

ADORJÁNI PANNA

Végletes látványok

ERŐSZAK A NŐI TESTEN A 21. SZÁZADI MAGYAR SZÍNHÁZ
NÉGY ELŐADÁSÁBAN

Bevezetés, avagy a feminista mumus

Jelen dolgozat elkészítése során gyakran és sokaknak kellett pár mondatban vagy akár csak a cím felmondása erejéig elmagyaráznom, hogy miről is írok. A reakciók változóak voltak: az értetlen csodálkozástól kezdve a fejcsóválásokon és ironikus rosszallásokon keresztül az őszinte kíváncsiságig sokféleképpen válaszoltak a témaválasztásra. Mégis a helytelenítő megjegyzések voltak főként túlsúlyban – vagy talán a leginkább ezek vésődtek belém –, és érkeztek nagy meglepetésemre korombeli és/vagy szakmabeli ismerősök, barátok köréből is. A szakdolgozati téma megvitatásától másodperceken belül érkeztünk el a féligyűlölet kérdéséig, és a kommentárokból úgy tűnt, hogy a témaválasztásom közvetlenül befolyásolja a szexuális életemet vagy akár a gyermekvállalási hajlandóságomat. Be kellett látnom, hogy még mindig él és virul a hit, miszerint a feminista az a mumus, aki rendszerint gyűlöli a férfiakat, nem akar gyermeket és/vagy családot, képtelen elméletekkel próbálja átvenni a világ (és férfiak) felett a hatalmat, nem hajlandó orálisan kényeztetni a párját, szörös és szexuálisan nemkívánatos, és minden alkalomtól megragad arra, hogy a lehető legszubverzívebb módon érvényt juttasson a vallásának. A feministák tehát valamely olyan szélsőséges csoportosulás, amely egyszerre fanatikus és romboló, és amely állandó jelleggel megzavarja a dolgok rendes menetét. A feministáknak mindennel bajuk van, semmi sem jó nekik, és a legjobban azt szeretnék, ha egyedül ők laknák a radikális elméleteikkel a világot. Ja, és a feminista csakis és kizárólag nőnemű lehet.¹

A dolgozatom apropóján megindult beszélgetésekben a fentebb felsorolt (és általam szemléletesen keményebbé tett) kijelentések egyike vagy másika rendszerint elhangzott, és ha elhangzott, akkor

nehezen lehetett a beszélgetőtársamat meggyőzni az állításának bántó felületessége felől. És bár többnyire és egyre lemondóbban eltekintettem affelől, hogy a másikat meggyőzzem arról, hogy a feminizmus semmilyenképpen nem lehet negatív dolog, a feministák rossz híre mégis csak közrejátszik abban, hogy a mindennapokban és a tudományos diskurzusban (tehát ebben a dolgozatban is) még mindig csak magyarázzuk a bizonyítványunk. A feminizmus magyarországi helyzetéből is következik,² hogy a feminista (színház)kritika egyelőre csak alapondatokat tud megfogalmazni.

Dolgozatomban a feminista kritika értelmében, posztfeminista elméletek felhasználásával elemzem a női testreprezentációt és a nőkel szembeni erőszak színházi ábrázolását négy reprezentatív magyarországi színházi előadásban. Az előadások kivétel nélkül a 21. században jöttek létre, és ezeket a színházi szakma progresszívnek és jelentősnek találta. Az elemzések során nem kívánom megkérdőjelezni a kiválasztott előadások és az alkotók művészi érdemét, de annál inkább dekonstruálni és újraértékelni azokat a mechanizmusokat, amelyek szerint egy színházi előadást progresszívnek tartunk. A dolgozatom remélhetőleg alátámasztja az elméletem, miszerint a progresszív előadás ismérvei közé – már ami a magyarországi színházi kultúrát illeti – nem feltétlenül tartozik bele a feminizmus kritériuma. Ennek egyik oka a fogalom körüli zavar, holott a dolog nagyon egyszerű: a feminista Chimamanda Ngozi Adichie nyomán ugyanis az a személy, aki „hisz a nemek társadalmi, gazdasági és politikai egyenlőségében”,³ „[a] feminizmus [pedig] – minden ellenkező híreszteléssel ellentétben – nem más, mint egy erkölcsi elv, amely szerint a nőket és a férfiakat azonos esélyek és bánásmód illetik meg. Az antifeminizmus vádja tehát azt

¹ A feministák szembeni ellenérzések akkor sem tarthatóak igaznak, ha bizonyos szinten összekapcsolhatóak egyes (radikális) feminista irányzatokkal. Ilyen módon valóban létezik egy, a hagyományos női testképet az elméletben és gyakorlatban elutasító feminista gondolat, ahogyan létező irányzat például a politikai lesbizikusság is, de mindezek önmagukban nem határozzák meg a feminizmust, és a kontextusukból kiszakítva csak felületes képpel szolgálnak a különféle elméletekről.

² Lásd a *Vázlat a feminizmus helyzetéről Magyarországon* című fejezetet.

³ Liz Bury, *Beyoncé samples Chimamanda Ngozi Adichie's call to feminism*, The Guardian, 2013.12.13. (<http://www.theguardian.com/books/2013/dec/13/beyonce-samples-chimamanda-ngozi-adichie-feminism-talk>, utolsó letöltés: 2014. július 31.)

⁴ Réz Anna, *Nem elég feminista?*, Színház, 2013/3, 2.

fejezi ki, hogy a mű valamiképp szembemegy a nemek közti egyenlő bánásmód erkölcsi követelményével (...) – analóg azzal, mintha egy művet rasszistának, antiszemitának vagy homofóbnek könyvelnének el.⁴

A feminizmus-kritérium teljesítésének vizsgálatára már több módszer született. Az egyik a filmekre használatos Bechdel-teszt,⁵ és amely a következő feminista minimumot írja elő: a filmben meg kell jelennie két nevesített női szereplőnek, akik egymással beszélnek másról is, mint csak férfiakról. Geena Davis, az Institute on Gender and Media alapítója és színész pedig két egyszerű lépést ajánl a szexizmus felszámolására a hollywoodi filmeket illetően.⁶ Az első lépés: a már meglévő forgatókönyvekben a szereplők egy hányadánál cseréld át a férfineműeket nőre, ezáltal kevésbé sztereotip női karaktereket teremtve. A második lépés: a tömegjelenetknél írd elő, hogy a tömeg fele nő legyen; egyébként mindig csak tizenhét százalékuk lesz nőnemű. Egy hasonló ösztönzés fellelhető a színház területén is, az ún. nem-hagyományos vagy színvak szereposztás [*non-traditional casting; color-blind casting*], amely előírja a nők és nem-fehér színészek szerepeltetését, amikor a nem/származás a szerep szempontjából nem lényeges.⁷

Ezen stratégiák használatát célszerűnek tartom a magyar színház (és természetesen film) területén attól függetlenül, hogy a statisztikailag bizonyított és számszerűen mérhető eredményesség még nem feltétlenül jelenti azt, hogy az adott mű valóságosan eleget tesz a feminizmus kritériumának. A dolgozatomban tehát eltekintek a fenti módszerek használatától, és ehelyett azt vizsgálom, hogy az egyes előadások esztétikai szerkezetében milyen helyet kap és mennyire szabadon mozog a nő. Minthogy az erők alapvetően valamely szabadságvesztéssel avagy szabadságmegvonással jár együtt, a női szereplők szuverenitása inherens módon összefügg az agresszióval. És minthogy az erők a nőt illetően alapvetően valamely fizikai különbségből és ennek kulturális konnotációiból adódik, az agressziót a testiség szemszögéből elem-

zem. Feltételezem ugyanakkor, hogy ahol a női szabadság a férfi szabadság javára sérül, ott valamilyen erőszaktevé is fellelhető.

És végül vessünk egy pillantást a meztelen királyra: az általam kiválasztott előadások kivétel nélkül férfi rendezők alkotásai. Ez látszólag szervesen összefügg az antifeminizmus vádjával az előadások kapcsolatában, de valójában csak szerencsétlen egybeesés,⁸ hiszen a feminizmus kritériumának eleget tevő műalkotás nem kell hogy szükségszerűen nőtől származzon, ahogyan az egyenjogúság kérdése sem csupán a nők, feketék, melegek stb. ügye. Ilyen módon a feminista perspektíva elkerülhetetlenül összefügg mind a gender, mind pedig a posztkolonialista szempontú elemzői attitűdökkel (ez utóbbról a jelen dolgozatban is szó lesz), hiszen mindezek kiindulópontjában valamely marginalizált közösség reprezentációja áll. Reményeim szerint az általam végzett feminista szempontú újraelemzése ezen előadásoknak egy olyan színháznézési módot mutat fel, amely ideális esetben – és remélhetőleg a közeljövőben – az előadáselemzés integrált és elválaszthatatlan részét képezi.

Vázlat a feminizmus helyzetéről Magyarországon

Annak megértése érdekében, hogy miért nem feminista a magyar színház, először azt kell megértenünk, hogy mennyire feminista az a társadalom, amelybe beleágyazódik a kérdéses művészeti forma. Jelen dolgozatnak ugyan nem tiszte behatóan ismertetni a feminizmus történetét és helyzetét Magyarországon, de fontosnak tartok felvázolni pár meghatározó körülményt, amely mind a mai napig befolyásolja a nők szerepét a színházban és az előadásokban.

Bár azt hihetnénk, hogy ha „az államszocializmus idején a társadalmi nemi szerepek nyugati elméletek által inspirált elgondolásai és az ehhez kapcsolódó teátrális események csak a második nyilvánosságban [is] jelenhettek meg”,⁹ a rendszerváltás után már szabadon áramolhattak be a társadalomtudományok és művészetek területére a

⁵ Lásd <http://bechdeltest.com>, utolsó letöltés: 2014. április 23.

⁶ Lásd Geena Davis, Geena Davis' Two Easy Steps to Make Hollywood Less Sexist (Guest Column), *The Hollywood Reporter*, 2013. 12. 11. (<http://www.hollywoodreporter.com/news/geena-davis-two-easy-steps-664573>, utolsó letöltés: 2014. április 26.)

⁷ Lásd Alan Eisenberg, Nontraditional Casting. When Race And Sex Don't Matter, *New York Times*, 1988. 10. 23. (<http://www.nytimes.com/1988/10/23/theater/1-nontraditional-casting-when-race-and-sex-don-t-matter-486788.html>, utolsó letöltés: 2014. április 26.), és az Actors' Equity diverzitásra vonatkozó állásfoglalását: <http://www.actorsequity.org/Benefits/diversity.asp>, utolsó letöltés: 2014. április 26.

⁸ Nehéz ugyanis a szakma által relevánsnak tartott alkotásokat találni egy olyan színházkultúrában, ahol zömmel csak férfi-rendezők vannak. Erről bővebben lásd Tompa Andrea, 1 százalék és a nem színházcsináló nők. (Előszó helyett), *Színház*, 2013/3, 2–4.

⁹ Schuller Gabriella, Felforgató lehetőségek. Feminista kritika, dramatikusszöveg, színház, *Színház*, 2013/3, 14.

különféle marginalizált csoportokkal foglalkozó tudományok és az erre való szociális érzékenység. Mégis a statisztikák¹⁰ azt mutatják, hogy Magyarország meglehetősen konzervatív ezen elméleti és gyakorlati irányokat illetően.

Pető Andrea leírja, hogy a magyar társadalom női egyenlőtlenségekre érzékeny csoportjának szükségese tulajdonképpen visszavezethető a politizáló nők csekély számára:¹¹ „Lényeges a feminizmus különböző hullámaitól független női előkép léte, azaz a »feminista genealógia«: melyik volt tekintjük példaképnek életünk során, kinek volt meghatározó szerepe, kitől lessük el az életvezetési trükköket.”¹² A politikában betöltött szerephez hasonlóan kevésbé számottevőek a színházban vezető szerepet betöltő nők is és nemcsak a közelmúlt történelmét illetően: „Az 1948 és 1990 között a Főiskolán rendeződiplomát kapott 135 fő közül csak tizenöten voltak nők. Az összes diplomás rendezőnek ez mintegy 11 százaléka, ám ez a kevés is nagyon egyenlőtlenül oszlott el időben. 1990 után valamit javult a helyzet: 2007-ig 18 százalékra emelkedett. Miután a szocializmus időszakában az igazgatók többsége a hivatali apparátusokból jött, vagy az ambíciózus rendezők közül került ki, nem csodálkozhatunk azon, hogy kevés női igazgatót láthattunk a színházak élén. Bár más okokból, de így van ez a mai napig is.”¹³ Ugyanakkor megemlítenéd, hogy a színházvezetést illetően különbség van a független és a közsínházi szféra között: „a 62,5 százalék független női vezető kontra 1 százalék közsínházi pontosan azt érzékelteti: a nők ma is olyan területeken képesek előrenyomulni, ahol nincsenek vagy minimálisak a hatalomgyakorlás lehetőségei”.¹⁴ A rendezői és színházigazgatói szere-

pekkel ellentétben azonban túlnyomó részben női feladatkörnek számít a dramaturgia, amely „a magyar színház kultúrában nem egyenrangú sem a rendezőivel, a német kultúrára jellemző színház meghatározó szerepe sincs, hatalmi befolyása sem igen van”, illetve a színházkritika, amihez ugyan „elvileg némi hatalmi helyzet társul, (...) maga a munka azonban a színházi intézményrendszeren kívül helyezkedik el”.¹⁵

Ami a művészeti élet egy másik releváns területét, az irodalmat illeti, ott sem egyértelmű a feminista elméletek térnyerése: Gács Anna például a nyugati irodalomhoz képest a „megkésetttség rémében”¹⁶ körvonalazódó magyar irodalom képtelenségét a kurrens elméletekhez való felzárkózást illetően abban látja, hogy az államszocializmusból felszabaduló Magyarország a marxista kritika miatt „ellenállás[t] és szorongás[t érezhetett] minden olyan értelmezési móddal kapcsolatban, ami az irodalmi szöveg társadalmi és szélesen értve politikai kontextusára, illetve jelentéseire koncentrálna”.¹⁷ A női írók elfogadását pedig rendkívül megnehezítette a korokon és rendszereken átívelő ellenségesség a feminizmussal kapcsolatban, ami szerint az ilyen nő „a szocializmus alatt »kékharisnya«, aztán a kilencvenes években elvakult és »zsiros hajú lesbikus«, manapság pedig »radikális, karrierista és persze szingli«¹⁸. Ugyancsak megnehezíti a feminizmus térhódítását, hogy maguk a női írók is viszakoznak a feminista vagy női jelzők használatától, amelynek egyik lehetséges oka az lehet, hogy „a feminista irodalomkritikát a magyar olvasókkal megismertető munkák többsége, a szokásokkal ellentétben még az »úttörőké« is, fenntartásokat is megfogalmazott”.¹⁹

¹⁰ Lásd az ENSZ a nők elleni diszkriminációt tárgyaló egyezményét illetően a magyarországi helyzetre vonatkozó legfrissebb megjegyzéseket: Committee on the Elimination of Discrimination against Women: *Concluding observations on the combined seventh and eighth periodic reports of Hungary adopted by the Committee at its fifty fourth session (11 February – 1 March 2013)*, Unites Nations, CEDAW, 2013.03.01. (<http://www2.ohchr.org/english/bodies/cedaw/docs/co/CEDAW.C.HUN.CO.7-8.pdf>, utolsó letöltés: 2014. április 27.)

¹¹ A nők politikai reprezentációját mérő nemzetközi ranglista szerint Magyarország jelenleg a 123. helyen van, 9,4%-os női jelenléttel: <http://www.ipu.org/wmn-e/classif.htm>, utolsó letöltés: 2014. április 26.

¹² Babarczy Eszter, Nők és feministák, avagy az aszimmetria szépségei. (Interjú Csáky Marianne-nal, Pető Andreával és Kuczogi Szilviával), *Beszélő*, 2000/4, 115.

¹³ Szabó István, Nők a színházigazgatói székben, *Színház*, 2013/3, 4.

¹⁴ Tompa, i. m., 3.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Gács Anna, Beteljesületlen várakozások, *Beszélő*, 2000/4, 108.

¹⁷ Uo., 113.

¹⁸ Várnagy Márta, *A női irodalom és a feminista irodalomkritika Magyarországon. Hangok és visszhangok*, Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat, 2011/1, 30. (http://ntefjournal.hu/vol1/iss1/03_varnagy.pdf, utolsó letöltés: 2014. április 26.)

¹⁹ Kádár Judit, Miért nincs, ha van. A kortárs nyugati feminista irodalomkritika hatása Magyarországon, *Beszélő*, 2003/11, 100.

²⁰ Fontos kivétel Eszenyi Enikő, a Vígszínház igazgatója és színésznő: „Van, aki [a feminizmust] rossz hangzású szónak talál-

Hasonló idegenkedés figyelhető meg a színházban munkálkodó színésznők és női rendezők nyilatkozataiban is.²⁰ A feminista szó egyesek számára „[k]icsit pejoratív”,²¹ vagy szinonim a „végzet asszonyával” és azzal, hogy valaki képes „[be]fúr[ni] (...) a falba egy szöveget”,²² más úgy érzi, hogy „nem tud feminista dumát nyomni”, ha a „női sors vállalásáról” kérdezik,²³ megint más pedig ódzkodik attól, hogy így jellemezze a rendezését²⁴ vagy címkének érzi²⁵ a kifejezést. De a színházban dolgozó nőkkel készített interjúk fellapozása során többnyire nem is kerül nagyon szóba a feminizmus (felvállalásának) kérdése – még a Színház folyóirat két női tematikájú lapszámában készített beszélgetésekben sem.²⁶

A kifejezés használatával kapcsolatos vonakodás nem föltétlenül azt mutatja meg, hogy a valóságban mennyire feminista a színházcsináló nők munkája, hanem sokkal inkább azt, hogy jelenleg nem igazán lehet a női egyenjogúság erkölcsi elvének tudatos felvállalásáról és az amellel való kiállásról beszélni.²⁷ Úgy tűnik, hogy az erről vallott gondolatainkat személyes ügynek gondoljuk, nagyon hasonlóan ahhoz, ahogy hasonlóan fontos ügy érdekében történő társadalmi fellépést, a coming outot sem tartjuk fontosnak, inkább csak magamutogatásnak, bulvárkodásnak.²⁸ A feminista genealógiának viszont nem tesz jót ez a kelletlenkedés, hiszen *the personal is political*, ahogyan a feminiz-

mus kritikái (így akár a posztfeminizmus) sem kerülheti meg a feminizmust magát.

Az elemzés szempontjai Műfaji kérdések. Erőszak az illúzió és valóság határán

Az erőszakábrázolás elemzését elsősorban az befolyásolja, hogy az milyen színházi előadásban kap helyet, illetve hogy a választott előadás műfaji sajátosságai milyen módon befolyásolják a témáról folytatott diskurzust. Az erőszak tett színpadi megjelenítése különféle módon hat a színházi illúzióval és negyedik fallal operáló előadásokban, mint például a kísérleti színházokban, amelyek viszont pontosan a fikció és valóság közötti határ – amely határ tulajdonképpen nem más, mint maga a negyedik fal – fellazítására törekednek.

A kísérleti színház eme törekvéseiben a performanszművészetek színházra gyakorolt hatása érhető tetten, amely némiképp felülírta a teatralitás és performansz oppozícióján alapuló performanszméleti diskurzusokat: „a színház gyakran összekapcsolható azokkal a tőrésen [*endurance*] alapuló művészekkel, akikről más kontextusban egyébként elkülönítené magát”.²⁹ A performanszművészetek meghatározását és a színházról való különbségét illetően ugyanis gyakran említett aspektus a színészi, illetőleg performerre testre gyakorolt hatások metaforikus, avagy szószzerinti mivól-

ja – én nem. A feminizmus csupán egy másfajta nézőpontot jelent, és ebben az értelemben igen, feministának tartom ezt a színházat. (...) Nemcsak attól nevezhető feministának ez a színház, hogy a női rendezőket, szerzőket, illetve színészeket hozzuk helyzetbe, hanem a nézőpontunktól, gondolkodásmódunktól is.” Lásd Kovács Bálint, „Életemet és véretem adtam” – Eszenyi Enikő, a Vigszínház igazgatója, *Magyar Narancs*, 2013. 09. 10 (<http://magyarnarancs.hu/nagytotal/eszenyi-eniko-interju-vig-szinhaz-2013-85161>, utolsó letöltés: 2014. április 27.)

²¹ Kovács Bálint, *Kovács Patrícia: Fiúk közt jobban érzem magam*, Origo.hu, 2011. 06. 21. (<http://www.origo.hu/kultura/20110621-poszt-2011-kovacs-patricia-otthagyja-a-vigszinhazat-interju.html>, utolsó letöltés: 2014. április 27.)

²² Hegedűs Claudia, „Ennek a darabnak a lényege az összjáték.” (Interjú Györgyi Annával), *Színház.hu*, 2012. 03. 20. (<http://szinhaz.hu/budapest/45120-bennek-a-darabnak-a-lyenyege-az-osszjatek>, utolsó letöltés: 2014. április 27.)

²³ Szentgyörgyi Rita, „Jött a gyomorgörcs”. Monori Lili színésznő, *Magyar Narancs*, 2012/42, 31.

²⁴ „Nem volt olyan elképzelésem, hogy feminista darabot csináljak: szép történetet akartam színre vinni, nőkről, férfiakról, elmúlásról.” L. Szilléry Éva, *Jobban szeretek háttérben maradni* (Interjú Bozsik Yvettel), *Magyar Hírlap*, 2013. 12. 31. (<http://www.magyarhirlap.hu/jobban-szeretek-hatterben-maradni>, utolsó letöltés: 2014. április 27.)

²⁵ Artner Sisso, „A győztes áruló, a vesztes mártír” – Bozsik Yvette táncos, koreográfus, rendező, *Magyar Narancs*, 2011/13, 39.

²⁶ Lásd *Színház*, 2013/3 és *Színház*, 2014/3.

²⁷ Beszédés a magát nyíltan feministának valló, Svédországban nevelkedett Berzsényi Bellaagh Ádám rendezővel készített beszélgetés, amelyben egyebek mellett elmondja, hogy „[a]mikor Magyarországra jö[n], és valahol azt mond[ja], hogy feminista (...), csodálkozva néznek rá (...) a nők is”, illetve, hogy itt „[n]őekkel vitatkoz[ik] arról, hogy a nők el vannak nyomva, és a nők mondják azt, hogy nem, mert egy férfinak férfinak kell lennie, hogy a nemi szerepeknek megvan a létjogosultsága”. Lásd Nyulassy Áttila – Ugrai István – Zsedényi Balázs, *Az ufo esete a porcelánbabákkal – Berzsényi Bellaagh Ádám rendező*, 7ora7.hu, 2012. 11. 08. (<http://7ora7.hu/hirek/az-ufo-esete-a-porcelanbabakkal-berzsényi-bellaagh-adam-rendezo>, utolsó letöltés: 2014. április 27.)

