrétege-



FENT: Frecska Rudolf, Gyabronka József
és Péterfy Bori A jégben

JOBBRA: Wéber Kata, Láng Annamária,
Bánki Gergely és Szemenyei János
a Nehéz istennek lenni című előadásban

LENT: Monori Lili, Stork Natasa és Kiss Ágota
a Frankenstein-tervben





it érintő odaadást megkövetelő alkotói módszer esetleges öncélúságát veti fel. A színházi rendező Mundruczó nőábrázolását lehetetlen ezeknek a mechanizmusoknak a megértése nélkül tárgyalni, minthogy rendezéseiben a nő (ahogy egyébként a férfi is) nemigen képes kivonni magát abból a hatalmi játékból, amelyben a döntés – ha egyáltalán adódik rá lehetőség – minden esetben az áldozat vagy az agresszor, a megalázott vagy a megalázó szerepkör között történik. Ezért is viheti félre az értelmezést az éppen adott történetbe mélyedés, amely kitakarhatja azt a sorozatot, amit a rendezések kirajzolnak, és aminek perspektívájából az egyes történetek ürügyekké vagy – szelídebben fogalmazva – kísérleti helyzetekké, laboratóriumi körülményekké válnak.

Az előadások sorozatában megvalósuló kísérlet témája a szabad akarattal rendelkező ember dilemmája egy Isten nélküli, erőla-pon 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 teremtenne lehetőséget, amennyiben az újraosztáshoz, az átrendezéshez, bármilyen erős jobbító szándékból szülessen is, a játékszabályok elfogadásával kiharcolt pozíció szükséges. Ebből adódik az a destruktív energia, amely az innen nézve legkevésbé sem humánus, hiszen determinációt tételező, sötét és apokaliptikus történetekből árad: a világot csak egy Noé nélküli özönvíz, egy új alapokat lefektető második teremtés menthetné meg, mert



Schiller Kata felvételei

a fennálló rendszer logikája *belülről* lehetetlenné teszi a sikeres lázadást. Isten híján az emberek játszanak istent, anélkül, hogy az alapstruktúrát meg tudnák változtatni. A *Jég* kegyetlen, fasisztoid „szeretet-szektája” szemben a „húsgépekkel”; a *Frankenstein-terv* mint felelőtlen teremtéstörténet az elhagyatottságában teremtője fölé kerekedő, ártatlan és szeretetehes, pusztító teremtményről; a *Nehéz istennek lenni* földönkívülije, aki nem bírja tovább a tétlen szemlélődést, és maga is besározódik; vagy a *Szégyen* és a „fehér istenek” immanens, hiszen saját erőszak-logikájukba illeszkedő bukása az apartheid utáni Afrikában – mindezek értelmezhetőek egyazon téma jobb-rosszabb parafrázisaiként. A történeteket a determinisztikus rendnek megfelelően narratív szinten egyfajta morálnélküliség jellemzi: a néző nem azonosulással magáénak érzett dilemmákon, hanem valami egészen sajátos, a közöny és az undor (ráadásul fekete humorral, utólag ráolvasott iróniával fűszerezett) ellentmondásosságában létrejövő idegenségen keresztül szemléli az eseményeket. Éppen ezért az, aki az expliciten felvetett társadalmi problémák szintjén értelmezi az előadást, nagy eséllyel csalódnai fog. Látletek ezek, túlzásokkal, leegyszerűsítésekkel, megállíthatatlannak mutatott folyamatokkal, amelyekben a tépelődésben manifesztálódó lelkiismeretnek nemigen jut szerep.

Az erő hatalmi logikájának megfelelően a nők többnyire áldozat-szerepbe kényszerülnek, ami olykor kifejezetten szimbolikussá teszi alakjukat: mintegy *felmutatják* a kiszolgáltatottságot a történetben és a színpadon. Konkrét és burkolt erőszaknak egyaránt szenvedő alanyai, és csak nagyon ritkán nyílik számukra lehetőség, hogy kilépjenek abból az áldozati pozícióból, amely az alárendeltség és az abból következő passzív szerep révén megóvjá őket a bukás döntést és felelőséget feltételező lehetőségétől.

A *Frankenstein-terv* Rába Roland megtestesítette filmrendezője lelkesen alázza verbálisan Natasát (Stork Natasát), a Wéber Kata alakította Magdi pedig néma félelemmel szedi össze a nevelőapja-munkaadója (Derzsi János) módszeres csapásai nyomán darabokra eső székek maradványait, hogy aztán, valahol a szimbolikus és a konkrét, fizikai erőszak határán hangtalan iszonyattal tömje magába egy teljes barackkonzerv tartalmát a szerelmi vallomás eszköztárát nélkülöző Rudi (Freckska Rudolf) parancsára. A prostituáltak kiszolgáltatottsága visszatérő motívum (*A jég*ben Péterfy Bori, a *Nehéz istennek lenni*-ben Kiss Diána Magdolna, Tóth Orsolya és Wéber Kata megformálásában), akárcsak a pornografikus utalásokban megjelenő tárgyiasító gesztus, aminek egyik legmarkánsabb példája *A Nibelung-lakópark* azon jelenete, amelyben Gunter (Gyabronka József) távirányítóval a kezében „instruálja” Brünnhildét (akinek szerepében Péterfy Bori demonstrálja stilizáltan az orális szexről készült videofelvételt). Még az olyan „átmeneti” figurák is, akiknek adatik valamiféle pozíció, például a *Nehéz istennek lenni* prostituáltjainak „MamyBlue”-ja (Láng Annamária) vagy a *Frankenstein-terv*ben forgatásra kiadott konténer tulajdonosnője (Monori Lili), csak igen korlátozott hatalommal rendelkeznek, és éppen ott buknak el, ahol

nőiségük megélése a tét. Visszatérő szimbóluma ennek a menyasszonyi ruha, amelybe MamyBlue bújjik, házassági ajánlatot csikarva ki szadista ügyfelétől, mintegy vigasztalul, amiért az sorra csinálja ki a MamyBlue-ra bízott lányokat, és amit egy másik előadásban Monori Lili tulajdonosnője ad a nála dolgozó és élő menekült lányra, Magdira, akit nem tagad meg kontrollálhatatlannak bizonyuló fiától. Egy-egy pillanatra mindketten meghatódnak a szokatlan menyasszonyi,



Schiller Kata felvétele

Zsótér Sándor és Wéber Kata a Szégyenben

illetve anyai szereptől, ha azok mégoly üresek és álságosak is. Ők tehát nem mentesek a kegyetlenség lehetőségétől és a felelősség terhétől sem, s nem jutnak ahhoz a valódi, alternatívát jelentő hatalomhoz sem, amellyel kielégíthetnék igazi, a női princípiumoknak megfelelő vágyaikat.

Amikor viszont a történetek váratlanul lapot osztanak a nőknek, azok egészen különös képességet mutatnak: nem az erő determinisztikusnak és megdönthetetlennek mutatkozó logikája szerint, de megbontják a hierarchiát. Ez történik például *A Nibelung-lakópark*

narratívájában, ahol a nőket tárgyként kiárusító-kiházasító Hagen tervét keresztülhúzva Guttrune és Brünnhilde egymás karjaiba menekül, és lesbikus házasságot köt. Vagy a lesbikus Lucy esetében, aki a kemény nő szerepében egyedül próbál boldogulni az erő logikája szerint, hogy paradox módon azután cselezze ki azt, és győzedelmeskedjen felette egy másik síkon, miután brutálisan megerőszakolták testét, lelkét, identitását, szexuális irányultságában megtestesülő alapvető szabadságát: teherbe esik, és megtartja gyermekét, megalázzák, és mégis marad, hogy gyökereit eresszen, megbékítsen, jövőt nyisson.