²⁸ Alföldi Róbert, színész és rendező a Nemzeti igazgatásáról szóló könyvben az egyébként igencsak szelíd és óvatos coming outját a következő mondatokkal indítja: „Erről a fejezetről azt gondoltam, hogy nem lesz benne a könyvben. Mert nem akarok »szenzációs« fejezetet a Nemzetiről.” (Lásd Csáki Judit: *Alföldi színháza. Öt nemzeti év*, Libri, Budapest, 2013, 169.)

²⁹ Lara Shalson, On the endurance of theatre in live art, *Contemporary Theatre Review*, Routledge, London, 2012/1, 110.

³⁰ Erika Fischer-Lichte, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Balassi, Budapest, 2004, 17.

ta. Erika Fischer-Lichte ezt a szószertisítségét az artefaktum hiányában látja, ami helyett a „művész (...) saját testével dolgozik, és azt változtatja meg a nézők számára”,³⁰ míg Peggy Phelan a test metonimikus használatában határozza azt meg,³¹ miszerint „[a] performansz a nonreproduktív és nonmetaforikus [test] értékelésére tesz kísérletet”.³² A performansz-művészetek színháztól való különbségét eszerint a test performativitása, illetve a hagyományos színházi reprezentáció (tulajdonképpen a teatralitás) hiánya szervezi. Josette Féral ezzel szemben mind a teatralitást, mind pedig a performativitást elengedhetetlennek tartja bármínemű előadóművészetet illetően, a két fogalmat szétfeszítő ellentétet pedig pusztán retorikainak minősíti.³³ Hans-Thies Lehmann pedig a posztdramatikusság színházát konceptuális színházként írja le, amely „a valóst (...) nem ábrázolni akarja, hanem közvetlenül megtapasztalhatóvá tenni”,³⁴ és ahol a színész „gyakran már nem »szereplő« (actor), hanem performer, aki a színpadon saját jelenlétét kínálja fel a szemlélet tárgyául”.³⁵ A performanszművészetek színházra gyakorolt hatásán túl Lehmann a performanszok teatralizálását mint hatást említi a színház és performansz közeledését illetően.³⁶

A dolgozatomban elemzett négy előadás a magyarországi színház prominens független alkotóihoz kapcsolódik, akiknek a munkássága nemcsak a működési formát, hanem a színházcsinálási stílust illetően is eltér a hagyományos kőszínházi előadásoktól, és inkább a konceptuális színház vagy a kísérleti színház kereteibe sorolható be.³⁷ Eszerint az erőszakábrázolás vizsgálatában hangsúlyosan foglalkozom a performatív gesztusokkal, vagyis a színész specifikus testiségével, ennél fogva pedig – amint az a következő alfejezetből kiderül – a néző testére gyakorolt hatással.

Recepcióesztétikai kérdések.

A hatás mechanizmusai

Az erőszakábrázolás elemzésében nagy szerepe van annak, hogy a megjelenítés milyen (színházi) eszközök által megy végbe, és hogy mindez milyen hatást hivatott kiváltani a nézőből. Féral az erőszakábrázolásban valamely végletes valóság [*extreme reality*] megjelenésének lehetőségét látja: az előadás a színházi kereten kívülre kerül, ahol „az erőszakos performativitást valamely végletes jelenlét [*extreme presence*] kíséri, hasonlatosan ahhoz, ahogy egy valóságos eseményben jelen vagyunk”.³⁸ Eszerint az erőszak megjelenítése a teatralitás felüggesztését eredményezi, és a valóság a színházba való behatolása által vált ki valamilyen végletes hatást a nézőből. A hatást illetően kulcsfontosságú, hogy milyen mértékben végletes az, amit a néző lát, vagyis hogy milyen mértékben teatralizált vagy elemelt a megjelenített erőszak.

Egyrészt tehát azok az agresszív fizikai cselekvések minősülnek erőszakosnak, amelyek konkrétan a színészi testen mennek végbe, másrészt – és legfőképpen – azok a pillanatok, amikor a színházi keret kerül felszámolásra valamely végletes hatás elérése érdekében. Ez utóbbihoz fontos hozzáfűzni, hogy bár nem feltétlenül hatásvadász természetűek, az ilyen típusú előadások minden esetben a valóság szubverzív mivoltával operálnak: „A végletes látvány [*extremes spectacle*] ereje a felkavarás erejében rejlik, abban a képességében, hogy megsérti a kényelmünket, hogy lerombolja a védőfalainkat, hogy *valóságosan* pánikba ejtsen. Ebben az esetben olyannyira elárasztanak az érzelmek, hogy fizikailag képtelenek vagyunk reagálni. Más szóval: megrendülünk, megsérülünk. (...) [A]z érzelmek tökéletes kihasználása [ez], maximális visszatérítéssel: a degradálás művészete.”³⁹

³⁰ Peggy Phelan, *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, London, 1993, 151. (Az angol szövegeket fordította A. P.)

³² Phelan, i. m., 152.

³³ Josette Féral, Foreword, in Josette Féral ed., *Theatricality*, SubStance, 2002/2–3, 5.

³⁴ Hans-Thies Lehmann, *A posztdramatikusság színház*, ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor, Balassi, Budapest, 2009, 157.

³⁵ Uo., 158.

³⁶ Uo., 157.

³⁷ Fontos ugyanakkor megemlíteni, hogy ahogyan a performanszművészetek és a színház kölcsönösen hatott egymásra, úgy a független színház progresszivitása is némileg megváltoztatta a magyarországi kőszínházak munkáit, és fordítva: a független alkotók alkalmanként dolgoztak kőszínházi struktúrában létrejött előadásokban (lásd Bodó Viktor *Anamnézis* című előadása a Katona József Színház és Szputnyik Hajózási Társaság koprodukciójában).

³⁸ Josette Féral, From Event to Extreme Reality. The Asthetic of Shock, trans. Leslie Wickes, *The Drama Review*, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2011/4, 52.

³⁹ Paul Ardenne, *Extrême. Esthétiques de la Limite Dépassé*, Flammarion, Paris, 2006, 96. Idézi: Féral, i. m., 60. (Kiemelés a szerzőtől. – A. P.)

⁴⁰ Lásd David Graver, Violent theatricality. Displayed enactments of aggression and pain, *Theatre Journal*, March 1995/1, 59. Idézi:

A színpadi erőszak szemlélésekor a nézőnek egyszerűen kell a megjelenített eseményen belül, illetve azon kívül lennie.⁴⁰ Ez tulajdonképpen a színháznézés alapfeltétele: a performativitás nyújtotta hitelesség és egység és a teatralitás mint esztétikai keret kettőssége közötti egyensúlyozás. Ehhez mérten az erőszakábrázolást magát is a színháznézés eme kettőssége szerint kell vizsgálni: „Ha egy adott előadásban az erőszakot csupán szociális és etikai szemmel néznénk (...), azáltal a művészi keretezést tagadnánk. Ha viszont a színházi erőszakot pusztán esztétikai jelenségként fogadjuk és fogyasztjuk, (...) feszültséggel teljes hatása megszűnik, és kizárólag simulacrum lesz.”⁴¹ A kérdés tehát mindig az, hogy hogyan tud egy előadás belül maradni ebben a B. C. M. Beuker által szürke zónának [*grey zone*] nevezett területen, illetőleg hogy milyen módokon tolja ki a szürke zóna határait a kívánt színházi hatás érdekében. Az ilyenemű határátlépés tettenérését mindenféleképpen befolyásolják az egyes néző – és jelen esetben az elemzést végző személy – személyes szellemi és érzelmi határvonalai, de a megfelelő színháztudományi diskurzusok párbeszélgetése által elkerülhető a túlságosan is egyénített és elfogult véleményformálás.

Posztfeminista kritika. A nő teste, a néző teste

Az erőszak tárgya: a női test

Az erőszak színházi megjelenítésének vizsgálatában az egyik lehetséges szempont a női testet érintő erőszakos tett, és ehhez kapcsolódóan az erőszak feminista szemszögből történő elemzése. Eszerint tanulmányozandó a darabválasztás (ha van dramaturgikus szöveg), vagyis az a tény, hogy az illető rendező egy olyan történetet visz színre, amely valamilyen formában a nő (többnyire férfi által történő) abúzusát tematizálja. Lesley Ferris, aki a színház lényegét az ismétlésben és emlékezésben látja, az erőszakos tetteket pedig a nyugati (színházi) kultúra részének, pontosan ezt a színpadon történő állandó ismétlést problematizálja.⁴² Kérdéses, hogy a nőknél elkövetett erőszak színpadi megismétlése

megkérdőjelezi-e a status quót, vagy csupán újrajátssza és ezzel megerősíti.

A férfi és női szerepek közötti különbséget illetően fontos aspektus a férfi tekintet⁴³ [*male gaze*] vizsgálata, vagyis az, hogy egyrészt az erőszakot elkövető férfi ellenében milyen módon van megjelenítve a nő, másrészt hogy a rendezői férfi tekintet hogyan szervezi és befolyásolja a nézői tekintetet magát. Laura Mulvey a kasztrációs szorongásban gyökerezeti a férfi tekintet szadisztikus voyeurizmusát: „A férfi tudattalan számára [az egyik lehetséges menekülési útvonal a kasztrációs szorongástól]: (...) az eredeti trauma újraélésével való foglalatosság (a nő tanulmányozása, a női titokzatosság demisztifikálása), melyet a bűnös tárgy lekicsinylése, megbüntetése vagy megmentése ellensúlyoz.”⁴⁴ Eszerint az előadásbeli történések szintjén az erőszak a nő valamilyen módon történő legyőzéseként is értelmezhető, azé a nőé, aki a kasztrációs szorongást kiváltja a férfiből. A rendezés szintjén pedig a szadista voyeurizmus és az erőszakos tett reprezentációját illető élvezet problematizálható.

A női test tárgyisága a férfi tekintetek keresztülvételében a Mulvey által is feldolgozott freudi pszichanalízis inherens része, és mint ilyen, a feminista elméletek egyik kedvenc kiindulópontja. Joanna Townsend-Robinson például a hisztéria kapcsán a betegség tüneteinek és a betegség nyelvi artikulálhatatlanságának ellentétét lehetséges radikális színházi formaként elemzi: „A hisztéria lencséjén keresztül újra lehet értelmeznünk a beszéd és gesztus közötti kapcsolatot, és a hisztérikus állapot performatív jellegét a színház terébe transzponálva az előadók a test és nyelv egymással versengő, kétértelmű nyelvét hozhatják létre.”⁴⁵ A férfi (férfi pszichiáter, férfi rendező, férfi drámaíró stb.) által behatárolt és megformált nőt maga az elnyomó diskurzus teszi hisztérikussá, míg „az igazi nő, kimondhatatlan, eljátszhatatlan [marad], az ő vágyát a darab nyelve és narratívája nem ismeri fel”.⁴⁶ Eszerint vizsgálandó az a mód, ahogyan az egyes előadások a nőt keretetik és helyét a cselekvések szintjén, illetve az előadás

Brechtje Cornelia Maria Beuker, *Stage of Destruction. Performing Violence in Postdramatic Theater*, University of Minnesota, 2007, 83.

⁴¹ Uo.

⁴² Lesley Ferris, *Staging Violence against Women. A Long Series of Replays*, in John W. Frick ed., *Theatre and Violence*, The University of Alabama, 1999, 40.

⁴³ Lásd Laura Mulvey, A vizuális élvezet és az elbeszélő film, ford. Juhász Vera, *Metropolis: Feminizmus és filmelmélet*, 2000/4, 12–23.

⁴⁴ Mulvey, i. m., 18.

⁴⁵ Joanna Townsend-Robinson, Expressing the Unspoken. Hysterical Performance as Radical Theatre, *Women's Studies*, 2003/5, 534.

⁴⁶ Lydia Stryk, *Acting Hysteria. An Analysis of the Actress and her Part*, City University of New York, 1992, 23. Idézi: Townsend-Robinson 2003, 539.

által felrajzolt világban meghatározzák. A hisztérikus nő képe ugyanakkor az erőszaktevést illetően is izgalmas támpont lehet, hiszen egyszerre beszél a nő boldogtalanságáról és kirekesztettségéről, ennek testi reprezentációjáról, illetve a férfi által előírt hisztérikus nőszerepről. Ferris az erőszak kapcsán ír az akaratos nőkről, akiket a drámairodalom számos példájában meggyilkolnak önféjűségükért.⁴⁷ A hisztérikus nő mintha ennek a szereplőtípusnak volna a mása, aki megkísérli a kilépést a neki szánt narratívából, és akinek ezért a transzgresszióért meg is kell majd bűnhődnie. A női testen a férfi által elkövetett erőszak színpadi megjelenítése tehát magában hordozza a patriarchális rend visszaállítási kísérletének a képét, és mint ilyen alapjában problematikus. Ahogy Sharon Marcus a nemi erőszak kapcsán írja, „[a] férfiero és a női erőtlenség nem egyszerűen csak precedense avagy okozója a nemi erőszaknak, sokkal inkább a nemi erőszak egyike a kultúra számos olyan eljárásának, amely által elnöiesítik a nőket [feminising women]. (...) A nemi erőszak aktusa tehát egyszerre erőlteti és előfeltételezi a nőgyűlölettel kapcsolatos egyenlőtlenségeket. A nemi erőszak nemcsak megírt [scripted], de egyenesen ír [scripts].”⁴⁸

A néző teste mint női test

Ha az erőszak explicit színpadi megjelenítése valamely végletes valóság bemutatása által sokkhatással van a nézőre, az erőszaktevést pedig természeténél fogva a férfiakarat győzelmet jelenti a női akarat felett, akkor a reflektálatlanul és kritika nélkül megjelenített abúzus által maga az előadás is erőszakossá válik. Ennek az erőszaktevéstnek a tárgya a néző, aki ilyen módon egyszerre helyeződik az előadásra kívülre (az előadásbeli történések tanújaként) és azon belülre (az előadás mint erőszak elviseelőjeként). Eszerint külön figyelmet igényel a nézőnek szánt hely és szerep komplexitása az egyes előadásokban, vagyis az, hogy hogyan és milyen

mértékben befolyásolja a rendezés a nézői szabadságot úgy konkrétan és fizikailag (ki lehet-e menni az előadásról és ha igen, mennyire könnyen, hol kap helyet a néző és mennyire ülhet kényelmesen), mint esztétikai értelemben (a nézői figyelem szervezése az elhelyezés, illetve a néző bevonása a fénykezelés által és egyéb manipulatív vagy provokatív eljárások). A nézőt illető abúzus szerkezetileg azonos a női testre gyakorolt erőszakkal, és valószínűsíthető, hogy ahol az előadás mikrostruktúrájában vitatható erőszakábrázolás lelhető fel, ott metaszínházi szinten a néző szabadsága és függetlensége is sérül.

A dolgozatomban bemutatott előadásokban azt vizsgálom, hogy a női testen elkövetett erőszak színpadi megjelenítését tekintve mennyire tekinthetők progresszívnek avagy problematikusnak ezek az előadások: milyen módon írják felül vagy (akár öntudatlanul) erősítik meg a hagyományos szexista diskurzust a női testről. Ilyen módon a vizsgálendő előadásokban a női testreprezentációt illetően leginkább a látens módon és kevésbé kézenfekvően problematikus aspektusok érdekelnek, amelyek nem egyértelműen és konvencionálisan, de ennek ellenére mégis vitatható módokon mutatják be az erőszak kapcsolatában a nőt.

1. Az erőszak továbbítása:

W – munkáscirkusz⁴⁹ A kritikai fogadtatás

A Schilling Árpád rendezte Krétakör-előadásnak a relevanciáját a kritikusok attól függetlenül elismerték, hogy magát a produkciót mennyire tartották vagy sem sikerültnek.⁵⁰ Koltai Tamás például a Zsám-béki Gábor és Székely Gábor-féle Sirály-rendezésekhez hasonlóan a Munkáscirkuszt „színházteremtő szűzbeszédnek” értékeli, az előadást pedig „személyes színháznak”, ahol „a rács mögötti, fölingerült, mégis esdő tekintetű vadak ők maguk, a társulat”,⁵¹ Tompa Andrea pedig „eseményként” határozta meg, olyan nem szokványos színházi elő-

⁴⁷ Ferris, i. m., 36.

⁴⁸ Sharon Marcus, *Fighting Bodies, Fighting Words. A Theory and Politics of Rape Prevention*, in Judith Butler – Joan Scott eds., *Feminists Theorize the Political*, Routledge, London & New York, 1992, 391. Idézi: Liza Fitzpatrick, *Signifying Rape. Problems of Representing Sexual Violence on Stage*, in Sorcha Gunne – Zoë Brigley eds., *Feminism, Literature and Rape Narratives: Violence and Violation*, Routledge, London, 2010, 184.

⁴⁹ A Krétakör Színház produkciója Georg Büchner *Woyzeck*-töredékének és József Attila verseinek felhasználásával. A bemutatott időpontja: 2001. október 23. Rendező: Schilling Árpád. Dramaturg: Veress Anna. Színészek: Nagy Zsolt, Láng Annamária, Terhes Sándor, Bánki Gergely, Péterfy Bori, Sárosdi Lilla, Csányi Sándor/Viola Gábor, Katona László. Zene: Rusznyák Gábor. Zenészek: Fenyő Katalin, Kerek István, Agnecz Katalin, Szokolai Zoltán, Tóth Tamás, Csárics Sándor. Jelmez: Varga Klára. Díszlet: Ágh Márton. Fény: Bányai Tamás. Asszisztens: Erős Balázs. Produkciós vezető: Gáspár Máté. Az elemzés az alkotók által a rendelkezésemre bocsátott felvételek alapján készült, ahol az egyikben Csányi Sándor, a másikban viszont Viola Gábor volt látható a Tamburmajor szerepében. Az elemzés során az eredeti szereposztás szerinti előadást tekintettem mérvadónak.

⁵⁰ Az előadás ugyanakkor 2002-ben megnyerte a Színikritikusok Céhe *A legjobb alternatív előadás* díját, amelyet a társulat az alternatív jelzőt elutasítva nem fogadott el. (Erről bővebben lásd Szabó István, Adalékok a magyar színikritika helyzetéhez, *Színház*, 2010/10, 29.)

⁵¹ Koltai Tamás, *Nincs mese, Élet és Irodalom*, 2001/51, 20.

adásként, amelyre „a kritikának és bármilyen színhárról való beszédmódnak (...) nincs apparátusa”.⁵²

A *W* – *munkáscirkusz* létrejöttekor a Krétakör már Európa-szerte ismert és turnézó társulatnak számít, akik Magyarországon ennek ellenére ekkor még mindig „házalók”,⁵³ előadásait a Trafóban, a *W* esetében pedig a Thália Színházban tartják. Az előadás magyarországi bemutatóját azonban fesztiválszereplések előzik meg, a budapesti premier mintegy végállomása az előadás európai turnéjának.⁵⁴ Egy olyan előadásról van szó tehát, amelyet még a bemutató előtt érvényesít az európai színházi szakma, ha ekkor talán még nem is a kritikák által, de egyáltalán a különféle fesztiválmeghívások révén.

A magyarországi kritika az előadásban egyrészt a konkrét módon megjelenő brutalitást tartotta vitathatónak, rákérdezve arra, hogy vajon „szabade nynyire kegyetlennek, ennyire színészt és nézőt próbálnak lennie a színháznak, mint amilyenek a Krétakör előadása mutatja”.⁵⁵ Másrészt a recenzensek problematikusnak tartották azt is, ahogyan a színészi transzgresszió által az előadás megkérdőjelezi az európai színházi hagyományokat:⁵⁶ az explicit brutalitás a színház határainak tologatásáról való gondolkodást indította meg, vagyis pontosan arra kérdezett rá, hogy a performativitás mennyire rúghatja fel a teatralitás szabályait. A kritikusok ugyanakkor arra is rávilágítottak, hogy pontosan ez tette elementárisá az előadást, vagyis az, ahogy „a színészek mindegyike a maga póre testi valóját, fizikai valóságát (s vélhetően az akciókban megtapasztalt fájdalomát) ajánlja fel alkotóelemként”,⁵⁷ illetve ahogy „a játékosok léte hússá és izommá, lényege pedig energiává válik, és nem a megtestesített alak, téma, gondolat, fizme, hanem maga a megtestesítés kerül a nézői figyelem közép-

pontjába”⁵⁸. Ahogyan a színészi testet illetően a valóságosság érzete a test mint energia sajátos felhasználásában rejlik, úgy a nemi aktusok is valamely egyedi ábrázolásmód által lesznek hatásosak: „nem vetkőznek meztelenre a szerelmesek, és nem mimelik a szeretkezés mozdulatait [...], hanem nagyon is valóságos feszültséggel teli birkózás folyik, tánc formájában. [...] Ami a színpadon történik, sokkal közelebbi és mélyebbre hatoló, mint bármiféle stilizált »valóság«.”⁵⁹ Az előadás tehát egyszerre hűsbavágoan valóságos és felvállaltan koreografált, vagyis bár a színpadi történések a szó szoros értelmében nem történnek meg, vagyis a nézőnek nem kell a hitetlenségét felfüggeszteni a cselekmények átélése végett, a magasfokú színészi jelenléttel járó feszültség és hitelesség miatt a látottak mégis igencsak érzékiek és érzékletesek, és ilyen módon igaznak hatnak.

Az érzékekre ható színészi játékot segíti ugyanakkor az előadás tere is: három oldalról vasrácsokkal körbevett, homokkal teleszórt cirkuszi arénában marcangolják fel egymást ezek a „vadak”⁶⁰, a nézők pedig ezen kívül, körben a földszinten és egy emeleten ülnek, teljességgel levalaszttva, úgymond biztonságban a cirkusz állataitól, de mégis az előadás részeseiként.⁶¹ Bár a felvételeken nem látszik, a színészek már akkor bent vannak a térben, amikor a nézők bejönnek a terembe, hogy elfoglalják a helyeiket, és „a rácsokra felkapaszzkod[va] (...) fixírozzák a publikumot”.⁶² Ezt a mozzanatot egy kritikus például „igaztalanannak” és „provokatívnak” minősítette, vagyis nehezményezte azt, ahogy a színészek „megvető” tekintete a nézőségét akarata ellenére szervezte: „[e]z esetben (...) szereplőnek kell tekintenem önmagamot is, egy nem önként vállalt szerepben, hiszen én csak nézőnek szerződtem”.⁶³ További kritikák is írnak a játék közelségé-

⁵² Nánay István – Perényi Balázs – Tompa Andrea – Upor László, *Kritikai párbeszéd?, Ellenfény*, 2001/6, 10.

⁵³ Koltai, Nincs mese, i. m.

⁵⁴ Lásd Jászay Tamás, *Körülírások. Fejezetek a Krétakör Színház történetéből: 1995–2011*, Szeged, 2013, 46–47.