Ettől a néhány, de annál jelentősebb kivételtől eltekintve a nők szenvedő alanyok, tárgyak és eszközök, ráadásul nemcsak a történet, de a színházi mechanizmus szintjén is, ahol a provokációt szolgálják. És ebben nem csupán szerepükkel, de testükkel és személyiségükkel is részt vesznek, hiszen a néző kényelmetlensége korántsem független a színházi jelenlét teremtette sajátos helyzetétől, amelyben a valóság és az illúzió között nem húzódnak éles határok, és amelyben a nézői szerep éppúgy számításba jön (és jó esetben tematizálódik is), mint a színész testének elidegeníthetetlenül *saját* volta – a test, amely minél meztelebber (a szó konkrét és lélektani értelmében egyaránt), annál szembeötlőbbben, megkerülhetetlenebbül személyes, és éppen ezért mélységesen zavarba ejtő. A színházi konvenció szükséges ennek az egészen különleges viszonyoknak a létrejöttéhez, ugyanakkor biztonságot is teremt köré. Mundruczó színházi rendezőként csak addig beszél és beszélheti professzionálisan az erre épülő nyelvet, ameddig úgy bontja meg, teszi egy-egy pillanat erejéig kérdésessé a biztonságot, hogy véletlenül sem számolja fel azt; nemcsak azért, mert az visszaélés volna az íratlan szerződést kötő nézővel szemben, hanem mert abban a pillanatban összeomlana az az esztétikai rendszer, amelyben alkotói módszere hatni tud.

A nemiség, a meztelenség és az erőszak, illetve különösen ezek találkozási határhelyzet és pengeél a színpadon. Tóth Orsolyát és Láng Annamáriát a *Szégyenben* nem erőszakolják meg *ténylegesen*, amennyiben nem történik behatolás, és a cselekvéssor beleegyezésen alapul, illetve nem egyszeri történés, hanem ismételt gyakorlat. A nézőt érő agresszió azonban nem pusztán annak az illúzióknak köszönhető, amelyet a jelenet kelt, hanem annak is, ami a két színész-nő testével és lelkével *ténylegesen* megtörténik, hiszen az erőszak egy bizonyos szinten – az illúziót keltő átélésben mint színészi eszközben, illetve a nézés aktusában megvalósuló asszisztálás és passzív befogadás nézői kényszerében – *ténylegesen* is megtörténik. Az alkotói tudatosság tekintetében Mundruczó nem hagy – mert a kívánt hatás elérése érdekében nem hagyhat – kétséget: színháza hangsúlyozottan nem naturalista és nem realista. Még ha operál is ezekkel a minőségekkel, a legkevésbé sem mond le a jelzésség adta lehetőségről, hiszen a cél, a keretre történő nézői reflexió csak a kettő *viszonyának* felmutatásával, az életszerű és a stilizált váltakozásával érhető el. Az előadás nem pusztán a kizökkentéssel veszi elejét a teljes azonosulásnak: csak elvétele és inkább egyes

aspektusokból akad rokonszenves szereplő, a karakterek pedig inkább színészileg, a jelenlét révén személyesek, mintsem a szerep összetettsége folytán. A színész és a szerep közötti határok elmosásának eredményeképpen a kritikákban meglepő gyakorisággal törik meg az a hagyomány, hogy a kritikus a színész a szerep mögött, zárójelben tünteti fel, *vagy* hangsúlyosan az alakításról beszél, és fel-felbukkan az erre utaló írói reflexió is: hiszen itt lehetetlen nem észrevenni e két minőség és létmód között a folyamatos határátlépések sorát (időnként, például a *Frankenstein-tervben* vagy a *Nehéz istennek lenni*-ben még egyes keresztnév is azonosak). Az erőszak retinába égett képei jóval az előadás után is felidézhetőek, de ember legyen a talpán, aki képes hozzájuk szerepneveket társítani; az *emlékképpen* Péterfy Borit ülteti büntetésből üvegbe Rába Roland, és Tóth Orsolyát látjuk a kutyaketrebe zárva, megerőszakoltan. Ugyanakkor a színészek mégiscsak szerepet játszanak, ami abban a momentumban mutatkozik meg a legélesebben, ahogy az átélés borzalmát nemegyszer már a következő pillanatban fekete humorral kommentálják, vagy megszólítva a közönséget, kikacsintanak a szituációból, az eszközök tekintetében pedig erős jelzésségre váltanak (például *A jégben* és a *Szégyenben* felbukkanó járművek esetében, amelyeket ventilátor, kézben tartott elemlámpa vagy rádióantenna-ablaktörő segítségével jelenítenek meg). Miközben a sokkolás és az átmeneti azonosulás keltette nézői szorongást minden esetben oldja a kizökkentés valamilyen formája, a színházi szituációra ébredésben az alkotói erőszak újabb lehetősége rejlik.