⁵⁵ Sándor L. István, *Világbotrány, Színház*, 2002/1, 10.

⁵⁶ Lásd Kérchy Vera, A hetedik temagad légy. Woyzeck-variáció, *Színház*, 2002/1., 11. („Áthághatja-e a színész az önmaga és a szerep közt húzóódó határt anélkül, hogy súlyosan sérülne? (...) Mi ez a titkoszatos szálakból álló csatornarendszer, amely képes összekötni az egyik embert a másikkal?... Talán az őszinteség. Hogy hinni tudjak a színészekben: tényleg megélik azt, amit látok.”), illetve Nánay et al., i. m., 10. („Meg lehet-e kínozni a színész testét?”)

⁵⁷ Sándor, i. m., 8.

⁵⁸ Kiss Gabriella, *Testek lázadása, Kritika*, 2002/2, 34.

⁵⁹ Kérchy Vera, A hetedik temagad légy. Woyzeck-variáció, *Színház*, 2002/1.

⁶⁰ Koltai, Nincs mese, i. m.

⁶¹ Nánay et al., i. m., 10. („[N]em idegenként nézelődtem, mint az állatkertben, hanem résztvevője, vagy hogy ne csaljak, inkább ezt mondom: szenvedője és elszenvedője voltam ennek az előadásnak.”)

⁶² Szűcs Katalin, *Demilitarizált Woyzeck, Criticai Lapok*, 2001/2, 7.

⁶³ Uo.

nek élményéről, arról, ahogyan Marie „felénk nyújtja segítséget kérő kezét”,⁶⁴ vagy ahogyan „a kis kör alakú arénában folyó küzdelem néhány kirepülő sárdarabja fizikailag is elér minket”.⁶⁵ Az előadás tehát egyfelől konkrétan kinyúlik a rácsokon kívülre, másfelől a cirkuszként definiált tér és produkció pontosan a nézői voyeurizmust hívja elő, azt a szadisztikus élvezetet, ahogyan az ember az arénába zárt állatok szenvedésében élvezkedik. A néző szerepe tehát nem más, mint hogy nézzen és élvezzen: a közbeavatkozás itt nemcsak a színházba járás szokásai miatt, hanem konkrét módon lehetetlen, hiszen a nézőket vasrács választja el a játék terétől. A provokáció tehát abban rejlik, hogy a néző akarva-akaratlan beleszorul a voyeur szerepbe, vagyis tulajdonképpen ő van a saját nézői ketrecébe bezárva, ahonnan mintegy az emberi kegyetlenség kényszeres tanújaként ő maga is erőszaktevővé válik, hiszen tekintetével jóváhagyja mindazt, ami a rácsokon belül megtörténik. Az előadás pedig tesz róla, hogy a néző több ízben érezze, hogy a színész nemcsak a fikción belüli történeteket tekintve, de valósággal és fizikailag is veszélybe kerülhet. A cirkusz hatásmechanismusa ez, ahol az akrobaták és lég-tornászok leginkább a néző félelméből és szorongásából építkezve keltenek feszültséget és várakozást, amelyet aztán lenyűgöző profizmussal és látványos koreográfiával oldanak fel.

A W-ben két tekintetben kell az erőszakbrázolást vizsgálnunk. Egyrészt elemeznünk kell az előadásbeli cselekvéseket, és azt, hogy a rendezés milyen módon írja át a büchneri drámatörédekekből kiolvasható erőszak történetet. Bár a drámaszöveg segítségül hívása ezt az előadást illetően nem bizonyulna produktívna,⁶⁶ annyi azonban megjegyzendő, hogy az előadás megtartja a Woyzeck-történet ívét, és ilyen módon Marie Woyzeck keze általi erőszakos halálát is. Másrészt az erőszak tétel végigkíséri az előadást egyrészt a fentebb taglalt értelemben: a nézőt illetően tehát vizsgálendő az, hogy a tanú szereppel felruházott néző milyen módokon lesz az erőszaktevők cinkosává és/vagy az erőszaktevés tárgyává.

A kontextus. Az erőszakban résztvevők

A W az ember születésével, mondhatni a teremtéstörténettel indul. A teremtő lény a hordón kucorgó meztelen Bolond, aki József Attila soraival („hét-

szer szüljön meg az anyád”) hívja elő a nemlétből a férfit és a nőt. Míg a férfi a homokból, mintegy a porból születik meg, addig a nő egy vízzel teli hordóból pattan ki: az ő közösségükből (konkrétan a víz és homok összekeveréséből a malterkeverőben) lesz a gyermek, egy vaskampón lógó beton-golyó. Ahogy később a kapitány a hullazsákból, a doktor pedig egy zacskó vizeletből teremődik meg (egyébként ő az egyetlen, aki nem meztelenül születik), úgy értelmezhető a férfi és nő születése is visszafele, a halálból, ami szerint egy férfighulla ásodik ki a sírból, a föld alól, illetve egy megfulladt nő teste pedig a hordó vízből. A főszereplők eszerint értelmezhetők akár holtakként avagy véglényekként, de az is elmondható, hogy az előadás a történet végéről (lásd a nő halála és visszakerülése a hordóba) vagy – ha tetszik – a végből indul.

A férfi és nő pedig jobb híján Woyzeck és Marie, akik tehát a világ elején vagy végén, a létezés nullpontján játsszák el az emberiség minimumtörténetét, az egyik legelemibb emberi ösztön, a túlélés kegyetlen történetét. Az ösztöniségükben meghatározott szereplők nemiségüket illetően is körvonalazottak: míg a férfiak az erő és erőszak birtoklói, addig a nők az erő és erőszak elszennedői, szexualitásukban definiált nők. Egyrészt a nő lehet nonszexuális vagy szexualitás előtti/utáni, vagyis gyermek – a kissé infantilis Bolond; másrészt lehet a szexuális vonzerejével operáló, feminin nő – azaz Margaret; és végül lehet anya és a férfi társa – Marie. Az eseményeken valamelyest kívülálló Bolondtól eltekintve a nők minden pillanatban a férfiak viszonylatában, a férfiak cselekvéseinek függvényében definiálódnak.

Az erőszak tárgya: Marie

A nő ellen elkövetett nemi erőszak egyik legvitatottabb aspektusa a nő mint áldozat érzékien történő ábrázolása – szemben a férfi férfi általi abúzusával, amit nem szokás izgatónak bemutatni –, és amelynek elterjedése az ilyen típusú pornográfiából eredeztethető.⁶⁷ Ez a mítosz szerint a nő „élvezi az erőteljes, sértő és agresszív bánásmódot”, és „beleegyezett a közösülésbe (abúzusba) vagy valamilyen képpen felelős a szexuális élményért (abúzusért)”.⁶⁸ Ez a kizárólag férfiak számára gyártott műfaj „a szexuális hatalmat a nők vágyaként mutatja be”, ők magukat pedig „szexuálisan izgatónak és

⁶⁴ Kiss, i. m., u

⁶⁵ Kérchy, i. m.

⁶⁶ A Büchner-szövegeket az előadásban Thurzó Gábor és Kiss Eszter fordításában használták.

⁶⁷ Fitzpatrick, i. m., 194.

⁶⁸ Ann Russo, *Taking Back our Lives. A Call to Action for the Feminist Movement*, Routledge, London, 2001, 85.

szórakoztatónak”.⁶⁹ Az erőszak a pornográfia diszkurzusában tehát a nők vágyából eredeztethető, és mint ilyen tulajdonképpen nem is tekinthető abúzusnak, következésképpen az erőszakos szexuális közösülés bemutatása és megtekintése szórakoztató és akár szexuálisan stimuláló is lehet.

A W-ben Marie-t két alkalommal erőszakolják meg: első ízben a Tamburmajor a megcsalás-jelenetben, másodízben pedig Woyzeck a gyilkosság-jelenetben. A nemi aktus egyik jelenetben sem expliciten megmutatott, ami az előadás specifikus koreográfiájának és az ezzel járó elvontságnak köszönhető. A tényleges tett hiánya ugyanakkor nem semmisíti meg az erőszakot: „veszélyérzetet kelteni gyakran sokkal eredményesebb, mint magának az erőszaktevésnek a tanúja lenni: a tény, hogy az erőszak az emberi képzelet minden szegletébe eljuthat mielőtt a színen láthatóvá lesz, a legkülönbözőbb borzalmak elképzelésére ad lehetőséget a néző számára”.⁷⁰

Az elemzést a megcsalás-jelenettel indítom, ami végülis a kiváltó oka Marie meggyilkolásának. A Tamburmajor és Marie viszonyához a Bolond az előadásban a Biblia-beli Dávid király és Bethsabé történetét társítja, egy olyan megcsalástörténetet, amelyet a Messiás megszületése szentesít. Ez egyszerre sejtet valamilyen elkerülhetetlenséget, sorsszerűséget a bekövetkezendő eseménnyel kapcsolatban, ugyanakkor ironikus is értelmezhető: egy betlehemes erejéig megelevenedik ugyanis a Messiás, Marie és Woyzeck gyermekének, egy betongolyónak a képében. Ez a Jézuska nem más, mint egy rossz vicc, egy nehéz és élettelen kódarab, így tehát nemhogy nem váltja meg, de egyenesen érvényteleníti a megcsalást mint értelmes cselekedetet.

A Tamburmajornal való első találkozás előtt Marie és Margret letolt bugyival guggolnak egy vasládán, énekelnek és az alsótestüket mossák. Ez a hétköznapi jelenet, amely egyszerre ironizálja a munka közben daloló nő romantikus képét és a Biblia-beli Bethsabé fürdőzését, tulajdonképpen a megcsalás okát képezi, hiszen a Tamburmajor (Dávid király) itt látja meg és kívánja meg a nőt, az ő tekintete írja rá Marie-ra „a »női áldozatiság« nemi identitásának”⁷¹ eleve vesztes szerepét. A nők eszerint tehát közösen körülrajongják a Tamburmajort (Marie a szoknyájával fényesíti a bakancsát), aki a betongömb emelgetésével fitogtatja erejét,

majd amikor az könnyedén felkapaszkodik a játéktér tetején levő vasszerkezetre, hogy két vastag zsinóron hintázva megpihenjen, a nők először csodálattal szemlélik, majd nagy féltékenységükben egymásnak esnek. Margret le-leányanyazza a férfit „csillogó szemmel” néző Marie-t, mire az felbőszül: a nők úgy ordítanak egymásra, mint valami (anya)tigrisek. Nemcsak a férfiakkal közös jelenelekben, de akkor is, amikor önmagukban vannak, a nőket a férfiak potenciális jelenléte, tekintete szervezi, a férfi tekintete által lesz nővé úgy Marie, mint Margret,⁷² pontosabban olyan nővé, aki számára a létezés esszenciája a férfi megszerzésében áll, amiért érdemes akár a másik ember nyakának ugrani. Marie pedig a W-ben ennek a tekintetnek nem áll ellent, sőt, a ráosztott szerep eljátszásával egyenesen érvényesíti azt.

Minthogy a fentebb taglalt jelenetben megtörtént a szerepek leosztása, amely szerint a nő funkciója az aktusban a férfi által determinált, a megcsalás-jelenet semmilyen meglepetéssel nem szolgál. A Tamburmajor először egy slagból jövő vízszaggárral alaposan lelocsolja Marie-t, majd felkapja a nőt, felrakja a rendezői baloldalon lévő rácsfalra, és a szájával elszaggatja az atlétatrikóját. Az aktus egyoldalú: a Tamburmajor konkrétan ráélvez a nőre (vízsugár mint ejakuláció), ő követi el a közösülést rajta, és egyértelmű, hogy ha a nő védekezne is, akkor is azt csinálhatna, amit akar: Ahogy a megcsalást nem előzte meg elcsábítás, de még csak árulkodó szemkontaktus sem, úgy nincsen sem flört, sem előjáték: a nőnek tulajdonképpen nincsen beleszólása abba, hogy megtörténik-e vagy sem a közösülés. Az egyetlen bűne, úgy tűnik, hogy vonzódik a férfihoz, bár nem jobban, mint ahogyan látszólag Woyzeckhez is. Ilyen értelemben a megcsalás erőszakként is értelmezhető, hiszen az elkövető a másik fél beleegyezése nélkül, egyedül fizikális feljebbvalósága okán követ el erőszakos tettet a másikon. Vagyis a Tamburmajor azért teheti magáévá Marie-t, mert férfi, Marie pedig azért tehető egyedül felelőssé a történetekért, mert ő visztat nő.

Az aktus, ami egyrészt az explicit bejelentés miatt, másrészt Marie nőiségéből kifolyólag egyszerre elkerülhetetlen és értelmetlen, amelyben a nő mint a férfi szexuális energiájától erejét veszítő, az erőszaknak ellenállni képtelen, következésképp az erőszakban aktívan résztvevő egyedként jelenik

⁶⁹ Russo, i. m., 86.

⁷⁰ Fitzpatrick, i. m., 191.

⁷¹ Uo., 187.

⁷² Vö. „Az ember nem születik nőnek, hanem azzá válik.” (Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, trans. H. M. Parshley, Bantam, New York, 1949, 249. Idézi: Christine M. Cooper, Worrying about Vaginas. Feminism and Eve Ensler's *The Vagina Monologues*, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 2007/3, 735.)

meg: „gyengébb edényként” [*weaker vessel*], aki azonban mégis felelőssé tehető a gyengeségéért.⁷³ És minthogy a megcsalás csírája a nő gyenge jelleméből eredeztethető, Woyzeck és a Tamburmajor között semmilyen leszámolás, összezapás nem történik. Egyetlen jelenet erejéig láthatóak mindketten ugyanabban a jelenetben: amikor egy kétszer megisméltető jelenetben félbeszakítja a Tamburmajor cirkuszi mutatványát. A mutatvány során a Tamburmajor leönti magát benzinnel, majd gyufát gyújt, de mielőtt azt a testéhez emelhetné, Woyzeck elfújja a lángot, a Tamburmajor pedig pár erőteljes mozdulattal kiüti a férfit. Pontosan a valóságosság és megcsináltság paradox jelenléte miatt nem egyértelműen megállapítható, hogy ebben a jelenetben Woyzeck meg akarja menteni a saját magát felgyújtó Tamburmajort vagy csak idegesíti a férfit. A kettőjük játékában Woyzeck minősül gyengébb „vadnak”, aki egyrészt még pozitíve sem szólhat bele a másik életébe, és akinek másrészt annak rendje s módja szerint ellátják a baját, ha mégis pofázni mer. Vagy másképpen: Woyzeck ugyanolyan gyenge jellem, mint Marie, aki vagy egyenesen megmenti a riválisának az életét, vagy túlságosan puhány ahhoz, hogy legalább neveltségessé tegye az alfahím szerepében szépülő Tamburmajort. Ehelyett ő válik neveltségessé, sőt, szánalmassá, ahogyan tulajdonképpen szó nélkül elviseli, hogy Marie-t egy másik férfi a magáénak nyilvánítsa.

Marie-t egy másik férfi tekintet is keretezi az előadásban: ez a tekintet a Woyzecké, akinek a szemében ő már a Tamburmajornal való első találkozáskor, még a megcsalás előtt is bűnös. Marie egyszerre utasítja vissza a gyarló nő szerepét („Hát olyan vagyok én?”) és erősíti meg az őt vizslató férfi gyanúját azzal, ahogy mechanikusan elkezd ringatni a gyermekét, mintha azt próbálná bizonyítani, hogy egy anyának nem is lehetnek szexuális vágyai. Woyzeck és Marie közös jelenetei birkózások, amelyek során a férfi stabil és néma teste körül mozgatja a dinamikus és hangokkal teli nő testét. Minden ilyen koreográfia az intimitás létrejövele előtt egy pillanattal és Woyzeck kibontakozásával ér véget. Míg a mozgások szintjén Woyzeck jelképezi az erőt, Marie pedig – mintegy a férfi meghoszszabbításaként – az erőből fakadó mozdulatot, addig a szexuális vágyakozás szintjén Marie a cse-

lekvő: ő „a nő mint ikon, melynek célja a férfi (...) gyönyörködtetése”.⁷⁴ Woyzeck ezzel szemben paszszív a vágyódást illetően: az ő gyengédsége és vonzódása a birtoklásban és erőszakosságban mutatkozik meg. Az ő agressziója – Mulvey nyomán – a Tamburmajor leteperése híján végül a bűnös nő elpusztításában kulminálódik.⁷⁵

Marie meggyilkolásának jelenete ugyanonnan indul, ahol a megcsalás-jelenet véget ért: a rácsról (pontosabban ha a rendezői balon történt a megcsalás, úgy a rendezői jobb felőli rácsról indul az utolsó jelenet). Marie sír, vonakodik („Mennem kell.”), lesütött szeme árulkodik arról, hogy tudatában van a bűnének és annak is, hogy most Woyzeck keze által meg kell érte lakolnia. Pár perc erejéig még ez a feszült várakozás lengi be a teret, majd Woyzeck megfogja a nőt és erőnek erejével teperi le a földre. Ahogy az első jelenetben, úgy itt is a férfi stabil, és erősen fogja le a nőt, aki megpróbál erősebb lenni a férfinál, és kiszabadulni a keze közül.

Marie elpusztítása a testét fedő ruhák akkurátus és hosszadalmas szétszakításában áll. Az ilyen módon lemeztelenített test most nem az előadás eleji minimállétnak a megmutatkozása, hanem a szegyen, a bűn felfedése. A trikó alól kibukó női mellek a „halálos szépség”, a nőről testileg is leolvasható veleszületett bűnösség – ha tetszik, Éva bűnössége⁷⁶ – jegye. Míg Woyzeck előzőleg és önként vetkőzik le a találkozáshoz, addig Marie brutális levetkőztetése a nő(i test) kisajátítása, teljes magáévá tétele. Marie homokba nyomott arccal és csupaszon fullad meg: a holttestet gyengéden leporolja Woyzeck, majd visszateszi abba a hordóba, ahonnan az előadás elején kipattant.

A test az erőszakos halál után is szép marad, és ezt erősíti az a kép is, amikor a gyilkosság után Woyzeck pár másodpercig a test felett áll. Mintha egy dekonstruált és kifordított Pietà-szobrot látnánk, ahol a jézusi test a hátára fordított Marie a homokban, a halott fiát sirató Mária pedig Woyzeck, ahogy áll széttárt karokkal a műve felett. Ugyanígy a szépség és bűn összekapcsolódásáról szól az a jelenet is, amikor Woyzeck megcsalással gyanúsítja Marie-t. A nőt – fején a betongömbbel – egyetlen izgága elem-lámpa világítja meg: a tekintet a „szép bűnön” van, a nőn, aki még gyarlóságában is vonzó, vagy fordítva: vonzósága okán gyarló.

⁷³ Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, in Uő, *Political Writings*, ed. Janet Todd, Toronto, University of Toronto Press, 78. Idézi: Cooper, i. m., 736.

⁷⁴ Mulvey, i. m., 18.

⁷⁵ „[A] voyeurizmus (...) a szadizmussal áll kapcsolatban: az élvezet a bűnösség megállapításából (melyhez azonnal a kasztráció képzetét társul), az uralom megszerzéséből, és a bűnös személy megalázásából, megbüntetéséből vagy a megbocsátásból áll.” (Uő.)

⁷⁶ Ferris, i. m., 37.

Az abúzusban és bűnben is szép női test azt impelikálja, hogy „a női testbe való szexuális behatolás élvezetes lehet”,⁷⁷ vagyis lehetőséget teremt arra, hogy a néző az agresszorral, nem pedig az áldozattal érezzen együtt. Hogy ez a reflektálatlan együttérzés valóban részét képezi az előadásnak, bizonyítja az is, hogy az egyik kritika például szépnek, sőt, egyenesen katartikusnak találta az ölést.⁷⁸

Az agresszor: Woyzeck és a többi férfi

Marie megöletéséhez szervesen hozzátartozik a *Munkáscirkusz* egy másik igencsak jelentős aspektusa: a Woyzecken a Doktor és Kapitány (illetve a Tamburmajor) által elkövetett erőszakosság. Woyzeck kiszolgáltatottsága itt evidens módon és fizikálisan is tetten érhető, az őt ért erőszak pedig láthatóan nem csupán színházi bravúr, hanem a színészi test szó szoros értelemben vett sanyargatása.

Míg a Marie testén történő erőszak stílusosan elvontan ábrázolt, és ezért intellektuálisan hat, illetve a cselekvésekkel kapcsolatos szexista konnotációk miatt vitatható, addig a Woyzeck testén végbemenő erőszak explicit valóságossága vizuálisan felkavaró, tehát érzékileg hat. Ez utóbbi sokkal hangsúlyosabb jelzésnek számít, és ezért a Marie ábrázolását illető kérdések némileg eltölpülnek mellette. Nem csoda, hogy a kritika, amikor a színészi transzgresszióra és kegyetlenségre kérdez rá,⁷⁹ akkor többnyire a Woyzecket testét érintő erőszakosságot említi, ami mellett „szinte köznapivá [vállik] Marie megerőszakolása-megölése – ebben a reménytelenül brutális közegben az ilyesmi alig feltűnő, a gyilkos provokációtól az emberség megnyilvánulása alig megkülönböztethető”.⁸⁰ A hangsúly tehát Woyzeck történetén, tragédiáján van, amelyben Marie-nak oszlopos – ámde negatív – szerepe van, és amely szerepet az előadás esztétikailag is meghatároz. Azáltal, hogy a Woyzecket ért agressziót intenzívebben és színházi szempontból hatásosabb eszközökkel ábrázolja, az előadás a néző figyelmét az őt érő bántalmazásokra irányítja, ezzel mintegy igazolva a nő meggyilkolását.

A Woyzecket érő agresszió tehát a szűk értelemben vett erőszak az előadásban, vagyis az, amelyik konkrétan megjelenik a színész testén: az arcát eltorzítja a szorosan ráerősített kötél, majd a levé-

tel után is látni a nyomait, és a cipőjéhez illesztett tégladarabok megnehezítik az amúgy is nehézkes járást a homokkal beszórt térben. Az egyik jelenetben egy hintaként funkcionáló lengő autókerek hosszú ideig ismételtlen fejbe üti, máskor a színésznek több ízben kell többliternyi vizet meginnia. Emellett szolgálja a feletteseit: megborotválja, megmosdatja és megeteti a kapitányt, a doktor parancsára tornamutatványokat végez, és mindezt serényen, panaszkodás és vonakodás nélkül.

Az előadásban fellelhető egy ismétlődő szerkezet, amely a bemutatott minimállétnak, a cirkuszi vadak túlélésének alappillére: ez pedig az agresszió továbbítása, más szóval a tápláléklánc emberi életben való szemléltetése. Eszerint mindenki a nálánál gyengébbet sanyargatja, a gyengébb pedig a még gyengébb felé továbbítja az őt ért erőszakot. De míg az előadásban a férfiak közötti agresszív viselkedés nem tartalmaz szexuális áthallásokat, addig a Marie-val elkövetett erőszakos cselekvések kivétel nélkül a nemi közösüléssel kapcsolatosak. A férfiak agressziója tehát sajátos módon folytatódik a nőben, egy alapvetően heteroszexuális és patriarchális világ szabályai szerint, amely a nő helyét a férfi viszonylatában határozza meg. A női test eszerint tehát egy feltételezett, statikus biológiai nemiségben körülírható, heteroszexuális – tehát a férfit kívánó –, amely testet és szexualitást a férfi tekintete ír. Az előadásbeli Marie-val kapcsolatos cselekvések a nőt a neméből kiindulva definiálja: a normatív társadalmi nem performatív ráerőszakolása a női testre „egy sor ismétlődő cselekedet[en keresztül történik] egy merev szabályozókereten belül, amely az idő múlásával megdermed egy természetes jellegű lényben, hogy a szubsztancia látzatát keltse”.⁸¹ Marie interiorizálja az őt érő erőszakot mind a női öndefinícióját, mind pedig a szexuális abúzust illetően: elfogadja úgy a cirkusz, mind a férfi tekintet szabályait, vagyis felvállalja önnön inherens gyarlóságát, és ezért sem nem kérdőjelezi meg, sem nem tiltakozik az őt érő tettek miatt.

„[A] szubjektum a kirekesztés és kitzasztás ereje által jön létre”,⁸² és ha ez Woyzeck esetében a feletteseihez viszonyított alábbvalóságát és ennek fényében fizikai szabadságvesztést jelent, akkor Marie

⁷⁷ Fitzpatrick, i. m., 194.

⁷⁸ Csáki Judit, A semmi ága, *Magyar Narancs*, 2002/4, 34.

⁷⁹ Lásd *A kritikai fogadtatás* című fejezetet.

⁸⁰ Szűcs, i. m., 7.

⁸¹ Judith Butler; *Problémás nem*, ford. Berán Eszter – Vándor Judit, Balassi, Budapest, 2006, 88. Idézi: P. Müller Péter, *Test és teatralitás*, Balassi, Budapest, 2009, 63.

⁸² Lásd Judith Butler; *Jelentős testek*, ford. Barát Erzsébet – Sándor Bea, Új Mandátum, Budapest, 2005, 17.

kirekesztése szexuális természetű szabadságvesztéssel jár. A kirekesztés és erőszak szempontjából egy másik tényezőt, ti. a néző helyzetét is vizsgálunk kell. A nézői szubjektumot érintő szabadságvesztés és kitaszítás minősége az előadásból kikövetkeztethető, és az európai színháznézési hagyományokkal kapcsolatos transzgresszióban érhető tetten. A hagyományos negyedik falas rendszerben a néző a színpadi eseményeket megleső néma tanúként az elsötétített nézőtéren kap helyet, ahonnan fizikailag biztonságban és kényelmesen vehet részt a látottak értelmezésében és értékelésében, és ő maga határozza meg a színpadi eseményekkel kapcsolatos implikáció mértékét. A *W* három felől nézőkkel körbehatárolt színpada ezzel szemben sokkal hangsúlyosabban szervezi a néző szerepét és implikáltságát az előadást illetően. Egyrészt nincs teljes sötétség, hiszen a nézők konkrétan túl közel vannak a játéktérhez, ebből kifolyólag pedig az előadás nézése közben akaratlanul is egymást, a másikat is nézik.⁸³ A kis tér csökkentett számú nézőt feltételez, ez pedig maga után von egyfajta sajátos intimitást, amelyet csak fokoz a nézőtér szűkössége. Az előadás során – mint ahogy az fentebb a kritikákból is kiderült – a néző konkrétan és az előadásbeli történések milyensége folytán is bevonódik, az érzékekre ható, erőteljes és szubverzív fizikalitással operáló jelenetek által az eseményekhez igen közel kerül.

A néző az előadás terét és a nézőtér elhelyezését illetően a tápláléklánc legtetetején foglal helyet: ő tulajdonképpen az ember, aki nézi, ahogy a vadak széttépi egymást az arénában, majd a végén megtapsolja⁸⁴ a túlélőket. Az előadás radikális testhasználatá és Woyzeck-értelmezése által ugyanakkor pontosan ezt az – egyébként a néző testére az előadás által ráírt és nem önként felvállalt⁸⁵ – szerepet értelmezi újra. A néző mint az előadás hierarchiájában a legfelsőbbrendű lény, és aki a ketrec másik oldalán, a nézőtér biztonságában és a színpadi történéseken kívül helyezkedik el, az előadás nézése folyamán egy sajátos, szellemi ketrecbe zárul be. Ez a szabadságvesztés abban áll, hogy a látot-

takat magányosan, az előadás performativitásából kitaszítva kell feldolgoznia: mindaz, amit lát, megtörténik, és nem lehet közbelépnie. A játéktéren végbemenő határátlépés eseményszerűséget kölcsönöz az előadásnak: „a színházi illúzió félbeszakad, a színpadon pedig valamely mediátlan, de nem keret nélküli cselekvés lép fel, amely teret ad a véletlenszerűségnek és kockázatnak”.⁸⁶ A valóságosság behatolása az előadásba arra kényszeríti a voyeurit börtönbe kirekesztett nézőt, hogy vagy végtelenségig az előadást vagy kimenjen, elutasítva azt, amit lát.

A néző szabadságvesztése a nézői szerepre való reflexiónak ad helyet: miközben a színész testének határait feszegeti, a nézői testet kínozza azáltal, hogy mindegyre szembeviseli a kívülrőlállóságával és bezártságával.⁸⁷ A sűrűn egymás mellé helyezett székek és szűk stúdiótérnek köszönhetően ráadásul az előadás teréből való kiszabadulás igencsak nehézkes – a rendezés mintha nem ajánlaná fel a szabad távozás lehetőségét.

Ha tehát a *W* megtekintésekor a színészi transzgresszió által az önnön nézői mivel kérdőjeleződik meg, az előadás pedig hangsúlyosan Woyzeck testét helyezi a történések középpontjába, amely testet fizikailag a Kapitány, a Doktor és a Tamburmajör, érzelmileg pedig Marie kínoz, és amely bántalmazásokra Woyzeck a hierarchikus rend, vagyis az egyenlőtlenség szabályai szerint a gyengébb terrorizálásával válaszol, akkor hogyan fogalmazódik meg – ha egyáltalán megfogalmazódik ebben a szerkezetben – a túlélésnek ez az állandóan megismétlődő, kikerülhetetlen aspektusa, név szerint a női testen elkövetett erőszak? Az előadás ugyanis a fennálló rendszer természetes részeként ábrázolja az egyenlőtlenség és heteroszexualitás által meghatározott nőt és annak elpusztítását, amelyet Schilling rendezése az egyéb erőszakos cselekedetekhez képest kevésbé expliciten, látszólag tehát óvatosan, de valójában esztetikailag szépen, sőt, gyönyörködtetően mutat meg. Ilyen módon a Woyzeck testét érő bántalmazások szubverzióját ellenpontozza a Marie testét illeto erőszakos cselekedetek koreografikussága, tehát míg a

⁸³ Az *Ellenfényben* Perényi Balázs ír arról, ahogy a vele szemben ülök arcán viszontlatta saját érdeklenségét. (Lásd Nánay et al., i. m., 12.)

⁸⁴ Az általam látott két felvételtől nem derül ki, hogy volt-e és ha igen, milyen taps és tapsrend zárta az előadást. Az *Ellenfényben* megjelent kritikus négykezes vitában Tompa Andrea ír az előadás végéről: „[A] már sötét teremben Woyzeck hosszan sívít a hangosbemondóba, aztán csönd. Hosszú csönd. Mindenki tudja, hogy »az előadásnak vége«. Senki nem tapsol. A néző »színházi típusú« reakciója egyre késik. A tapsolás a mi esetünkben szinte brechti elidegenítés. Lehet, hogy taps nélkül kelene távozni.”

⁸⁵ Lásd Szűcs, i. m., 7.

⁸⁶ Féral, i. m., 54.

⁸⁷ Több kritika beszámol arról a kényelmetlenségről, ami a nézőt az előadás közben bekeríti. (Lásd Sándor L., i. m., 8., Nánay et al., i. m., 11.)

férfitest felkavaróan elcsúful, addig a női test az abúzusban és halálban is szép, mint egy szobor vagy egy műalkotás, következképp az abúzus és a gyilkosság értelmet kap, mintegy felszámolva az erőszakot. Ha pedig a női testen végbement erőszak nem minősül a W fizikális színházi terében erőszaknak, akkor a néző önreflexiója és esetleges kényelmetlensége ebből következően nem vonatkozik, sőt, egyenesen kikerüli az előadás eme aspektusát, Marie kétszeres nemi abúzus, majd erőszakos halála pedig az előadás láthatatlan, egyértelmű részletévé válik.

2. A nő: férfitest szegezett fegyver. A csodálatos mandarin⁸⁸

A kritikai fogadtatás és a betiltás

Horváth Csaba rendezését a Budapesti Tavasz Fesztivál által szervezett úgynevezett *Mandarinok Fesztiválján* mutatták be. Bartók Béla egyfelvonásos pantomimje bár „a 20. század egyik legelementárisabb erejű, már-már megkerülhetetlen alapműve a táncszínpadoknak”,⁸⁹ a darab bemutatását folyamatos problémák övezték: a zeneszerző jogörökösiei nemcsak Magyarországon, de külföldön is több kortárs rendezéstől vonták vissza a zene felhasználásának jogait.⁹⁰ A rendszerint az „eredeti mű egységének”⁹¹ megsértésére utaló jogvita Horváth Csaba rendezését is elérte, amelyet rögtön a bemutató után betiltattak Bartók jogutódjai. A betiltásra reagálva az előadás ezután zene nélkül, Mandarin névvel játszotta a Közép-Európa Táncszínház.

A bemutató különleges körülményei miatt A *csodálatos mandarin*ról szóló kritikák nagyrészt a produkció két aspektusával foglalkoztak: a betiltás körülményeivel és ehhez kapcsolódóan az előadás pontos leírásával (azok számára, akik talán már soha nem tekinthetik meg), illetve egy igencsak vitatott

részlettel, amikor is a játékidő harmadik negyedében leállt a zene, és három táncos vasketrecekben hat pár hónapos síró csecsemőt hozott be a színpadra. Valószínűleg a produkciót övező polémia rendkívülisége miatt is a kritika nem tudott érdembeli vitát kialakítani sem az ominózus jelenetet, sem pedig az előadás egészét illetően, és az értékelések rendszerint szűkszavúan, és a betiltáshoz kapcsolódóan nyilatkoztak a látottakról.

A *csodálatos mandarin* a W – munkáscirkuszhoz hasonlóan egy klasszikusnak mondható történet színpadi feldolgozása, amelynek középpontjában egy prostituált és az ő „asszonyi invenciója”⁹² áll. A librettó szerint három apacs prostitúcióra kényszerít egy nőt, akik – amiután a nő végez a kuncaftokkal – kifosztják azokat. A nő három férfit elégit ki az este során, de az utolsó, a mandarin beleszeret a prostituáltba. Vele ahogy sem bír el a három csavargó, mindenféle módon megpróbálják, de nem képesek elpusztítani. Végül az említett „asszonyi invenció” segít: a prostituált eleget tesz a mandarin kérésének, mire az összeesik, és meghal. Fuchs Lívia tánc történetész leírja, hogy a kortárs rendezések ezt a Lengyel Menyhért-féle „történetet szabadon formálható anyag[ként]”⁹³ kezelték, és a legkülönbözőbb módokon értelmezték újra a meglehetősen morbid és mitizáló librettót.⁹⁴ Horváth Csabánál ezzel szemben „a szöveggönyv döbbenetes módon feleled”,⁹⁵ és „a történet tényszerűen követi az eredeti librettót”,⁹⁶ az előadás pedig (a zene hiányában is) „teljes brutális szépségében életre kelt[i] a művet”.⁹⁷ Ez az előadás tehát viszatér a bartóki alapokhoz, és tulajdonképpen nagyon kevés – de annál hangsúlyosabb és lényegbelibb – változtatással mutatja be az egyfelvonásost. Ráadásul a koreográfiát illetően is pontosan

⁸⁸ A Közép-Európa Táncszínház előadása. A bemutató időpontja: 2001. március 28. Koreográfus: Horváth Csaba. Előadók: Horváth Csaba, Ladányi Andrea, Makovinyi Tibor, Szilvási Károly, Szögi Csaba, Szűcs Elemér, Müller Gergő. Zene: Bartók Béla. Jelmez: Benedek Mari. Díszlet: Antal Csaba. Szcenika: Pallagi Mihály. Az elemzés az alkotók által rendelkezésemre bocsátott első előadás felvétele, vagyis a Bartók zenéjével játszott előadás alapján készült.

⁸⁹ Fuchs Lívia, *Mandarin – Bartók nélkül?!*, *Színház*, 2001/7, 36.

⁹⁰ A betiltásokról bővebben lásd Rényi András, *A Mandarin-paradigma, Élet és Irodalom*, 2001/24, 15., illetve Fuchs, i. m.

⁹¹ Rényi, i. m., 15.

⁹² A kifejezést állítólag Bartók Béla használta a mandarin elpusztításával kapcsolatban, amelyet a prostituált az „asszonyi invencióját” felhasználva tudott elérni. Bartók Mandarin-értelmezését illetően lásd Rényi, i. m.

⁹³ Fuchs, i. m., 36.

⁹⁴ Lásd uo. „A kilencvenes években talán három-négy ismertebb koreográfus dolgozta fel világszerte: Uwe Scholz Lipcsében sztriptízbárba helyezett és újnácik kegyetlenkedéseivel aktualizált bűnügyi történetként fogta fel a librettót; Maurice Béjart Lausanne-ban egy férfi prostituáltat állított a történet centrumába; James Kudelka pedig Torontóban olyan változatot mutatott be, amelyben egy anya a fiát kényszeríti szexuális játékokra perverz vendégeivel. (...) Legutóbb New Yorkban Grace Ellen Barkey a muzsikát idegen zenékkal, szövegekkel és dalokkal elegyítette, mire azonban az így hatvanpercésre bővült változat Németországba ért, a jogtulajdonosok betiltatták.”

⁹⁵ Tóth Ágnes Veronika, És mégis: csodálatos, *Ellenfény*, 2001/3, 4.

⁹⁶ Lőrinc Katalin, Csak Mandarin, *Critikai Lapok*, 2001/10, 14.

⁹⁷ Fuchs, i. m., 36.

értelmezi a zeneszerzői előírást, hiszen „a tízes években a pantomim megjelölés azt jelentette, hogy nem olyasféle tánc, mint amit a korszak akár legkorszerűbb irányzata is képvisel. Lengyel és Bartók ugyanis nem a biedermeier szalonok ábrándos leánykájáról, keleti hercegnők titkos bacchanáliájáról vagy szendén udvarló, bánatos Pierrrot-król beszélt, hanem arról az egyetemes nemi vágyról, ami rombol és éltet, férfit és nőt.”⁹⁸

Egy kritika szerint „a kort jellemző prostituált-kép és idegen-kép sematikusága, és az a hamis érzelmességtől csöpögő, feltétlen elfogadás, mellyel a művet interpretáló koreográfusok, zeneelméleti szakemberek, kritikusok ezt a sztereotíp képet kezelték” ugyan szinte lehetetlenné tette a Lengyel Menyhért-féle történet bemutatását, de ahogy „a »bűnös nagyváros« behelyettesíthetővé válik a fogyasztói társadalommal, kiderül, hogy ez a szövegkönyv mégis virulens, rugalmas és sokat tudó.”⁹⁹ Az említett fogyasztói társadalom leginkább a díszlet és jelmezben mutatkozhatna meg: a homokkal beborított színpadon embernagyságú üvegajtók, egy hűtő, két bevásárlókocsi (az egyikben piciny kád) és pár szék áll, a főszereplő prostituált öltö-zéke pedig kirívó, de ócska. Eleinte fehér viharkabátban és ezüst csizmában van, majd hatalmas sárga műbundát visel a derekán övvel összecsatolva, de többnyire csupán egy rózsaszín fodros bugyiban és melltartóban és neonkék csipkés combharsnyában táncolja végig az előadást.

Mások a „bűnös nagyvárost” interiorizáltak, a prostituált és társai személyében látják: „[a] darab induló motívumaként sokszor emlegetett »nagyvárosi zaj« belső motivációvá alakul”¹⁰⁰, ahol a pré-dára vadászó társaság tagjai „egyformán lecsúszot-

tak, akik csak élni akarnak”,¹⁰¹ és ahol a prostituált „roncsolt lényként, a pszichofizikailag pontosan körülírható neurózis állapotában” jelenik meg,¹⁰² és akinek „rafinált és kidolgozott fogás[ai] valójában nem a csábításról, hanem a szorongásról szólnak”.¹⁰³ Velük szemben áll a mandarin, aki „az aszkézis és a szellem világából számára ismeretlen területre téved”,¹⁰⁴ és aki elkerülhetetlenül kerül össze a prostituálttal, akinek „a mágikus er[ejé]től a Lány csaknem összecsziklik”,¹⁰⁵ és akivel a darab végén a halál nem jelent mást, mint „[b]eteljesülés[t] mocsokban, sárban, annak minden emberi-állati és transzcendens értelmében”.¹⁰⁶

A másik elengedhetetlenül, de leginkább csak szentenciaszerűen tárgyalt aspektus a csecsemők behozatalára vonatkozott. A kritika szinte kivétel nélkül¹⁰⁷ megegyezett abban, hogy a zene használati engedélyének visszavonása a jogörökösök részéről semmiféleképpen sem magyarázható az előadás milyenségéből (attól függetlenül, hogy többük is problematikusnak tartotta a csecsemők szerepeltetését), a beltítés ellen pedig „nem gesztusból kell tiltakozni (...), hanem a művészi reveláció elzárása által megvalósított kulturális károkozás miatt”.¹⁰⁸ Az említett jelenetet illetően egyesek a „viktoriánus álhumanisták és zsurnaliszta fullajtárjaik marcipános lelkületét” hibáztatták,¹⁰⁹ mások az „álságos háborgás” ellen saját gyermeknevelői tapasztalataikat hozták fel, miszerint a gyermek mindig „üvölt” és „sír” az ismeretlen helyzetekben, de ettől „kutya baj[a] nem le[sz]”.¹¹⁰ Míg az egyik kritikus a megoldást csupán esztétikailag tartotta vitathatónak, „hiszen a síró csecsemők naturalisan állítanak elő egy művi eszközökkel nehezen fölülülthető effektust”,¹¹¹ addig a jelenetet

⁹⁸ Uo.

⁹⁹ Tóth, i. m.

¹⁰⁰ Koltai Tamás, *A Mandarin, Élet és Irodalom*, 2001/22, 27.

¹⁰¹ Fuchs, i. m.

¹⁰² Koltai, *A Mandarin*, i. m.

¹⁰³ Lőrinc, i. m.

¹⁰⁴ Fuchs, i. m., 37.

¹⁰⁵ Koltai, *A Mandarin*, i. m.

¹⁰⁶ Lőrinc, i. m.

¹⁰⁷ A kivétel Kaán Zsuzsa, aki az *Élet és Irodalomban* tiltakozott a bartóki mű felhasználása ellen egy olyan előadásban, amelyben „zsenge fiú fiúcskát vetkőztet[nek] kigatyára (a szüzsé diákja helyett), majd (...) hat meztelen, nyolc hónapos csecsemőt (!) gurítot[an]ak be babaágyaknak is felfogható vasketrecekben”, és ahol „a két főszereplő (...) meztelenül (...) szeretkez[ik], s a függöny legördültéig abba se hagy[j]a”. A kritikus szerint „a szexjelenetet sajnálatos tévedésnek lehet minősíteni, [de a] csecsemők szerepeltetésére nincs bocsánat. Nem létezhet ugyanis olyan művészi koncepció, amely az efféle szünetkítőhöz Bartók Béla zeneművét használja.” (Lásd Kaán Zsuzsa, *Mandarinok – pro és kontra, Élet és Irodalom*, 2001/16., 26.)

¹⁰⁸ Koltai, *A Mandarin*, i. m.

¹⁰⁹ Uo.

¹¹⁰ Lőrinc, i. m.

¹¹¹ Koltai, *A Mandarin*, i. m.

kritikával illetők – annak ellenére, hogy „művészi-
leg tökéletesen végiggondolt, iszonyú és iszonyú-
an erős gondolat[nak]” tartják – a másikkal való
kísérletezés határaitól utalva utasítják el.¹¹² A kisba-
bák eszerint „a színház mintha-valóságában (...)
tárgyként jelen[n]ek meg, (...) [és] öntudatlanul
ve[szn]jek részt a színpadi játékban”,¹¹³ akaratlan
játékkal egy olyan valóságseleket behozva a színpa-
dra, amelynek szubverzivitása már-már feldol-
gozhatatlan a néző számára.

Férali értelemben a csecsemők szerepeltetése nem
más, mint az extrém valóság berántása a színházi
keretek közé, vagy fordítva: „a színészt meghatá-
ró (és védő) teatralitás foglatának brutális lefojtá-
sa”,¹¹⁴ amely nem számolja fel teljességgel a színhá-
zi keretezést, hanem inkább rákényszeríti a nézőt
arra, hogy a látott valóságseleket esztétikailag értel-
mezze. Bár a dolgozatomban kiemelten *A csodálatos
mandarin*beli női szereplő és a vele kapcsolatos erő-
szakosságot elemzem, nem hagyom figyelmen kívül
ezt az igencsak vitatott jelenetet sem, amely értel-
mezésem szerint szorosan összekapcsolódik a női
testen végbemenő erőszaktevés ábrázolásmódjával.
Eszert az alábbiakban először azt vizsgálom meg,
hogy Horváth Csaba rendezése milyen módon írja
át (vagy újra) a Lengyel-Bartók-féle kanonikus, ámde
szexista történetet, és hogy az előadásbeli Lányt ille-
tő elnyomás milyen módon befolyásolja és szervezi
a csecsemők szerepeltetését.

A nő mint kurva

A csodálatos mandarin központi szereplője a Lány,
akit három férfi (a stricik) prostitúcióra kényszerít.
A prostituált képe akaratlanul felidézti a ma már
közhelyként emlegetett színésznő–kurva párhuzamot:
az előadás egy olyan nőt jelenít meg, akinek
a foglalkozása történetileg szorosan kapcsolódik a
színésznőiséghez.¹¹⁵ A Lányt alakító színész tehát
tulajdonképpen saját magát játssza a színpadon,
de legalábbis egy olyan szerepet, amelyet ez a dis-
kurszus öhozzá mint nőhöz, illetőleg öhozzá mint női
színészhez esszenciálisan társít. Ilyen szempontból
lényegtelen, hogy táncosról vagy prózai színésznőről
van szó: a történelem során mindkettő nehezen
harcolta ki magának az alkotói státuszt. Eszerint a
Horváth Csaba előadásában táncoló női színész nem

csak eljátssza a prostituált szerepét, hanem meg-
jeleníti a színésznő mint kurva emblemikus képét,
aki a színpadon (is) reprezentálja a prostitúció hete-
roszexuális hierarchiáját, amelyben ő az áru, a férfi
pedig a vevő szerepét tölti be. Az általam elemzett
előadás, amint azt az alábbiakban részletezem,
különösképpen nem áll ellen ennek a sztereotípiá-
nak – például „a szó [esetünkben a librettó] és gesz-
tus [a tánc] kereszttbe és egymás ellenjárásával a
plurális és kétértelmű jelentés megvalósítása érte-
lmében”¹¹⁶ –, nem értelmezi újra sem a prostituált
színpadi megjelenítésének módját, sem pedig a szí-
nésznő mint kurva párhuzamot.