A színházi rendező Mundruczó kísérletének témája isten és ember a hatalmi logikára épülő világban, tárgya viszont maga a színházi szituáció: néző, rendező és színész *viszonya*. Mindez a „posztdramatikus színház” koncepciója után önmagában már se nem új, se nem meglepő, csak hogy ritkán történik olyan tudatossággal és radikalizmussal, mint ahogyan Mundruczó operál vele: ő ugyanis egyedül ezen a – formális – síkon lépteti működésbe a humánomot, pontosabban annak a jelentős nézői aktivitásra apelláló lehetőségét. A néző játékba vonása és ezen keresztül a színházi helyzetre döbentése egyrészt a provokáción és az általa kiváltott „Én ebben nem akarok részt venni!” érzés felkeltésén keresztül, másrészt a közönség jelenlétét tudatosító gesztusokkal, a bevonására tett kísérletekkel, a kiszólásokkal és a kizökkentéssel történik. A passzív szemlélés pozíciójának kellemetlensége a voyeur-szituációból adódik, amelyben a néző – amennyiben nem rúgja fel a színházi konvenciót – a történet eseményeihez és a színházi helyzet ellentmondásosságához, a valóság-illúzió határátlépéseikhez, a színészek igénybevételéhez, azaz Mundruczó alkotói módszeréhez asszisztál.

Nem véletlen a rengeteg pornográfia-utalás: a néző tekintetében aktív, hiszen minden *érte*, az ő kiszolgálására történik – bár párhuzam csak egy kis csúsztatással vonható, hiszen itt az erotikus ipar fogyasztóinak kukkolásához képest más típusú teátrális keret működik, és a beleegyezés nem a testek kiszolgáltatottságára, hanem mégiscsak a művészetre és az alko-

tói szabadságra vonatkozik. A humánium lehetősége pontosan a visszautasításban és a leosztott szerepek, a hierarchia megkérdőjelezésében léphet működésbe – méghozzá nem csupán a történet, de a színházi helyzet és végül a társadalom síkján is. Mert a rendezői pozíció hatalom, és az agresszió valójában nem a színészeket éri a bámuló nézők részéről, hanem a nézőket a színpad irányából. A *Frankenstein-terv* Viktora rendezői alteregóként kínozza-alázza szimbolikus erőszakkal Natását, de az előadást záró össznépi ének „I can't get no satisfaction”-jére maszturbáló Natasa már Mundruczó erőszaka ugyanazon a karakteren – és a nézőn. Éppen úgy, ahogyan a színészekkel nemre való tekintet nélkül kigatyásan-félmeztelenül játszatott kutyák *Szégyen*-beli jelenete, ahol a jelzésesség módja önkényesnek mutatkozik, és ezen keresztül provokál: a néző nem tudja nem észrevenni a testek megjelenítésének különbségét, a lemeztelenítés eltérő fokát, miközben a jelzés (a színészek ezúttal kutyák) elvonatkoztatást kíván meg, és zavarba ejti a nézőt, akinek ez nem sikerül. A hatalmi hierarchia elfogadása a színházban is, az életben is konvencióból ered – a nézés sémái társadalmilag kódoltak. És ebben az értelemben a színház formailag a társadalom mechanizmusainak kísérleti laboratóriuma.

Mundruczó színházi rendezései inkább sorozatként hatnak, mintsem egyesével, mert a bevonás és kizökkentés kettőssége olyan formanyelvet eredményez, amelyet egyfelől meg kell tanulni olvasni ahhoz, hogy a néző ne ragadjon le a narratív szintnél, hanem eljusson a színházi szituáció és az esztétikai hatásmechanizmus (az önmagán érzékelt hatás) értelmezéséig, másrészt a tanulás eredménye egyfajta megszokás, amelyben a megrázó jelenet mint módszer ismertté és (a felkészültség értelmében) várttá válik, éppen ezért egyre kevésbé működőképes. A naturalista ábrázolás sokkja és a kizökkentés mechanizmusa a brutalitás és az önreflexió szüntelen fokozását teszi szükségessé, hiszen a habituáció elvonná a színházi alaphelyzetre reflektálás kényszerének élet, az érintettség és az esztétikai távolság feleselgetésének és ezáltal a kívánt hatás létrejöttének a lehetőségét. A permanens határátlépés változatlan eszköztárral csak a minőségében azonos tétek emelésével, a forma absztrakcióhoz vezető radikalizálódásával lehetséges. Miközben a sorozat elemei a műfaj jellegéből adódóan nem ismételtetik egymást mechanikusan, a visszautalás, a variánsként történő ismétlés, az eszközök fokozása a hatás szinten tartásához a formalizmus spiráljához vezet. Az olyan elemek, mint a virtuális felületek létrehozása, a színpadon „történő” vizezés, a változó közvetlenségű kiszólások és nézőmegszólítások vagy a narrációs alaphelyzetek nem egyszerűen változnak, de egymásra épülve és utalva a rendezői önreflexió újabb, az előadások sorozatában létrejövő szintjét hozzák létre.