Ha tehát a prostituált az a nő, aki „morális kény-
szerektől mentes, de mindig bűnöző; fiatal és
vonzó, de beteg és függő; öltözeke gazdag és fényű-
ző, de ócska; szabadon végez szexuális tevékeny-
ségeket, de mindig az ügyfél és a strici szeszélyének
kiszolgáltatottja”,¹¹⁷ és az előadásbeli karakter ezek-
nek az ellentmondó meghatározásoknak eleget
tesz, akkor elmondható, hogy az előadás újrajátssza
az erőszak és elnyomás narratíváját, ezáltal interio-
rizálva azt.

A Lány ábrázolását illetően két fontos aspektus
figyelhető meg: egyrészt a stricikkel kapcsolatban
a Lány szabadságát veszített, dependes nő, akinek
a férfiak a testét kihasználják valamiféle zsák-
mányszerzés és/vagy szórakozás céljából. Ilyen
szempontból a prostituált alaphelyzete az erő-
szakra épül: „a prostituált nem rendelkezik szexu-
ális képviseléssel, ahogy nem rendelkezik hanggal,
hellyel a történelemben és független női identitás-
sal sem”.¹¹⁸ Másrészt a Lány elfogadja és megjele-
níti az agressziót, vagyis felvállalja a férfi tekintet
által ráosztott szerepet. Ezen két aspektus érte-
lmében a Lány és a férfiak közötti kapcsolatot vala-
mely kiegyensúlyozatlan egymásra utaltság hatá-
rozza meg: a Lány először egyedül jelenik meg a
színpadon, még a zene, mondhatni az előadás kez-
dete előtt, pisil, ledobja a csizmáját, olcsó öltözé-
kével rutinosan prostituáltnak néz ki. A férfiak megje-
lenése után azonban egyértelművé válnak a viszonyok:
amiután kezével hívásképpen int a férfiaknak,
azok hosszú percekig egymásnak dobálják a
Lányt. Megszokott játéknak tűnik a mozdulatsor,
mintha csak bemelegítenének az esti munkára.

¹¹² Tóth, i. m., 15.

¹¹³ Fuchs, i. m., 36.

¹¹⁴ Féral, *The Aesthetic of Shock*, i. m., 55.

¹¹⁵ Vö. Kirsten Pullen, *Actresses and Whores. On Stage and in Society*, University Press, Cambridge, 2005.

¹¹⁶ Townsend-Robinson, i. m., 545.

¹¹⁷ Pullen, i. m., 5.

¹¹⁸ Uo., 1.

A darab librettójában a prostituált három kliense közül kettő szegény, akiknek a kifosztásából az apacsok nem igen tudnak profitálni, nem úgy mint a mandarin esetében, aki viszont jómódú ember. Horváth Csaba rendezésében a szegénység a szexualitásra vonatkozik: ahogy az első kuncsaft túl idős, úgy a második túl fiatal a közössülés sikerességéhez. Az első ügyfél egy idősödő férfi kopott barna öltönyben. A vele végbemenő aktus egyoldalú: az eleinte ülő, majd álló férfin keresztben csimpaszkodik a nő, és ezen a mozdulatlan és impotens testen intenzív rángásokkal hajtja végre a közössülést. A nő teste már a maga nemében fegyvernek tűnik: szinte összecsapkodik alatta a férfi, de még időben kifogja az egyik csavargó, és a földre helyezi az elgyengülő testet. Majd a Lány konkrétan körbetáncolja a férfit: mozdulatai szexuális áthallásoktól hemzsegnének, ahogy eleinte expliciten a saját testére helyezi a férfi kezét, majd mindegyre hozzádörgölözve és körülötte forog és ugrándozik. Az együttléte a férfi szakítja meg: ahogy felemeli a kezét, a Lány azonnal leáll a táncával, és ellép mellőle.

A Lány mozdulatai tehát egyrészt a munkát illető rutinról és szenttelenségről tanúskodnak, másrészt igencsak kifejezően és koreografáltan idézik fel a csábítás és szexuális együttlét különféle jegeit. És bár az apatikus arckifejezés és a prostituált tipikus mozdulatai látszólag felépíthetnék a townsend-robinsoni hisztérikus performanszot (amely „[a] helyett, hogy feloldana a konfliktust és a különféle potenciális jelentéseket egyetlen narratív gondolatmenetűvé és képpé némítaná, a nő testét mesterkéletlenül mutatja be és jelentések tömkelegét vonultatja fel”¹¹⁹), az arckifejezés mint pluralizáló gesztus nagyon erőtlen ellenpontosítása a koreográfiának és egyáltalán a Lány általános kinézetének. Ugyanis a prostituáltat az előadás legnagyobb részében egy falatnyi bikiniben látjuk ellentétben a férfiakkal, akiknek testét teljes mértékben ruha takarja. A prostituált tehát fizikailag is meztelen és védtelen, az egyetlen nő, és egyetlen nőként kiemelten képileg, testének tárgyiasságában mutatkozik meg.

A második ügyfél a kisleány, akivel a Lány eleinte játszadozik, majd magához emeli és a homokban hengergeti, végül dolgavégezetlenül otthagyja, mint aki nem hajlandó vele lefeküdni. A kisleány durrásan homokot dob utána, majd elszalad, de még időben

elkapják a férfiak, és őt is alsóneműre vetkőztetik. A kisleány meztelensége (bár a vetkőztetést követően azonnal kiszalad, tehát nagyon rövid ideig látható a színen) már ömagában szubverzív, és esztétikailag a csecsemők szerepeltetéséhez hasonlatos, de annál lényegesebben enyhébb hatást vált ki, ahogyan arra egy kritika is rámutatott.¹²⁰

Míg tehát az első két alak valamilyen devianciát mutat a szexuális normát illetően, a mandarin potenssége viszont kétségbevonhatatlan, és mint ha ez a potencia volna az, ami a Lányt magát is a közös vonzalom csávjába behálózta. Tökéletes párja tud lenni a Lánynak, és mint ilyen ő a tökéletes kliens a stricik szempontjából is, az a férfi, akiről a legkevésbé valószínűsíthető, hogy ilyen szolgáltatásokat venne igénybe, a tulajdonképpeni szűz, és akit ezért a legnehezebb, de egyben a legizgalmasabb is behálózni. Amíg a librettóban az apacsok a mandarinnak a gazdagság miatt örvendenek, itt a három férfi tulajdonképpen a préda valószínűtlenségében élvezkedik. A pénzhűséget felváltja a szexuális perverzió, a vadászat kéjes öröme. Ebben az élvezetben a Lány is osztozik, akiről nem könnyen dönthető el, hogy valódi szexuális vonzalom vagy a kihívás láza ösztönzi a férfi becserkészésére.

A mandarin fekete hosszúnyakú pulóverben és szoknyában van, és leginkább keleti szerzetesre emlékeztet. Öltözéke is jelzi kivülállóságát a szexualitáson: a hagyományos heteroszexuális férfi külső jegyeitől megfosztottan, szolid öltözete miatt szinte láthatatlanul¹²¹ kering a térben. A tisztasága és érintetlensége éles ellentétben áll a Lány meztelen kopottságával. A táncos női test adottságából kifolyólag, de a specifikus mozgás által is a Lány egészségtelenül vékonykán és betegesnek tűnik. A rövidre nyírt haj, az ösdi bikini és magassarkú egyszerre jelzi a rutint és az elhasználtságot, a kiszámíthatóan közép magas színvonalat, ami a „szakmával” jár.

A Lány, aki prostituáltként és nőként a férfi tekintet értelmében „megnéznivaló”, aki „jelöli a férfiúi vágyat”,¹²² látszólag egy olyan férfival találkozik, aki nem nézi őt, következőképp nem írja rá az elnyomás narratíváját. Ez a közömbösség azonban nem felszabadulást és örömet, hanem inkább frusztrációt és erőszakot eredményez. A Lány a mandarin megjelenése után feszült és szaggatott mozdulatokkal teli táncba kezd, ami mintha a vívódást jelenítené meg, ahogyan a férfi vonzereje – az elérhetlenség

¹¹⁹ Townsend-Robinson, i. m., 553.

¹²⁰ Lásd Tóth, i. m. („A koreográfia [a csecsemők] jelenet[e] nélkül dermesztően szép lenne, már csak azért is, mert ez a képsor bizonyos szempontból duplázás, a kisleány jövetele már megelőlegezte.”)

¹²¹ A mandarin megjelenése a színpadon is a láthatatlanság jegyében történik: ő ugyan végig jelen van, de csak a librettóbeli belépésekor válik evidensen láthatóvá.

¹²² Mulvey, i. m., 15.

ge – bekeríti. Majd megkísérli a stricik segítségével elcsábítani a férfit: ők teszik eleinte egy-egy lépéssel közelebb a közben közönyösen továbbstáló mandarinhoz a nőt, aki meglepetten észleli, hogy a férfi teljességgel semmibe veszi őt. A nő mindenfelét kipróbál: különféleképpen illegeti, rángatja magát a plexiablakok mögött, sőt, konkrétan a férfi ágyékhöz is odanyúl, de az lerázza magáról a kezét. Majd kettőjük között egyfajta párhuzamos tánc keletkezik, amely alatt a nő mindegyre megpróbál behatolni a férfi terébe, egy adott pillanatban már a férfi lába között vonaglik, miközben az csak megy tovább.

Amikor a nőnek sikerül megállítania a férfit, egy ideig mindketten egész testükben erőteljesen reszketnek. A mandarin szembefordul a Lánnal, mellkasának egyre gyorsabb mozgása jelzi az egyre növekedő hevét. Ahogyan egyértelművé válik a mandarin vonzódása, elkezdődik a három csavargó általi megkínztatása, akik a legkülönbébb módokon próbálják leteperni őt, aki viszont mindegyre feláll az ütések után, és egyedül csak a nőt követi. Egy idő után a férfiak konkrétan a nő testét használják verőeszközzül: egymásnak dobálják a Lányt, majd felkapják, és megütik vele a mandarint. Majd meztelenre vetkőztetik és szurokkal bekenik a férfi testét, miközben a Lány hátravonul, levetkőzik, és megfürdik az egyik bevásárlókocsiban elhelyezett kádban.

Ezután ketten maradnak a színen, és a zene is leáll: a három férfi kivonul, hogy nemsokára a csecsemőkkel visszatérjenek. A Lány giccses rózsákkal díszített rózsaszín törülközőbe csavarja magát, és lassan közelíti a görnyedő mandarinhoz, miközben bejönnek a mostmár alsóneműre vetkőzött csavargók a ketrecekkel. Ahogy a Lány némi vonakodás után a mandarinhoz megy, és megkísérli lemosni a férfi befektített testét, ismét beúszik a zene, és a férfiak lassan kiviszik a csecsemőket. A mandarin és a Lány feszült ölelésben találkoznak: egymás nemiszervére tapadt kézzel lassan roskadnak le a homokba. Meglehetősen explicit, de ugyanannyira megkoreografált módon indul el a szexuális együttléte: a férfi van felül, két kezével homokot szór a saját hátára, miközben a nő kezével segíti a homokba való betemetkezést, és a szín lassan elsötétül.

Egyrészt a mandarinról kiderül, hogy a látszat ellenére nem mentes a szexualitástól, hanem ellenkezőleg, ő reprezentálja az ideális férfit, akit a bűnös nő elcsábít, az a nő, akinek a „vizuális jelenléte hátrálthatja a történet kibontakozását, megtörheti az események folyását az erotikus szemlélődés pillanataiban”.¹²³ A nő tehát azáltal, hogy magára irá-

nyítja a férfi tekintetét, hatást gyakorol a férfirra, illetőleg az általa eljátszott történésekre, vagyis az ő személyéből következnek a tragikus végkifejlet. Az előadás a három csavargó által pontosan felmutatja azt a mechanizmust, ami mindezt működteti: a Lány ugyanis nem egymaga találja ki a csábítást, hanem annak a feladatnak tesz eleget, amelyet rákényszerítettek.

A nő testén az erőszak tehát egyfelől explicit módon megy végbe, ahogy több ízben is fegyverként, illetve eszközként használják a nemi aktus megvalósítása érdekében, másfelől a nő minden önálló mozdulatából visszaolvashatóak az elnyomás és szabadságvesztés nyomai. A Lány nem más, mint tárgya egy tőle független – de általa interiorizált – erőszakos tetteknek, amelyek látszólagos értelme a túlélés volna, valóságosan viszont inkább az ő elpusztítása a kuncsaftokkal egyetemben.

A gyermek teste és a puszta performativitás

Az előadás legszubverzívőbb pillanata a mandarin és a Lány végső egymásra találása előtt található, amikor a három férfi hat vasketrecet hoz be a színpadra. A férfiak, akiket eddig az apacsok/csavargók/stricik szerepében láttunk, itt egy szál testszínű alsóneműben jelennek meg, ahogy lassan behozzák és a színtéren elhelyezik a párhónapos, meztelen csecsemőket. Minthogy ebben a jelenetben nem szól a zene, tisztán hallani, ahogy a közönség felmorajlik, sőt, be is kiabál, kifejezve nemtetszését a látottakat illetően. A felvételről egy érett férfi hangját hallani: „Mi köze mindennek Bartókhoz, azt szeretném tudni?” Bár a felháborodás jogos lehet, a kérdéssel feltevés hibás. Ahogyan azt a kritikusok is megjegyezték, a jelenet nem azért problematikus, „mert Bartók »szelleméhez méltatlan«”, hiszen a kortárs művészet szemszögéből az alkotóból kiinduló esztétikai magatartás értelmezhetetlen, „[h]anem azért, mert a színház mintha-valóságában ezek a gyermekek tárgyként jelen[en]nek meg, s a felnőtt előadókkal ellentétben, öntudatlanul ve[szn]jek részt a színpadi játékban”.¹²⁴

Ahogy a női test, úgy a gyermekek teste is tárgyiasul, és öntudatlanul válik az előadás részévé. A csecsemők behozatala a szó szoros értelmében érvényesíti a férali extrém valóság narratíváját, amely szerint a realitás felbukkanása a nézőket arra kényszeríti, hogy egy erőteljesen performatív gesztust a teatralitás határain belül értelmezzenek. De míg a színházi keret elvileg védi és szervezi az elemzés folyamatát, addig *A csodálatos mandarinban* ez a

¹²³ Mulvey, i. m., 15–16.

¹²⁴ Fuchs, i. m., 36.

keret szinte teljességgel felszámolódik. A csecsemők által behozott performativitás ugyanis olyannyira elemi erejű, hogy átírja az előadás szabályait: ezt segíti az a tény, hogy az egyébként konsztans módon jelenlévő zene sem szól a jelenetben. A Lány határozatlanul téblábol a térben egy szál rózsaszín törülközőben, határozatlansága elvileg azt jelzi, hogy nem biztos benne, hogy hogyan közelítsen a görnyedt testű, mozdulatlan mandarinhoz, de a zavara inkább a szerepből való kiesésre emlékeztet. A néző pedig „puszta performativitásban találja magát, a cselekményben – mint ahogy a valóságban – felszívódva, kritikai távolság nélkül”,¹²⁵ egy olyan közegben, amelyet nem felügyel már a színházi keret esztétikuma. A gyermekek védtelensége a levetkőztetés által, őszinte ijedtségük és az ebből szabályozatlanul felbukó sírás, illetve a vasketrecszerű járókák együttesen olyan beláthatatlan retentő és elképesztő hatást eredményeznek, amelyet nagyon nehezen lehet visszatuszkolni az esztétikai keretek közé.

A megoldás tehát egyrészt etikailag vitatható: a gyermekek színpadon történő szerepeltetése akkor ajánlott, amikor az „képes leválasztani a realitásról, illetve önmagáról az adott karaktert”¹²⁶. És mint hogy „[c]sak az az elme képes megkülönböztetni az ábrát az értelmétől, amelyik értékelni tudja egy adott fogalom szó szerinti és »költői« megfogalmazását”,¹²⁷ az előadásbeli csecsemőknél ez a képesség egyértelműen nem mutatható fel, ahogyan az is nehezen bizonyítható, hogy az előadás után a szülők és drámapedagógusok valamely levezetési folyamat során segítettek abban, hogy a történeteket a kisbabák feldolgozzák. Másrészt esztétikailag sikertelen: az extrém realitás olyannyira szubverzív erővel hat, hogy értelmezhetetlenné válik a színházi foglalatban, ráadásul – amint azt fentebb taglaltam

– a kisfiú megjelenésének radikálisabb megismétlése, és ilyen módon nem szolgáltat új tudást a kiszolgáltatottságról és az emberi kegyetlenségről.

A kisfiú, a csecsemők és a Lány tulajdonképpen ugyanabba a jelentésmezőbe tartoznak: ahogyan a gyermek, úgy a nő is az egyenlőtlenségeken alapuló társadalom marginalizált alakjai, akik „nem rendelkező[ne]k hanggal, hellyel a történelemben és független (...) identitással sem”.¹²⁸ Mind a gyermekek, mind pedig a nő valamely férfiúi tekintet önkénye szerint, eszközként és fegyverként szerepelnek az előadásban. Szó szerinti értelemben a nőt a három férfi irányítja és teszi meg a mandarin elpusztításának fegyverévé, ugyanők alázzák meg a kisfiút, és ugyancsak három meztelen¹²⁹ férfi hozza be a csecsemőket is. Metaforikus értelemben pedig a nő a férfiúi hév kiszolgálója, aki akarata ellenére kell, hogy áruba bocsássa a testét, és aki ebben a játszmában végül elpusztul, a csecsemők pedig a nézőkre célzott fegyverré válnak, ahogyan akaratlanul részesivé lesznek egy értelmezhetetlen és meddő szubverzióknak.

A csecsemők szerepeltetése tehát több szinten is hiábavaló: az etikai vitathatóságot félretéve is értelmetlen a jelenet szükségessége. Esztétikailag nem működik, de nem azért, mert „a síró csecsemők naturáisan állítanak elő egy művi eszközzel nehezen fölülüthető effektust”,¹³⁰ hanem mert – amint fentebb leírtam – nem bővíti az előadás értelmezését, és nem képes fenntartani az előadás esztétikai produktumként történő értelmezésének kereteit.

3. A nő: férfit felölrlő rémálom

*Ledarálnakeltüntem*¹³¹

A kritikai fogadtatás

Bodó Viktor *Ledarálnakeltüntem* című előadása kapcsán három aspektust szinte kivétel nélkül említ

¹²⁵ Féral, *The Aesthetic of Shock*, i. m., 55.

¹²⁶ Meredith C. Ott, *Child Actor Ethics. Children in Plays with Adult Themes*, University of Oregon, 2009, 26.

¹²⁷ Jeanne Klein, From Children's Perspectives: A Model of Aesthetic Processing in Theatre, *The Journal of Aesthetic Education*, 2005/4, 42. Idézi: Ott, i. m., 26.

¹²⁸ Pullen, i. m., 1.

¹²⁹ A meztelen férfiak teste látványosan kontrasztolja a meztelen kisbabák testét: míg az előbbi az erőt, a szexualitást, a hatalmat képviseli, ahogyan könnyedén és a gyermeksíráásra nem reagálva behozzák a gyermekeket, addig az utóbbiak gyermekteste egyszerre tanúskodik az ártatlanságról és a kiszolgáltatottságról, ahogy egy számukra idegen és ellenséges világba berántódnak.

¹³⁰ Koltai, *A Mandarin*, i. m.

¹³¹ A Katona József Színház előadása. A bemutató időpontja: 2005. január 28. Színészek: Fekete Ernő, Takátsy Péter, Vajdai Vilmos, Kun Vilmos, Keresztes Tamás, Lengyel Ferenc, Nagy Ervin, Ónodi Eszter/ Borbély Alexandra/Tenki Réka, Rajkai Zoltán, Olsavszky Éva, Szandner Anna/ Jordán Adél, Dankó István, Mészáros Béla, Rezes Judit, Kovács Lehel, Tasnádi Bence. Díszlet: Bagossy Levente m.v. Jelmez: Berzsényi Krisztina m.v. Koreográfus: Schmidt Áron m.v. Zene: Kunert Péter m.v., Vajdai Vilmos. Dalszöveg: Máthé Zsolt m. v., Schönberger Ádám m.v. A rendező munkatársa: Budavári Réka. Rendező: Bodó Viktor. Az elemzés a 2013. március 5-i, a Katona nagytermében játszott előadás és az alkotók által rendelkezésemre bocsátott, a Katona stúdiójában, a Kamrában készített felvétel alapján készült. Mind az általam élőben látott, mind pedig a felvételen szereplő előadásban Tenki Réka és Jordán Adél szerepelt.

a kritika: Franz Kafka *A per* című regényéhez való kapcsolódást (vagy annak hiányát), a rendkívüli teret, illetve a rendezés elrugaszkodását a pszichanalitikus-realista játékmódtól. Az előadás, amely nem az említett regény nyomán, hanem miatt született – ahogy azt a ruhatár mellett egy tábla is jelzi¹³² – rendhagyó módon teremti meg a karkai hangulatot vagy inkább annak paródiáját. Eszerint a *Ledarálnak* „az utánérzések másodlevonatának, másodközléses utánjátszásának, másodhetességének paródiáj[á]”¹³³, K. József személyes rémálmának egyszerre rémisztó és röhejes spektákuluma.

A kritika felismerni vélte a produkcióban úgy a Kafka-regény filmes változatait – sőt, a K. Józsefet játszó Keresztes Tamásban magát Anthony Perkinst az 1962-es, Orson Welles által rendezett filmadaptációból –,¹³⁴ mint David Lynch hatását,¹³⁵ ahogyan az előadás „Kafka irodalmi szorongásmitológiáját összeházasít[ja] a egy mai mozimitológiával, a David Lynch-ével, melyben a szorongás az akusztikai és képi feszültség intellektuális ripacsériájával jelenik meg”¹³⁶ A *Ledarálnak* ugyanakkor a musical világát is megidézi: „az amerikai sztárkultuszt sűrűn idéző, agyoncomázott, flitteres csábruhákba bújtatott dizőzök (...) vonagló énekeltetése”¹³⁷ a Kafka-univerzumon belül egyesek számára „a multikultrális környezetet [jelent], amelyben azt sem lehet tudni, hogy tulajdonképpen mi ellen kell harcolni”,¹³⁸ vagy „metonimikus rend[et], amelyben Kafka és a Chicago dalszámái, valamint a popkultúra egymásba csúsztatva magyarázzák és indokolják egymást”.¹³⁹ Mások

számára azonban mindez „olcsó ötlet”,¹⁴⁰ ahogy „[a] Kafka-paródia Chicago-paródiával váltakozik”.¹⁴¹

A karkaságot elősegíti a speciális tér: a Katona József Színház stúdióterét, a Kamrát¹⁴² a rendező és díszlettervező (Bagossy Levente) olyan módon alakították át, hogy „[a] Kamra előtere is játékban van, az itt zajló eseményeket a színpadot lezáró kétszárnyú ajtó kerete zárja »képernyőbe«,”¹⁴³ a nézőtér pedig „egy öltözőfolyosó-szerűsége át közelíthető meg”.¹⁴⁴ Ennek az átalakításnak eredményeképpen „a színpad és az előtér mélységében felépített, perspektivikusan szűkülő folyosó”¹⁴⁵ lesz a játéktér; amely számos oldalra nyíló ajtajával, és kihúzható, kinyitható zsebeivel és polcaival egyszerre játssza a bankot, József K. lakását, a bíróságot és minden egyéb helyszínt (pl. a „lokált”, ahol Büstner kisasszony énekel), a nézők pedig „[k]ényelmetlenül szorong[ana]k szűkre szabott hely[ü]kön”,¹⁴⁶ ahonnan nem lehet tökéletesen belátni a színpadot: „[h]a éppen elé áll egy színész, még az első sorban ülő néző sem lát szinte semmit”.¹⁴⁷

Az egyetlen térben játszódó sokhelyszínes történetben „egygyé válik valóság és örület, banalitás és brutalitás, kísérteties és ironikus, parabola és paródia (...), rémület és röhej”,¹⁴⁸ és ezzel lehet összefüggésben az előadás eklektikussága is, miszerint „[a]z innen-onnan összehordott elemek, kulturális utalások »szép« új világgá állnak össze”,¹⁴⁹ egy olyan sajátos univerzummá, amelyen nem lehet a realitás szabályait számonkérni: ebben a „megkerült világban nem érvényesek a klasszikus műfajok és a klasszikus erkölcsi kategóriák” sem.¹⁵⁰

¹³² Székely Szabolcs, Független mosoly, *Ellenfény*, 2005/4, 37.

¹³³ Molnár Gál Péter, Miatt, Színház.hu, 2005.01.29. (<http://szinhaz.hu/component/content/article/13-archivum/8559>, utolsó letöltés: 2014.04.14., utolsó letöltés: 2014. március 22.)

¹³⁴ Zappe László, Bodóra várva, *Népszabadság*, 2005. 01. 31., és Molnár Gál, i. m.

¹³⁵ Deme László, Más hangok, más szobák, *Színház*, 2005/4, 18. és Koltai, Minden szétesett, *Élet és Irodalom*, 2005/5, 27.

¹³⁶ Koltai Tamás, Minden szétesett, i. m.

¹³⁷ Metz Katalin, Alagsori dizőzök, *Magyar Nemzet*, 2005. 02. 15., 15.

¹³⁸ Székely, i. m.

¹³⁹ Deme, i. m.

¹⁴⁰ Metz, i. m.

¹⁴¹ Zappe, *Bodóra várva*.

¹⁴² Az előadás 2011-ben költözött át a Katona József Színház nagyszínpadára (lásd az előadás színlapját: <http://katonajozsef-szinhaz.hu/eloadasok/repertoar/9130-ledaralnakelntem>, utolsó letöltés: 2014. április 14.). Itt a nézők a hagyományos módon, a büféből közelítették meg a helyeiket, emiatt a kritikák által felelevenített Kamrabeli klausztrófó hangulat teljességgel hiányzott.

¹⁴³ Deme, i. m.

¹⁴⁴ Zappe, *Bodóra várva*, i. m.

¹⁴⁵ Deme, i. m.

¹⁴⁶ Jászay Tamás, Kafka haladóknak, *Critikai Lapok*, 2005/5–6, 12.

¹⁴⁷ Zappe, *Bodóra várva*, i. m.

¹⁴⁸ Koltai, Minden szétesett, i. m.

¹⁴⁹ Sebők Borbála, Esszük, amit fogunk, *Critikai Lapok*, 2005/5–6, 11.

¹⁵⁰ Molnár Gál, i. m.

A karkai életérzés itt nevéstésés abszurd, „[a] tragikum paródiáj[a] (...) és a jóllakottság szórakoztatóipari öröm[e]”,¹⁵¹ ahol „a szorongás apokaliptiszis[e] (...) az egyetlen lehetséges módon (...) [a] nevetés útján”¹⁵² szabadul fel, és ahol „[n]emcsak jókedvünkben, hanem zavarunkban, félelmünkben, értetlenségünkben, kínunkban is nevetünk, mert a nevetés meg- és felszabadít”.¹⁵³ Ha tehát hihetünk az anekdotának, miszerint „Franz Kafka, miközben felolvasta *A Per* kéziratát barátainak, állítólag többször is nevetőgörcsöt kapott”,¹⁵⁴ akkor a *Ledarálnak* tulajdonképpen a látszat ellenére igazságon pontos „adaptációja” a regénynek, amely ugyanakkor radikálisan szembemegy a szokásos „gondolatébresztően homályos dialógus[ok] unalmas színpadi felmondásá[ival]”,¹⁵⁵ és ehelyett kaotikus és illogikus, de rendkívül fogyasztható előadást hoz létre. Valószínűleg nemcsak a filmes szerkesztésmódnak, hanem egyáltalán Bodó – kaján és gyakran szexuális áthallásokkal gazdagított – humorának is köszönhető, hogy „a karkai világgal vállalt fiatalos rokonszenv ürügyén életre hívott előadás híd lehet a fiatalabb közönség felé”.¹⁵⁶

Eszerint a főszereplő K. József „[á]rtatlan és ártalmatlan fiú”,¹⁵⁷ aki azonban ugyanolyan szerves része ennek az értelmetlen és kegyetlen univerzumnak, mint bárki más: „önjáró marionett, egyszerre bejedit és rátarti, valaki és senki, gumilabdaként fölpattog a falra, bírja szusszal, beesett mellette, szígszalagos mikrofonnal, kétségbeeséssel és lélekjelenléttel; ha akarná, tán visszafelé is tudna járni és beszélni”.¹⁵⁸ Ahol a túlélés csak bravúr és cselezés a színházi illúzióval, ott az előadás végén ledarált Józsi érintetlenül mászik ki a darálógépből, hogy egy lassított jelenet erejéig önfeledten szörfözzön egy feléje hajított deszkán. A „happy end giccsmáza”¹⁵⁹ jelzi, hogy mit is jelent valójában a bedarálás: Józsi, a marionett végérvényesen fölshívódik az őt körülvevő világban, ahol a brutalitás (például valakinek a bedarálása) a mindennapok unalmas része.

A nő mint dekoráció

Nem véletlen, hogy a fentiekben szinte alig esett szó nőkről, hiszen a női szereplők az előadásnak nem nélkülözhetetlen részei, nem játszanak elengedhetetlen szerepet a fővonalbeli eseményeket és K. József sorsát illetően. Ennek értelmében a kritika sem értelmezte különösebben a helyüket az előadásban, attól eltekintve, hogy megemlítődtek a revüjeleneteket és a szerepalakításokat illetően. Jászay Tamás recenziójában található egy kissé kifejtettebb elemzés a női szerepeket illetően: „A nők látszólag a hatalom birtokosai ebben az elferdült világban, nekik kell kedvükre tenni, ha József valaha is révbe akar jutni az ügyével. A flittertől csillogó dizózból másodpercek alatt részeges prostivá avanszáló [Tenkihez], a dominaként pálcájával az ügyfeleket kéjesen csépelő [Jordánhoz], vagy a lassított felvételként mozgó, elcsöppenő nyálú Rezeshez mind a szexualitás révén tudhat közel férközni (...) – bár hiába: ők is a rendszer alkatrészei csupán, működését nem befolyásolhatják”.¹⁶⁰ Eszerint a nők egyszerre generálják és szolgálják azt a gépezetet, ami felőrli K. Józsefet, szerepük pedig kizárólagosan a szexualitásukból határozható meg. Ugyanakkor eme állítólagos kulcsszerepük ellenére nem képezik releváns részét az előadás cselekményének, hanem inkább dekoratív elemei annak.

A női szerepek elemzésében két aspektust vizsgáló részletesen: az egyik a fentebbiek értelmében a nők helye ebben a férfiak által dominált univerzumban, a másik pedig a humor és nevetés szerepe az előadás nőábrázolásában. Mindenekelőtt elmondható, hogy az előadás megtart főbb szerepeket, ahogyan a regény bizonyos epizódjai is visszaköszönnek: mindenki több szerepet játszik el (például a tánckart vagy a bank dolgozóit is), de az elosztást illetően így is a férfiak vannak túlsúlyban. Ami a nőket illeti, megjelenik a produkcióban Grubachné, K. József lakásának a házinénije, Büstner kisasszony, az egyik lakó, aki „egy lokálban énekel”, Leni, az ápoló és a hivatalszolga felesége.

¹⁵¹ Molnár Gál, i. m.

¹⁵² Koltai, Minden szétesett, i. m.

¹⁵³ Jászay, Kafka haladóknak, i. m. 11.

¹⁵⁴ Lásd az előadás színlapját a Katona József Színház honlapján (<http://katonajozsefszinhaz.hu/eloadasok/repertoar/9130-ledaralnakelntem>, utolsó letöltés: 2014. április 14.)

¹⁵⁵ Uo.

¹⁵⁶ Deme, i. m.

¹⁵⁷ Molnár Gál, i. m.

¹⁵⁸ Koltai, Minden szétesett, i. m.

¹⁵⁹ Deme, i. m., 19.

¹⁶⁰ Jászay, Kafka haladóknak, i. m., 12.

A női szexualitás mint az agresszió kifejeződése

A *Ledarálnak* női szereplőit egy paradoxon által lehet meghatározni: miközben valamely beláthatatlan rendszer alkatrészei ők (hasonlóan a többi, K. Józsefet körülvevő férfi szereplőhöz), ennek a működésében oszlopos, mondhatni főszerepet töltenek be, és ilyen módon jelentősen befolyásolják a főhős elpusztítását. A ferrisi „akaratos nő”¹⁶¹ [*willful woman*] eltorzított képét idézik fel, azét a nőt, aki valamilyen módon transzgressziót követ el, gyakran például ő, ezzel megbolygatva a fennálló – rendszerint patriarchális – rendet. A gyilkosság (K. József elpusztítása) azonban az előadásban nem a fennálló rend felszámolására irányul, hanem ellenkezőleg, annak fenntartására, és mint ilyen nem is csupán a nők tette, hanem egy olyan rendszeré, amelynek a nők alávetettjei. Ilyen módon nem lehet valóságos transzgresszióról beszélni, hanem inkább valamely rendellenességről, amely viszont külső jegyekben is láthatóvá válik. Bűrstner kisasszony részeg, a hivatalos felelőse elmebeteg, a szájából csorog a nyál, Leni köldökéből hosszú zsinór lóg ki, majd egy következő jelenetben pálcával és dominatrix-öltözékben jelenik meg, Grubachné pedig a nála jóval fiatalabb Józsefre hajt. Mindegyik deviancia kivétel nélkül szexualitással kapcsolatos, és mindegyik nevetségesen van megmutatva. Ezek a nők tehát csak látszólag engedetlenek, eljátsszák a szabályokat áthágó nők szerepét és a csábítást csak azért, hogy hatástalanítsák Józsefet, ezzel jelentősen elősegítve az elpusztítását.

Az elemzésben hangsúlyosan foglalkozom Bűrstner kisasszonnyal, aki az előadásban központi szerepet kap, és akinek a karaktere következőképpen a legproblematikusabb is. Bűrstner kisasszony első megjelenése egy musicalbe illő entré vagy álomjelenet, ami mintegy a történések folyamán kívül áll, vagy csupán József gondolataiban megy végbe: miközben Nina Simone *My Baby Don't Care for Me* című dala szól, betáncol Bűrstner kisasszony, és pár perc erejéig két táncosfiúval az oldalán ritmusosan lóbálja magát. A táncba beáll József is, akihez egy adott pillanatban a kisasszony odadörgöli a hátsóját. Miközben Bűrstner továbbtáncol a lakása felé, József megüti egy csokor virággal, a nő egyet sikkant és nevetve legyint („Nem baj!”), ahogy pedig eltűnik egy oldalsó ajtó mögött, abamarad a zene. Bűrstner kisasszony mint József szexuális fantázi-

ája jelenik meg, és ahogy a férfi megpróbál valóságosan közel férkőzni hozzá, vagyis bekopogtat az orra előtt becsapott ajtón, már egy megtermett félmeztelen férfi nyit ajtót. Hasonlóan a sztriptíztáncosnők performanszához, Bűrstner kisasszonynak „konceptuális távolságot kell tartania” ahhoz, hogy a fantáziakép sértetlen maradjon.¹⁶²

A sztriptíztáncosnő és a néző közötti távolságot a szerepfelvétel biztosítja, és ilyen módon a táncos nem más, mint „a férfi elmében található képzet fizikai megnyilvánulása”.¹⁶³ Eszerint Bűrstner kisasszony következő megjelenése, amely mintha már a lokálban volna, nem más, mint annak az eljátszása, amit József szexuális fantáziájaként feltételezünk. A férfi szórakoztatására Bűrstner kisasszony két táncoslánnyal és féltucatnyi táncosfiúval eltátogja az *All That Jazzt* a vörös fényben úszó színpadon, József a színpad elején ül középen, és álmélkodva néz, miközben a táncoslányok őt matatják, Bűrstner kisasszony pedig az orra előtt simogatja magát. A musical értelmében a lányok csillogó flapperruhában táncolnak – a huszas évek divatja a nőket illetően végigkíséri az előadást. A musicalbetét több szinten is ironizáló: egyfelől a koreográfia felidézi a műfaj tipikus lépéseit, de hibákat és idéetlenkedéseket épít bele. A színészek a saját szerepeikből építkezve vesznek részt a koreográfiában, és ilyen módon homogén és profi táncosok helyett egy sokszínű, a jelenetet széttáncoló emberscsoportot kapunk, akik most éppen tánckart játszanak. Másfelől Bűrstner kisasszony mint a „lokál” dizőze is gunyoros felhangot kap: eltűzött játéka során rendkívül vulgárisává válik, ahogy obszcénul nyújtogatja a nyelvét Józsefnek, majd fél lábát feltéve József mellé széles mozdulatokkal forgatja a csípőjét a férfi arca előtt. A musicalszám nem más, mint József rémálmának a része, ahol a szabadságától őt megfosztó emberek járnak a szórakoztatására/kínzására táncot, ennek a rémálmának pedig hangsúlyos részei a nők. A nők a férfi vágyának kivetülései, a szexualitás, következőképpen a szexualitásban meghatározott nő pedig nem más, mint az a hatalom, ami végül felemészti Józsefet magát is.

A sztriptíztáncosnő izgató képét a következő jelenet semmisíti meg. Bűrstner kisasszonyt az esti műsorszám után heves vita következtében – a kavarodásból nem egyértelmű, de mintha valaki meg is ütné a lányt – részegen elesve ott hagyják a háza előtt a felhevített, de kielégítetlenül maradt férfiak.

¹⁶¹ Ferris, i. m., 33.

¹⁶² Dahlia Schweitzer, *Striptease. The Art of Spectacle and Transgression*, *Journal of Popular Culture*, 2000/1, 67.

¹⁶³ Schweitzer, i. m., 67–68.

A kisasszony ezután találkozik Józseffel, aki a dizózi imidzs igaztalanságáról tudomást sem véve próbál a hölgynek udvarolni. Nem tud mit kezdeni a dülöngélő részeg nővel, aki ugyan kapható volna egy kis éjszakai légyottra („Hát akkor gyerünk már vagy mi van.”), ha nem dőlné el minden mondat után. Végül sikerül elkapni egy csókot tőle, amitől József nagyon boldog lesz. József mintha mentes volna attól a konvencionális férfiúi tekintettől, amely teremtő és romboló erővel bír a nő megkomponáltságát illetően. A szexuális „ér(t)etlenségének” is tudható be, hogy végülis felőrlik abban az ostromban, amit ez a per jelképez: míg a férfiak letartóztatása, kínzatása és provokációja ellen minden erejét bevetve védekezik, addig a nők szexuális ingerlését nem értelmezi veszélyként, velük szemben kiskamasznak tűnik, aki szívesen belemegy bármilyen szexuális játékba.

Hogy az a gépezet, ami Józsefet letartóztatta tulajdonképpen nem más, mint trágárság, bizonyítja az is, hogy a bíróságon a törvénykönyveket fellapozó József meglepően nyugtázza, hogy a törvény nem más, mint pornográf történetek sokasága. A szemléltetésül szolgáló képeket a hivataloszola felesége készségesen meg is mutatja Józsefnek, amiután az annak rendje s módja szerint lekenyerezi.

Ugyancsak szexszel fizeti le József Lenit, Huld ügyvéd ápolónőjét az első felvonás végén, aki lazán leveszi a bugyiját, hogy azt a Józsi fejére húzza („Nem tetszem?” „De, tetszik, csak...” „Csak folyton a peredre kell gondolnod.” „Miért, mire gondoljak?” „A punámra.”). Miközben a pár az aktushoz készülődik, hátul beáll egy együttes, felettük mintegy a plafonból lóg ki szétterpesztett lábakkal, háton fekvő Bűrstner kisasszony, és kezével elégit magát. Egy férfi rappel, a dallamot hozzá a gitáros lány által demonstrált női élvezés hangja adja, oldalt Huld kéjeleg az egyik nyílásban, elől Józsi és Leni nemi aktust mímelnék. Ez nem orgia, hanem egyetlen hatalmas dekonstruált közösülés, a hatalom erőszakitétele Józsefen, amely aktusnak a képe és hangja nőnemű.

Ez a nőnemű hatalom konkrét módon visszatér, amikor Leni a második felvonásban megjelenik dominatrixként, aki rendszerint „pártfogásába veszi” Huld ügyvéd klienseit, többek között egy bizonyos Block urat. Az ügyfélszolgálat itt is teljességgel szexuális: Leni eleinte a pálcájával izgatja magát, majd énekléssel asszisztál ahhoz, ahogy

Block orálisan elégit Huld. A jelenet egyszerre nevetségesen eltűzött és felforgató: Huld hatalmas műpéniszt tart az ágyékánál, Block pedig az ének ritmusára és túlzóan mozgatja a fejét hozzá, majd Huld előrejön, útközben mindenkire ráélvez, hogy az utolsó cseppekkel majd Józsefet bosszantsa. A műpénisz olyan, mint egy vízipisztoly, amit meg kell nyomni, hogy spriccoljon, ahogyan a belőle jövő folyadék is egyértelműen víz, de az az apatikus zavartalanság, ahogy Huld játszik vele és a természetesség, ahogy ehhez az agresszív játékhoz Leni énekekkel társul, meglehetősen visszataszítóvá teszi a jelenetet. A két férfi közötti felláció elretentő, erőszakos bemutatása – a nők reprezentációjához hasonlóan – a heteroszexualitás normativitásának elgondolását erősíti, amely szerint „a másként vágyódás radikális[an] elgondolhatatlan”.¹⁶⁴ Amit látunk, az „az elnyomók és elnyomottak által szakadatlanul ismételt színlelőadás”,¹⁶⁵ ahol a műpénisz a hatalmat, a (szexuálisan is) elnyomókat reprezentálja.

A műpénisz pár jelenettel később visszatér egy dal erejéig, ahol a hivataloszolgát játszó színésznő énekel, és a tánckarban a domina Leni mellett a férfiak is megjelennek. Zöld és vörös fények vibrálnak, hangosan szól a zene – mintha részeg és bekábító-szerezett emberek örült partiját látnánk, ahol a nők magukat az oszlophoz vagy falhoz kenik, a férfiak pedig összeverekednek egymással miattuk. Bűrstner kisasszony menyasszonyi ruhában jelenik meg, majd amiután lekerül róla a ruha, és egy szál kombinében marad, egy színész hátulról megfogja és fellöki a falra. Pár perc múlva egy hátulról vörös fényvel kivilágított lepel mögött folytatódik a jelenet: árnyjátékban látjuk, ahogy egy nő orálisan elégit egy férfit, majd a hatalmas műpénisz és a mélyen lehajolt, hátsóját kidüllesztett nőhöz nemsokára egy másik pár csatlakozik, és most már két nőt látunk előredőlve, miközben hátulról beléjük hatolnak a férfiak. A szexjelenet a lepel előtt, a színpadon is megismétlődik: ketten a riválóra előredőlve mímelik a szexuális közösülés mozdulatait, és miközben a férfi énekel, a nő visít. Az első felvonást záró dekonstruált szexjelenet hangosabb és erőszakosabb változata ez a jelenet.

A *Ledarálnak* pontosan bemutatja azt, ahogyan a hatalom szervezi és szabályozza az egyén működését, ahogyan azt is, hogy „a test kitüntetett figyelemben részesül a hatalmi intézmények által”.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Butler, i. m., 98.

¹⁶⁵ Michel Foucault, Nietzsche, a genealógia és a történelem, Uő, *A fantasztikus könyvtár*, ford. Romhányi Török Gábor, Pallas Stúdió, Budapest, 1998, 82. Idézi: P. Müller, i. m., 46.

¹⁶⁶ P. Müller, uo.

Az előadás ebben a hatalmi szerkezetben a nőket kivétel nélkül az erőszaktevők oldalán helyezi el, és ezáltal két értelmezési lehetőséget kínál fel: a nőket vagy mint „a mindenkori nő határsértésének jelképeként”¹⁶⁷ kell értelmeznünk, vagy sztriptíztáncosnókként, akik „szemléltetik azt, ahogyan a társadalmi rendszer meghatározza a devianciát”.¹⁶⁸ Eszerint a nő szükséges rosszként reprezentálja a normától eltérőt a status quo fenntartásának érdekében,¹⁶⁹ következésképpen ugyanúgy elszenvedője az erőszaknak, mint K. József, akit az előadás végén konkrétan bedarálnak, hogy azután érintetlenül kibújjon a hatalmas darálószervezetből: „bedarálták egy olyan társadalomba, amelyben, K. regénybeli szavaival élve, a »hazugságot avatják világrenddék«”.¹⁷⁰ K. József elpusztítása tehát nem más, mint egy érintetlen, a társadalom erőszakos szabályaitól mentes entitás befertőzése, más szóval: születéstörténet.