A *Frankenstein-terv*-ben két gyilkosságot kézi kamerán keresztül, élőben közvetítenek, a többit pedig jó

adag művér használatával kivitelezik; a *Nehéz istennek lenni*-ben az erőszakos jelenetek többségét ponyvára projektálva, a filmforgatás alaphelyzetének megfelelően, hangsúlyosan-reflektáltan művérrrel operálva mutatják be, a gyilkosságok viszont megint csak kézi kamerával felvéve jelennek meg; a *Szégyen* egy pontján pedig vetíteni kezdik az ezúttal kamerával közvetített nemi erőszakot, de Rába Roland leállítja a felvételt, mondván: „ezt a jelenetet már látták”. A vizeletmintához vagy terhességi teszthez szükséges pisilés a *Nehéz istennek lenni*-ben még naturalista, a színpadi vizezés illúzióját keltő módon, míg a *Szégyen*-ben már az illúzió látványos leleplezésével, a pisilés eljátszásával párhuzamos vízcsgurgatás megmutatásával történik. A nézők bevonására tett, változó mértékben erőltetett, álnaiv kísérleteket (a *Frankenstein-terv*-ben berobbanó rendőrök igazoltatási rohamát, a *Nehéz istennek lenni* földönkívülijének ajánlatát a szadista forgatásba való beszállásra vagy a *Szégyen* kutyaaajándékozási epizódját) kikacsintások és a nézőt nézői mivoltában, azaz esztétikai (és nem narratív) síkon történő megszólítások váltják fel (a „faszom kivan a színházával, tényleg”-féle gegektől az „érdekes, hogy ezek a jelenetek azok, amelyek a leginkább megmaradnak – beleégnek az ember retinájába” típusú reflexiókig). A narrációs sémák pedig újabb és újabb kereteket, mesélői szituációkat működtetnek a színházi kereten belül. Ebbe illeszkednek *A jég* esetében az egyes szektatagok beavatási történetei, majd pedig az egész második felvonás elbeszélői kerete, a *Frankenstein-terv* rendőrfigurájának narrációja, a *Nehéz istennek lenni* földönkívülije, aki elmeséli-megmutatja, miibe keveredett, vagy a *Szégyen*, ahol ugyan Mundruczó a nemi erőszak megmutatásával – amiről nyilván a soktechnika kedvéért nem mond le – megbontja a regény narratív alapszituációját, hiszen a történetet elmesélő David nem látja, csupán megtudja azt, de ezt követően nála is David (Zsótér Sándor) emlékezik, Lucynek előadva történetét.

Mundruczó színházi eszménye aktív nézővel kalkulál, aki mind érzékeivel, mind értelmével alkotó partnerül szegődik, és rendezői önreflexióira a színházi helyzet egészére történő rácsodálkozás sorával, a valóság és az illúzió határának szüntelen újrarajzolásával felel, a narratív, a színházi és a társadalmi síkon megjelenő hierarchiák adottságát és megváltoztathatatlanágát pedig a konvenciók konstruált voltára ébredve megkérdőjelezi. Ez a munka elkötelezettséget és tanulást igényel, ezért az alkalmi és a visszatérő nézők közötti különbség mélyül, és míg a rendező alkotóként önreflexiós és formalista spirálba kerül, ebben egyre kevésbé van esélye az egyszeri nézőnek arra, hogy partnerül szegődjön – és ezzel őt is mentesítse az öncélúság, az értelmetlenül túlhajtott erőszak vádjától. Mert csak ezen az esztétikai síkon lehet Mundruczónak nem pusztán hatásvadász eszköze, de művészi érvényes témája és alkotói módszere az erőszak.