Ha viszont – a butleri testfelfogás értelmében – „[a] kulturálisan konstruált test a társadalmi mező általi diffúz és aktív strukturálás eredménye lenne, amelynek nincsen sem mágius, sem ontoteologikus eredete, strukturálisták megkülönböztetése, vagy olyan test-fikciója, amely felforgató vagy más módon ontológiailag intakt volna a törvény előtt”,¹⁷¹ akkor a *Ledarálnak* egyfelől K. József történetének szemszögéből utópia, amely szerint létezik a testnek és a nemnek törvényelőtti volta, másfelől a nőábrázolás szemszögéből olyan agresszív disztópia, amely szerint az elnyomottak szükségszerűen és kivétel nélkül interiorizálják a hatalmi diskurzust, és ezáltal az elnyomók oldalára állnak.

A valóságos transzgresszió vagy annak lehetősége nélkül – úgy a főhóst, mind ahogy a női szereplőket illetően – a *Ledarálnak* negative és tulajdonképpen a hatalom elnyomó diskurzusát használva beszél az elnyomásról, ezáltal hatálytalanítva mind azt, amit arról egyébként állítana.

A nevető néző szerepe a nőábrázolásban

A *Ledarálnak* szereplőit illetően a deviancia megmutatásában rendkívül fontos szerepet kap a humor. Míg a férfiszereplőkkel kapcsolatos gegek és jelenetek nem kapcsolhatóak szexuális szerepek-

hez vagy szokásokhoz, addig a női szereplők esetében szinte kivétel nélkül – minthogy a nőábrázolás kiindulópontja a szexualitás – ez az alapfeltevél. A humorforrás többféleségének hangsúlyozása a nevetés milyenségének meghatározását illetően fontos. Pavis leírja, hogy a nevetés a kortárs színházban „gyakran súlyosabb, ironikusabb”,¹⁷² és az Arisztotelész és Bergson által is bemutatott „rosszindulat nélküli nevetés”, az „egyetemes, egyhangú, harsogó nevetés, amely során egy egész társadalom hahotázik békéltetőleg együtt” már nem érvényes.¹⁷³ A felszabadító nevetést felváltotta az irónia, a szarkazmus, a cinizmus – az együtt nevetést pedig a kinevetés és a csúfolkodás.

A *Ledarálnak* humora is ilyen ironikus humor, ahol minden és mindenki kinevetésre kerül: a pert és az ebből származó helyzetet naiv értetlenséggel fogadó K. József, illetve a bedarálást előkészítő és a rémálmot eljátszó rendszer szereplői. A férfiszereplők arroganciája és bohóckodása K. József rovására lesz vicces, és minthogy a humor feltételezi a hierarchikusságot, a néző is többnyire rajta nevet és együtt az erőszaktevőkkel, akik pokollá teszik a főhős életét.

A nőket illetően a humor mindig a deviáns magatartással kapcsolatos. Bürtstner kisasszonyon azért nevetünk, mert részegségében röhejesen viselkedik, Grubachné azért válik viccessé, mert idős hölgy léte nemcsak kacérkodik Józseffel, de egyenesen megcsókolja a fiatal férfit, viccessé válik a hivatalszolga felesége, ahogy vizes tekintettel a virág mellé önti a vizet, miközben a szájából csorog a nyál, és kinevetjük Lenit, amikor megmutatja a köldökzsinórját, ahogy akkor is, amikor ügyetlenül nekimegy az egyik jelenete végén a díszletnek, csak hogy „színesnősen” nyafogjon utána a hiba miatt („Most nem tudok rendesen kimenni.”). Röhejessé válik Bürtstner kisasszony és József között a csók, ahogy a hölgy az utolsó pillanatban hanyatt vágódik, majd később, amikor valóban megtörténik a dolog, filmbeillő zene szól, és Bürtstner kisasszony ismét eljátsza a dívát, ahogyan romantikus és végzetes csókkal búcsúzik a szerelmétől. Röhejes a hivatalszolga felesége és József között is a csók, ahogyan virágöntözés közben a nő hátrafordítja a fejét, mintegy kicsavarva a testétől, József pedig hevesen matat-

¹⁶⁷ Ferris, i. m., 37.

¹⁶⁸ Schweitzer, i. m., 69.

¹⁶⁹ Lásd Schweitzer 2000, uo. („A társadalomnak, annak érdekében, hogy magasművészete és magaskultúrája legyen, szüksége annak ellentétére is.”)

¹⁷⁰ Deme, i. m.

¹⁷¹ Judith Butler, Foucault and the Paradox of Bodily Inscriptions, *The Journal of Philosophy*, November 1989, Vol. 86, No. 11, 607. Idézi: P. Müller, i. m., 56.

¹⁷² Patrice Pavis, Jokes. To Laugh and Smile, *Contemporary Theatre Review*, 2013/1, 37.

¹⁷³ Uo.

ni kezdi a nő hátát (mintha a melleit fogdosná), majd egymás nyelvét nyalogatják. És végül már-már groteszk az, ahogyan Grubachné szájon csókolja a férfit, és utána szerelmesen énekelve, tánc lépésekben hagyja el a teret.

A nők rendkívüli magatartásának kinevetése által a néző nemcsak behelyeződik az erőszaktevők nézőpontjába, ahonnan a szerelemre vagy szexuális együttlétre vonatkozó minden próbálkozás bizarr és gyermekes játéknak tűnik, hanem a kinevetés által a szereplők ellenében pozicionálja magát. Ez a „szadista” nevetés „felszabadító nevetés, kilövellő, határtalan fizikai energia kifejeződése, a hanyatló mentális és fizikai egészség visszanyerésének eszköze”,¹⁷⁴ és amely elengedhetetlenül a kinevetett gyengébb ellenében valósul meg. A néző a kinevetés által nyugszik meg affelől, hogy a láttatott szereplőkkel ellentétben szellemileg és testileg is egészséges, vagyis a másik feltételezett hibája ellenében megbizonyosodik saját hibátlanságáról.

Eszerint hibás vagy kinevethető jegynek számít a részességében önmagából kivetkőző nő, aki ráadásul konkrétan kifejezi a szexre tartott igényét, a fiatalabb férfit preferáló, öreg kora ellenére is szexuálisan aktív nő, a testi hibával rendelkező, de szerelemre vágyó nő és a sokszorosan bántalmazott,¹⁷⁵ mentálisan beteg nő. A fentebb felsorolt nők az előadás során felszínesen és ironikusan kerülnek bemutatásra, megkomponáltságukat a feltételezett humoros hatás szervezi.

Szemléltetésképpen hadd ismertessem pár szóval a férfiszereplőket: Huld ügyvéd flegma és arrogáns, akinek hatalma van arra, hogy az ügyfeleit konkrétan térdre kényszerítse, a Józsefet letartóztató Willem és Franz közönséges keményfiúk, a rendőr hanyag és szívtelen, ahogy a kivizsgálás alatt végig fáradtan a száját kavargatja, az őr saját jelentéktelenségéből kifolyólag barátságtalan és kimért, az egyik banki dolgozó stréber és utálatos, Block úr pedig a rendszer megpróbáltatásaitól esztét vesz-

tett. Mindegyik figura valamilyen közhelyes karaktert idéz meg a párvenütől (banki dolgozó) kezdve a macsón (tisztviselők) és a depressziós intellektüellen (Block) át a maffiózóig (ügyvéd). Csak a nőkel kapcsolatban látjuk őket szexuális lényekként, és ilyenkor kivétel nélkül kielégíthetetlenek és erőszakosak.¹⁷⁶ Ezzel szemben a női szereplők a szexualitásukból és a férfiak viszonylatában definiálódnak: Bürtner kisasszony tipikus diva, akit rendszerint kihasználnak a férfiak, és aki közönséges kurvává válik az alkohol hatása alatt, Leni szerelmes nő, aki dominaként éli ki a frusztrációit, a hivatalos felesége bántalmazott nő, aki viszont megengedi, hogy József megfogdossa, és még a házinéninek is csak a fiatal fiúkon jár az esze.

Összességében elmondható, hogy az előadás a néző számára egy olyan perspektívát kínál fel, amely a nevetés hatásmechanizmusait felhasználva mutat be egy sokféleképpen aberrált világot, amely világ azonban a látszólagos abszurditása és kaotikussága ellenére a patriarchális hierarchia értelmében szerveződik. Az, amit az egyik kritikus a játék és rendezés pontosságáról ír, tí. hogy „[r]end van a káoszban”,¹⁷⁷ a status quo rendjeként is értelmezhető, olyan rendként, amely minden illogikusság ellenére stabil és felismerhető. Ismerőssé válnak így a nők testére írt nemi szerepek, vagyis az előadás feltételezi azt, hogy a (női) néző ismeri és interiorizálta azt a szerepet, amelyet az előadás eltűzöttan, „viccesen” mutat be. A *Ledarálnak* humora csak akkor működik, ha a néző képes együtt nevetni a többi nézővel és kinevetni azt, amit a színpadon lát, hiszen az előadás nem ad lehetőséget az együtttérzésre és a részvételre, ahogy az egyes karakterek és sorstörténetekben való elmerülésre sem.¹⁷⁸ A nevetésbe való bekapcsolódás által viszont a néző jóváhagyja azt a fennálló rendet, amely a nők testére agresszív módon írja rá a nő mint szexuális lény, a szexualitásában normatív szabályozott és természeténél fogva bűnös ember közhelyét.

¹⁷⁴ Jonathan Pollock, Rire, in *Dictionnaire du corps*, Michela Marzano ed., Presses Universitaires de France, Paris, 2007, 821. Idézi: Pavis, i. m., 41.

¹⁷⁵ A hivatalnok felesége megemlíti a K Józseffel való beszélgetésben, hogy „szemet vetett rá” a bíró, a házasságát illetően pedig ugyancsak felmerülhet az abúzus kérdése: „gyakorta meg szokott baszni”, mondja a férjéről.

¹⁷⁶ Lásd az előző alfejezetet.

¹⁷⁷ Sebők, i. m.

¹⁷⁸ Tulajdonképpen K. József története sem mélyül el: ő is ugyanolyan felszínes és érdektelen alak, mint a rendszer többi alakjai, csak idő kérdése, hogy mikor adja fel a reménytelen ellenkezést. A bedarálását követő utolsó jelenet, ami a rendszerbe való felszívódását (eltűnését) mutatja be, ezt az inherens sekélyességet bizonyítja. Egy valódi hős belehalna a bedarálás elleni küzdelembe: K. József végül elfogadja a rászabott szerepet.

4. A retinába beegő agresszió és a kétszínű világ. Szégyen¹⁷⁹

A kritikai fogadtatás

Mundruczó Kornél rendezését a Wiener Festwochenen mutatták be, az előadás Budapestre csak a külföldi bemutató után, mintegy „vendégszereplésre”¹⁸⁰ érkezett el, egy időben a POSZT-tal (Pécsi Országos Színházi Találkozóval), amelyre viszont nem kapott meghívást: „[az előadás k]iesett az időből, a térből, a látóköreinkből, a döglött magyar színházi életből”,¹⁸¹ és úgy tűnik, „a magyar színház egyik legerősebb valutája (...) egyszerűen nincs benne a magyar színházi életben”.¹⁸²

A J. M. Coetzee dél-afrikai író regényén alapuló, „aktuálpolitikai felhangoktól mentes” előadást a rendező „a »legmagyarabb előadásának« nevezte”,¹⁸³ és a kritika rendszerint felismeri a látszólag a magyar realitástól távol eső történet elemeiben azt, ami „hazabeszédnek”¹⁸⁴ számít. A posztapartheidi Dél-Afrikát bemutató történet szerint a fehér David Lurie a fokvárosi egyetemen tanít angol romantikát, ahol viszonya lesz egy diáklánnyal, aki feljelenti, és ezért elbocsátják. A férfi a vidéken élő lányához, a leszbikus Lucyhez költözik, akit több fekete helybeli megerőszakolt, a lány viszont nem kíván feljelentést tenni, sőt, megtartja a gyermeket, majd felesége lesz egy fekete férfinak, aki az egyik megerőszakolójának rokona. A történetet végigköveti egy harmadik vonal, az eredetileg a feketék ellen idomított,

de most már gazdátlanul maradt kutyák elaltatásának problémája. Az előadás „az emberi történettel párhuzamba állítja az állatok, főképp a kutyák sorát”,¹⁸⁵ ahogy a produkció végére az emberek is kutyává válnak, akik az ebekhez hasonlóan haszontalanoknak bizonyulnak.

A kritika Lurie sorstörténetét az „európaiságunk, sokra tartott humanista értékeink, kultúránk és intellektusunk túlbecsült univerzumának válságtudat[aként]”¹⁸⁶ értelmezte, és az ő szexuális transzgresszióját, „[a]z európai civilizációba mélyen beágyazott vágykiélés[t] párhuzamba [helyezte] a nyersnek, ösztönösnek látszó, ám ugyancsak ősi kultúrában is gyökerező erőszakka”.¹⁸⁷ Vele szemben áll Lucy, aki „[g]yakorlatilag elfogadja a történelem által rárótt terhet, a nagyon is személyes, etnikai indíttatású erőszakban megnyilvánuló »büntetéssel« együtt”.¹⁸⁸ A döntése nem egyértelmű, főleg, hogy a lánynak hatalmában áll elhagyni a helyet: indokolhatja a lány „föld iránti szenvedélye”,¹⁸⁹ vagy mert „ő szégyenkezik a törtétek miatt”,¹⁹⁰ de „európai civilizáció elől[i] menekül[ésként]” és „beavatási, befogadási szertartás[ként]” is értelmezték.¹⁹¹ Az előadást magát pedig olyan műként, ami „önvizsgálatra készlet, ránk szól, emlékeztet saját önáltatásunkra”,¹⁹² és amelyben „a valósággal, és annak is a kegyetlenül hétköznapi változataival megrögzötten foglalkozó Mundruczó (...) a [néző] felelősség[é]t firtatja”.¹⁹³

¹⁷⁹ A Proton Cinema + Theatre előadása a Bécsi Ünnepi Hetek, a Festival d'Avignon, a KunstenFestivalDesArts, a Trafó Kortárs Művészetek Háza, a Malta Fesztivál, a HAU és a Romaeuropa Fesztivál koprodukciójában. A bemutató időpontja: 2012. május 17. Szereplők: Bánki Gergely, Katona László, Láng Annamária/Tóth Orsolya, Monori Lili, Székely B. Miklós, Szemenyei János, Wéber Kata, Zsótér Sándor. Rendező: Mundruczó Kornél. Dramaturg: Petrányi Viktória. Diszlet és jelmez: Ágh Márton. Zene: Szemenyei János. Művészeti tanácsadó: Bíró Yvett. Producer, produkciós vezető: Büki Dóra. Rendezőasszisztens és produkciós asszisztens: Csató Zsófia. Az elemzés a 2012. október 25-i előadás (Tóth Orsolyával Lucy szerepében) és az alkotók által rendelkezésemre bocsátott felvétel alapján készült (Láng Annamáriával Lucy szerepében).

¹⁸⁰ Koltai Tamás, *Hazabeszéd, Élet és Irodalom*, 2012/26, 23.

¹⁸¹ Uo.

¹⁸² Csáki Judit, *Kutyába, Magyar Narancs*, 2012/36, 40.

¹⁸³ Horeczky Krisztina, *Nehéz kutyának lenni*, HVG.hu, 2012.06.25. (http://hvg.hu/kultura/20120625_szegyen_trafo_szinhaz, utolsó letöltés: 2014. április 26., utolsó letöltés ideje: 2014. március 14.)

¹⁸⁴ Koltai, *Hazabeszéd*, i. m.

¹⁸⁵ Zappe László, *Fehérek, feketék, kutyák, Népszabadság*, 2012. 06. 18, 15.

¹⁸⁶ Koltai, *Hazabeszéd*, i. m.

¹⁸⁷ Zappe, *Fehérek, feketék, kutyák*, i. m.

¹⁸⁸ Ady Mária, *Kétoldalú tükrök*, Színház.net, 2012. 06. 15. (http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36389:ketoldalú-tuekoer&catid=13:szinhazonline&Itemid=23, utolsó letöltés: 2014. április 22., utolsó letöltés ideje: 2014. március 28.)

¹⁸⁹ Horeczky, i. m.

¹⁹⁰ Ady, i. m. (Kiemelés a szerzőtől. – A. P.)

¹⁹¹ Zappe, *Fehérek, feketék, kutyák*, i. m.

¹⁹² Földy Lilla – Molnár Illés, *Tétova üresség*, Prae.hu, 2012. 07. 08. (<http://prae.hu/prae/articles.php?aid=5277&cat=4>, utolsó letöltés: 2014. április 22., utolsó letöltés ideje: 2014. március 28.)

¹⁹³ Jászay Tamás, *Vesztett világ*, Revizoronline.com, 2012. 06. 14. (<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4039/proton-szinhaz-szegyen-wiener-festwochen-2012/>, utolsó letöltés: 2014. április 22., utolsó letöltés ideje: 2014. március 28.)

A felelősséget illetően a kritikák az előadás két aspektusát emelték ki: az explicit erőszakábrázolás és a néző szerepét a kívánt hatás elérésében. Az előadás nyitójelenetét, amely rendkívüli naturalizmussal mutatja be a nemi erőszakot, mindenféleképpen szubverzívnek tartották a recenziók. A „[z]sigeri naturalizmus egyfelől, elidegenítő effektusokkal spékelt stilizáció másfelől”¹⁹⁴ szabálya szerint az erőszakjelenetet elidegenítés kíséri, miszerint a színész nő visszahívja a színésztársait a színtérre, hogy együtt előadjanak egy dalt. A jelenet kapcsán egyrészt a Mundruczó-féle színházi világ „egzisztenciális alapélmény[eként]” könyvelik el az agressziót, „amely a társadalmi normákból kilógó egyének ellen irányul, és általában nemcsak kirekesztésben, hanem azok teljes tönkretételében nyilvánul meg”,¹⁹⁵ és amely „ma már aligha sokkal bárbol is”,¹⁹⁶ főként hogy az előadás különféle módokon jelzi, hogy „mindez csak játék, színházban vagyunk”,¹⁹⁷ vagy azért mert „már nem vesszük észre az erőszakot, az embertelenséget, az inkorrektiséget, mert megszoktuk: ez lett a norma”.¹⁹⁸

Pontosan a színházi szerkezet felmutatása által válik a jelenet ugyanakkor hatásossá, hiszen a néző a színházi konvenció értelmében végignézi az erőszakot, „aki [pedig] szisszenés nélkül túri, hogy egy gyermekien törékeny nőt véres, ketrechben nyoszörgó ájult állattá törjenek, nem valószínű, hogy az előadás több mint két órájában bármikor megszólal még”.¹⁹⁹ Az előadás tehát a néző hagyományos nézőségével játszik, ahogy különféle módokon szervezi azt: „[v]an, amikor szerepben vagyunk, van, amikor színházban, a kettő billeg. Külső, semleges megfigyelőből cinkossá válunk. Tétlen szemlélőkké, akik dermedten bámulnak végig verekedést, nemi erőszakot, állatkínzást.”²⁰⁰

Az egyik recenzens szerint azonban „[a] Wiener Festwochen nézőterén már [az előadás első jele-

netében] mozgolódás és halk méltatlankodás kezdődik (...), néhányan nem bírják az erőszak látványát, azt pedig talán még kevésbé, amikor a jelenet végén a szereplők vádlón (?), kételkedve (?), közönyösen (?) bámulnak ki ránk”,²⁰¹ egy másik kritika pedig beszámol arról, hogy „már [az erőszak-jelenetkor] kimen[t]ek néhányan a teremből”.²⁰² Megemlítendő ugyanakkor egy kritikus próbálkozása, hogy az előadás szereplőinek vádló tekintetére válaszoljon. A produkció egy hangsúlyos pontján ugyanis Brev Shaw, az állatmenhely főnöknője egy élő kutyát próbál eladni a közönségnek, amit azonban senki nem vesz meg, ezért meg kell ölnie. Az említett recenzens az előadás ezen pontján felajánlja, hogy megveszi a kutyát, ráadásul „minden lehetetlen pénzzel, az összes létező valutával rendelkez[ik], és áron felül is hajlandó (...) Miskát, a kutyát megvásárolni”.²⁰³ A felajánlást követően azonban a színész zavartalanul folytatja tovább a monológját, a „közbeszólás kellemetlen zavaró elemmé vál[ik]”, ami viszont „föülírhatatlan jelként értelmezte újra a mű során végig erősödő moralizálást. (Sőt negatív előjellel látta el a morális hang képviselőit, akik süketiséget mímelték a kutyákat megmenteni kívánó közönség egy képviselője előtt).”²⁰⁴ A kísérletből a recenziens számára kiderül, hogy mindenféle moralizálás ellenére „a néző számára kijelölt pozíció épp olyan szűk kretrec, mint amiben David és Lucy szoronganak”.²⁰⁵

Az erőszakábrázolás kritikája

Ugyan nem föltétlenül a feminista kritika égisze alatt, de a nőábrázolás problematikuságára is reflektálva született meg az elmúlt évben két a Mundruczó erőszakábrázolását tárgyaló írás. Ady Mária a rendező előadásait „a szabad akaratlanul rendelkező ember dilemmája[ként látja] egy Isten nélküli, erőalapon berendezett világban”,²⁰⁶ és benne a nőket

¹⁹⁴ Koltai, *Hazabeszéd*, i. m.

¹⁹⁵ Földy-Molnár, i. m.

¹⁹⁶ Zappe, *Fehérek, feketék, kutyák*, i. m.

¹⁹⁷ Uo.

¹⁹⁸ Ugrai István, nyolc dollár, egy cent, mindegy, *7ora7.hu*, 2012. 06. 11. ([http://7ora7.hu/programok/szegyen/nezopont_ utolsó_letöltés:2014.április22.,_utolsó_letöltés:2014.április22.](http://7ora7.hu/programok/szegyen/nezopont_utolsó_letöltés:2014.április22.,_utolsó_letöltés:2014.április22.))

¹⁹⁹ Hutvágner Éva, *Ug(r)atás a Szégyenben*, *Prae.hu*, 2013. 02. 01. (<http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=5827>, utolsó letöltés: 2014. április 22.)

²⁰⁰ Földy-Molnár, i. m.

²⁰¹ Jászay, *Vesztett világ*, i. m.

²⁰² Ugrai, i. m.

²⁰³ Hutvágner, i. m.

²⁰⁴ Uo.

²⁰⁵ Uo.

²⁰⁶ Ady Mária, *Az erőszak esztétikuma. Erőszak és nőábrázolás Mundruczó Kornél színpadán*, *Színház*, 2013/3, 35.

„áldozat-szerepbe kényszerül[ve], (...) mintegy *felmutat[va]* a kiszolgáltatottságot a történetben és a színpadon”.²⁰⁷ A „szó konkrét és lélektani értelmében egyaránt” lemezelenített női testek „nemcsak a történet, de a színházi mechanizmus szintjén is (...) a provokációt szolgálják”, mindehhez – „Mundruczó alkotói módszeréhez” tehát – pedig a néző a „passzív szemlélés pozíciójából”, „voyeur-szituációból” asszisztál.²⁰⁸ Ady úgy ítéli, hogy „amikor a történetek váratlanul lapot osztanak a nőknek, azok egészen különös képességet mutatnak”,²⁰⁹ és példaként hozza fel Lucyt, aki „egyedül próbál boldogulni az erő logikája szerint” és „marad, hogy gyökeret eresszen, megbékítsen, jövőt nyisson”.²¹⁰ Ugyanakkor az egyes rendezések között ismétlődést vél felfedezni, amely által „a megrázó jelenet mint módszer ismertté és (a felkészültség értelmében) vártta válik, éppen ezért egyre kevésbé működőképes”.²¹¹

Az előadások egymás utániségében Kricsfalusi Beatrix az erőszakábrázolást illetően változást észlel a kétezres évek rendezéseit illetően, ahol „az erőszak már teljesen egyértelműen valós gazdasági, társadalmi, és politikai kontextusba ágyazottan jelenik meg, jórészt az alsóbb társadalmi rétegekhez (...) kapcsolódóan”.²¹² Az ismétlést pedig a színésznők hasonló módon történő újrahazsnálásában is felfedezni véli, amely egyrészt „az esztétikailag innovatív független színháznak ritkán sajátja”, másrészt pedig az erőszaktevést illetően „egyértelmű kiszámíthatóságot” kölcsönöz az előadásoknak, ahol „a Proton-produkciókon iskolázott nézőre az hatna a meglepetés erejével, ha [például a Szégyen első jelenetében a meztelen Lucy] nem válna brutális folyamatok elnszenvedőjévé”.²¹³ Az előadásokat jellemző „kiszámított provokáció” által a néző úgy válik felelőssé „az általa végignézett brutális erőszakért, hogy közben [a rendezés] nem biztosít neki sem-

milyen cselekvési teret”.²¹⁴ Az „erőszak struktúrájában (és a struktúra erőszakában)”²¹⁵ létrejövő Mundruczó-előadás Kricsfalusi szerint „végül mégis a reprezentációs színház hagyományos keretein belül marad, amennyiben a »valós behatolását« is csak annak »úgy tesz, mintha-struktúrájában« belül képes tételni”.²¹⁶

Az erőszaktevő néző

A *Szégyen* erőszaktevést két szempontból fogom megvizsgálni. Egyrészt a néző pozicionálásának, másrészt a fekete szereplők ábrázolási módjának elemzésével próbálom körülírni a nőábrázolás mikéntjét.

Ami a néző szerepét illeti az erőszak megmutatásában, eldöntendő, hogy az, ami a színpadon látható, megfelel-e a férali értelemben vett „reprezentáció felfüggesztésének”²¹⁷ [*suspending the representation*], más szóval az, hogy az előadás „elbizonytalanít[-e] abban, hogy [a néző] valóságot vagy fikciót lát”.²¹⁸ A *Szégyen*ben, minthogy „minden egyes kiszolgáltatott szereplő vagy színész passzív szemlélése kényelmetlen voyeur-szituációt eredményez”,²¹⁹ különösen fontossá válik az „*eldöntetlenség* előidézése”.²²⁰ Az előadás ezt az expliciten megmutatott és felforgató valóságselet és az azt elbizonytalanító egyértelmű teatralitás változtatása által éri el.

Az esztétikai építkezéstechnikát az előadás kvázirealista tere is tükrözi: raklapokra improvizált terek egymásmelletisége, ahol van konyha, nappali, állatorvosi rendelő és egy semleges, homokkal beszórt tér is. A térdarabok egymásba folynak, ahogy az egyes jelenetekben nem játszó színészek is gyakran bent maradnak a térben: az átjárhatóság és átláthatóság azonban nem vonatkozik a nézőkre, akik mindvégig sötétségben, a játéktérrel frontálisan helyezkednek el, és követik végig az ese-

²⁰⁷ Ady, i. m., 36. (Kiemelés a szerzőtől. – A. P.)

²⁰⁸ Uo., 37.

²⁰⁹ Uo., 36.

²¹⁰ Uo., 37.

²¹¹ Uo., 38.

²¹² Kricsfalusi Beatrix, A felelősség átjárszásának politikája. Erőszak/reprezentáció Mundruczó Kornél három színházi rendezésében, *Theatron*, 2013/2, 88–89.

²¹³ Uo., 90.

²¹⁴ Uo., 97–98.

²¹⁵ Uo., 95.

²¹⁶ Uo., 98.

²¹⁷ Féral, i. m., 54.

²¹⁸ Lehmann, i. m., 118.

²¹⁹ Herczog Noémi, A közönség mint társadalmi modell, *Színház*, 2013/4, 9.

²²⁰ Lehmann, i. m. (Kiemelés a szerzőtől. – A. P.)

mények menetét. Az előadás lehangsúlyosabb – de nem egyedüli – erőszakjelenete az első jelenet: egy szobabelsőben alszik a női főszereplő, Lucy. Zene szól, amit majd a felébredő lány a rádión kapcsol ki. Cigare gyújt, üzeneteket hallgat a telefonján. Ekkor derül ki, hogy Lucy lesbizkus, és nemrég szakított a barátnőjével. A nő egy szál bugyiban²²¹ lófrál a ház terében, majd felöltözik. Ahogy a néző szeme megszokja a fényviszonyokat, válik láthatóvá az oldalsó, kivilágítatlan térrészben az előadás másik két szereplője, Lucy édesapja, David Laurie és Melanie, a diáklány: egy kanapén ülnek és nézik a jelenetet. A kutyaugatás, ami ezt az első jelenetet az első pillanattól kezdve végigkíséri, egyre hangosabbá lesz, ahogy az áramot kiüti valaki. A térben félhomály ül be, csak körben a falakon ég pár lámpa, hasonlatosan ahhoz, ahogy a nézőtérben is a sötét-ségben mindig láthatóak a kijáratot jelző fényforrások. Majd emberek rohannak be a színre, és a homályban látni, ahogy elkezdik ütni Lucyt. A lány hangosan ordít, miközben felmegey a fény, és láthatóvá válik három afroparókás fehér férfi, amint a lány ruháit igyekeznek eltávolítani. Ettől a pillanattól kezdve fényben van a rendezői jobb oldalon elhelyezkedő David és Melanie is, akik végignézik az erőszakjelenetet. Egy negyedik férfi behoz egy hatalmas ketrecet, benne egy kutyatetemmel, és ledobja a lány elé: a ketrec egyfelől valamelyest cenzúrázza a meztelenre vetkőztetett nő testét, másfelől elködösíti azokat a technikákat, amelyek által az expliciten megmutatott, meztelen testek által véghez vitt közöslést színházilag megoldják. Az egyik férfi meztelenre vetkőzik, leköpi a lányt, majd hozzálát a közösléshez, miközben három társa lefogja a nőt. A jelenet néma, de hangos: a kutya szűnni nem akaró ugatását Lucy ellenkező és kétségbeesett ordibálása kíséri, a férfiak pedig néha harsányan odavakkantanak, mintegy dresszírozva a nőt.

Az erőszaktevés realtime történik: hosszasan nézzük az aktust magát, majd azt is, ahogy férfiak sárt dobnak rá, majd meg-megrúgják a négykézláb elvánszorogni igyekező nőt. Miközben Lucy a házbelső jelző térből előre, a homokos térrészre érkezik, folytatódik a nő sanyargatása: sört öntenek a hátára, apró rózsaszín szoknyát húznak rá,²²² majd a hátára piros filctollal és hatalmas betűkkel azt írják fel, hogy GIRL. Lucy föláll, a férfiak többször megütik, majd beletuszkolják a kutyaketrecbe,

amelyből előzőleg kivesszik az eb tetemét. Miközben a nő a ketrecben van és tiltakozik, egy második férfi egy sörösüveggel hatol bele, majd egy harmadik ismét megerőszkolja, miközben egy másik a haját markolva fogja le. Lucy ekkor már hangosan bőg. Majd a levágott kutyafejéről vért csöpögtetnek és kennek szét a lány hátán, aki időközben látszólag elájul, de legalábbis mozdulatlan, és nem reagál már a férfiak cselekvéseire. Miközben az egyik férfi a nő hátát csapdosva próbálja feléleszteni azt, sziréna indul be, elsötétül a szín, a férfiak pedig eliszkolnak. Amikor a sziréna elhal, már a kutyaugatást sem hallani: egy ideig így ülünk, a félhomályba borított tért és benne a megerőszkolt, ketrecbe zárt nőt nézve. Majd Lucy lassan felkászálódik, kimászik a ketrecből, megpróbálja felgyújtani a villanyt, de nincs áram, majd megfordul, és előjön a színtér szélére. Véresen, sárosan és mérhetetlenül szomorúan néz a közönségre, majd arcát a kezébe temetve egy kis ideig rázkódva és halkán sír. Amikor aztán az arcáról elveszi a kezét, már kilépett a szerepből, az arca sima, és csendesen visszahívja a színésztársait a térre. Felmegey a fény, bejönnek a – még mindig afroparókát viselő – férfiak, de bejön David, majd Melanie és a többi szereplő is. Egy szintetizátoron hangot adnak meg, elhelyezkednek a térben, a Lucyt játszó színésznő valahonnan egy vizespalackot vesz elő, iszik, majd egy ideig a közönséget nézik. Az arconok a szomorúság, értetlenség, vád, apátia különféle színeit látni.

Az eljátszott erőszak egyrészt olyannyira explicit, hogy egyértelművé válik a „valótlansága”: a ketrec fentebb említett akkurátus elhelyezése, az afroparókák egyértelmű hamissága (és ezzel szemben a színészek fehér bőrszíne), de egyáltalán a jelenet pontossága és feszessége, amely semmiféle improvizációnak nem hagy teret, mind a színháziasságról tanúskodik. Másrészt a láttatott cselekvéseknek van egy tagadhatatlan konkrétsága: ahogyan megrúgják, lespriccolják, lökdösik, lefogják, vagyis a legkülönbözőbb módokon megalázzák a nőt, az mind valóságosan megtörténik. A színház specifikus ellentmondásossága válik itt láthatóvá, ahogy az, ami a színpadon végbemegy, „egyidejűleg anyagi folyamat (...) és ugyanezen anyagi folyamat »jele« is”.²²³ Eszerint tehát a színész testén végbemenő agresszív fizikai cselekvések a nemi abúzus jelei, ahogyan az elsötétített nézőtérben a színpadi ese-

²²¹ A két szereposztás közt a meztelenséget illetően különbség figyelhető meg. Míg a Tóth Orsolya által játszott előadásban a női főszereplő a teljes első jelenet alatt anyaszült meztelenül van, beleértve az erőszaktevés perceit is, addig a Láng Annamária által jegyzett változatban Lucyn mindez idő alatt testszínű bugyi van.

²²² Ismét megemlítendő, hogy csupán a Láng Annamária által játszott Lucyre kerül fel a kis szoknyácska az erőszaktevés eme pillanatában. Tóth Orsolya Lucyje az erőszaktevés alatt mindvégig teljesen meztelen.

²²³ Lehmann, i. m., 119. (Kiemelés a szerzőtől. – A. P.)

ményeket biztonságosan figyelő emberek szószereinti nézése az erőszaktevésben passzív szemtanú jele. Az előadás tehát pontosan kijelöli a néző számára a játszott szerepet: a néző rákényszerül az erőszakoló férfiakkal való azonosulásra, akik „hordozz[ák] a tekintetet” – a nézői tekintetet is –, illetve „[megteremtik] a cselekményt”.²²⁴ Ez a kényszeresen felvett tanúszerep viszont nem egyenértékű azzal, amikor „a néző a művészet és az élet normái, illetve szabályai, az esztétikai és az etikai posztulátumok között örlődik”.²²⁵ Sokkal inkább tudható be annak, hogy a rendezés megelőlegezi a hagyományos színháznézési szokásokat mint az előadás olvasásához használandó kulcsot, majd a felállított szabályt egyoldalúan és többszörösen megsérti.²²⁶

A megerőszakolás-jelenetet követően egy látszólag songszerű dal mozdítja ki az extrém valóságból: miközben a Lucyt játszó színésznő letörli a felsőtestéről a sarat és a vért, a színészek énekbe kezdenek. Hangszerek kerülnek elő, többszólamú angol nyelvű ének csendül fel. Az ének ugyan az események folyamából határozott kilépést mutat, de stílusában és hangulatában az eseményeket – jelen esetben az erőszak borzalmát – nem annyira ellentozozza, mint inkább enyhíti.²²⁷ A színészek szerepből énekelnek, az események az ének által és alatt tulajdonképpen folytatódnak: picit némajelenetet látunk lejátszódnia az apa és lánya között, ahogyan Lucy arcán is mindvégig látni a feldúltság és szomorúság jeleit. Ha a brechti Verfremdungseffekt célja, hogy „elidegenítsen egy szót, gondolatot vagy gesztust, hogy a néző újként hallja vagy lássa”,²²⁸ akkor elmondható, hogy az elhangzott dal nem az idegenség, hanem az ismerősség érzetét hozza magával, ahogyan kellemes harmóniáival megnyugtat, mintegy elfeledtetve velünk mindazt, amit pár perce láttunk.

Az előadást indító erőszakjelenetet később újra megnézzük kivetítve: egyetlen előadáson belül láthatóvá válik az erőszak állandó ismétlésének a kényszere,²²⁹ amely ismétlést a rendezés ír elő, de az előadás ismét a nézőből következett. A vetítést ugyanis Petrust, a Lucy szomszédságában lakó fekete férfit játszó színész állítja le azzal, hogy „ezt a jelenetet már látták”, tehát nem kell még egyszer megnézni, ugyanakkor megkéri a közönséget, hogy gon-

dolkodjon el azon, hogy miért az ilyen típusú jelenetek égnék be leginkább a retinákba. Időközben széthúzza a függönyöket, amelyek a házbelsőt takarják, és amelyre kivetítették a jelenetet, és bent látni a színészeket, amint éppen ismét eljátsszák az erőszakot, amelyet a Melanie-t játszó színész kamerával vesz. A színpalak mögött a traumát perverz módon újrajátszó színészek rajtakapása ugyancsak mintha a nézői voyeurizmus görbétükre volna: Melanie, aki az első jelenetben a közönséggel együtt nézte végig a jelenetet, most a szó szoros értelmében a kamera lencséjévé válik, amely kamera által a néző a férfi tekintettel együtt nézhet a nőre.²³⁰

Amikor az előadás végefelé Lucy elvégez egy terhességi tesztet, és kiderül, hogy terhes, hangosan elkezd sírni, az éppen bejövő apját pedig elkezd püfölni. Ismét mintha az első jelenetbeli erőszak ismétlődne meg: ugyanazzal az erőteljes indulattal és kitartással üvöltve tiltakozik a terhesség ténye ellen, mint azelőtt az erőszak-jelenetben. Majd fekete női ruhát és magassarkú cipőt vesz föl, az apja pedig kirúszozza a száját. A szomszéd Petrusékhoz mennek, akik ünnepelnek: a férfi visszakapta a földjeit, és ennek értelmében azt a házat is, ahol Lucy lakott. Miközben David tiltakozik, és rendőrséget akar hívni, a Petrus fekete családját játszó színészek minden bútort kihordanak a térből. David és Lucy eközben egy emeleti szinten elhelyezett hatalmas ketrecben vannak. A feketék ellen idomított kutyák története az előadás végére megfordul: Petrus két kutyája (a két kutyát két férfi színész játszsa) most a fehérekre ugatnak veszettül.

Ezt a radikális pálfordulást – ahogyan az erőszakot és terhességet is – Lucy beletörődéssel és megálázkodással fogadja: úgy dönt, hogy nem megy el erről a veszélyesnek mutatkozó helyről, hiszen nincsen ennél jobb, „magasabb” élet: „Ez az egyetlen létező élet van, amivel az állatokkal osztozunk.” Megérti, hogy a feketék „személyes gyűlölete” miatt történt mindaz, ami történt vele, azért, mert ők úgy érzik, „tartozunk nekik valamivel”. Az apja kérdéseire, hogy miért akarja megszűlni a gyereket „ezektől az emberektől”, Lucy válasza: „Mert nő vagyok. Mert a gyermek nem tehet arról, hogy ki az apja.” A lány tehát elfogadja Petrus házassági ajánlatát, azt a védelmet, amit egyébként senki más nem tudna neki megadni. Az a megoldás, amit Lucy

²²⁴ Mulvey, i. m., 17.

²²⁵ Fischer-Lichte, i. m., 11.

²²⁶ Hogy a szabályokat bizonyítottan csak az előadás írhatja újra, a néző nem, arról már volt szó. (Lásd Hutvágner, i. m.)

²²⁷ A színészek King Crimson *I Talk to the Wind* című dalát adják elő.

²²⁸ Elin Diamond, Brechtian Theory/Feminist Theory. Towards a Gestic Feminist Criticism, *The Drama Review*, 1988/1, 84.

²²⁹ Ferris, i. m., 40.

²³⁰ Mulvey, i. m.

apja megalázónak tart, a lánya számára egy új kezdés lehetséges kiindulópontja. „Elkezdeni a legalacsonyabb szinten, a semmivel. (...) Fegyver nélkül, jogok nélkül, birtok nélkül, méltóság nélkül.” „Akár egy kutya”, teszi hozzá David.

Amikor Lucy a védelemről beszél, a színésznő kifordul a közönséghez, és egyeseket néven is nevezve közülük, megkérdi tőlük, hogy megvédik-e. Lucy teljességgel reflektált módon fogadja el az erőszakot, saját felelős döntése az, hogy magára vállalja egy társadalom bűnét, egy történelmi igazságtalanságot, és engedi a bosszút szabadon végigostromolni rajta. Felelősségvállalása akár messiási önfeláldozásként is értelmezhető, ugyanakkor ép ésszel értelmezhetetlen. Amikor a közönségtől kér védelmet, akkor tulajdonképpen azzal azt mondja, hogy az a társadalom, amit a néző játszik – a dél-afrikai fekete közösséggel szemben –, képtelen oltalmat adni a számára. A jelenet tulajdonképpen az előadás egyik kivételesen igaz és őszinte pillanatát adhatná, ha az alapfelvetés nem volna itt is igen problematikus. Az előadás ugyanis a dél-afrikai közösséget a fehér ember tekintetén keresztül, az erőszaktevő és erőszakot elviselő feloldhatatlan ketősségében, aktív-passzív szereposztással mutatja be, ahol a fehér ember mindig a fekete emberrel szemben gondolható el, egymást kioltó viszonyban, nagyon hasonlatosan ahhoz, ahogy „a szexuális egyenlőtlenség világában a szemlélés élvezete kétév[al]ik”.²³¹ A kolonializmus tekintete ilyen értelemben tehát ugyancsak férfinemű, és szerkezete szinonim a patriarchális renddel.

A fekete ember ábrázolása, avagy a fekete-fehér világ

A *Szégyn* mint regény értelmezhetetlen a kolonializmus hatásának és a posztkolonializmus elméletek ismerete nélkül. A történet, amely a leigázók szemszögéből mutatja be az apartheid felszámolását már önmagában problematizálható, de mint-hogy az alapanyagud szolgáló regényt nem tartom relevánsnak az előadás vizsgálatát illetően, a Coetzee-mű elemzésével itt nem foglalkozom. Az eredeti műtől nemcsak azért tekintek el, mert a produkció maga is sokféleképpen eltekint, elrugaszkodik az eredeti szövegtől, hanem azért is, mert Mundruczó a dél-afrikai regényt ürügyként használja egy magyar történet elmondására, és mint

ilyen, nem az eredeti történet mint olyan problematikus, hanem az a technika, ahogy a rendezés egy idegen kultúra történetét parabolaszzerűen, elidegenítve és átészttétizálva mutatja be. A feketék ellen irányuló rasszizmus és a kolonializmus fogalma ugyanis nem tartozik bele a magyarországi ember kulturális örökségébe, következésképpen leginkább intellektuálisan és nem empirikusan értheti azt. Ilyen szempontból a fekete-történet tulajdonképpen elidegeníthető és példázatos lehetne, ha nem volna a magyar kultúrában egy nagyon hasonló párja. Bár a hasonlat igencsak elrugaszkodott, érdemes végiggondolni, hogy hogyan nézett volna ki a *Szégyn*, ha a „magyarítás” nevében a rendező a fekete szereplőket roma szereplőkre írta volna át, a dél-afrikai helyszínt pedig egy magyarországi vidéki faluval cserélte volna föl? Valószínűsíthető, hogy a közönség feszengése és érzékenysége többszöröseire hágott volna, ahogyan a kritikák sem tudtak volna elegáns távolságtartással írni a fekete-fehér konfliktusról. Két kérdés tevődik tehát fel: egyrészt elidegeníthető-e egy létező faji konfliktus valamely esztétikai élmény érdekében, illetve elmondható-e a többség perspektívájából az apartheid felszámolásának története egy olyan közösségben, ahol egy nagyon hasonló faji konfliktus elrendezetlensége égető problémát jelent?²³²

A posztkolonializmus feladata – nagyon hasonlóan a posztfeminista elméletek célkitűzéseéhez –, hogy „lebontsa azokat a hegemon határokat és meghatározókat, amelyek a »mi és ők«, »első világ és harmadik világ«, »fehér és fekete«, »gyarmatosító és gyarmatosított« bináris oppozíciókon alapuló egyenlőtlen viszonyokat és hatalmat létrehozzák”.²³³ A posztkolonializmus szemszögéből tehát vizsgálандó az a mód, ahogyan a *Szégyn*ben a történetek felülírják vagy aláírják a gyarmatosító diskurzus erőszakos nyelvét. Ehhez elengedhetetlen egy másik erőszaktevést is megvizsgálunk az előadásban, amely David Lurie és Melanie, a diákja között megy végbe, és amely által – a Lucyn elkövetett nemi abúzzsal párhuzamban – pontosan érzékelhetővé válik az az értékrendszer, amely mentén a produkció építkezik.

Az iskolajelenetben egy három fehér fiúból, egy fehér lányból és egy fekete fiúból álló osztályt látunk, ahol a fekete fiú faji másságát egy hatalmas afroparóka jelzi. A fehér fiúk a fekete diákkal csú-

²³¹ Mulvey, i. m., 14.

²³² Lásd például a Harvard Egyetem tanulmányát a romák helyzetéről: Jennifer Leaning, Jacqueline Bhabha, Arlan Fuller, Margaret Matache, Bonnie Shnayerson, Carrie Bronsther, Jelena Ivanis and Katalin Dobias: *Accelerating Patterns of Anti-Roma Violence in Hungary*, Harvard School of Public Health and Harvard University, Boston, February 2014 (http://fxb.harvard.edu/wp-content/uploads/sites/5/2014/02/FXB-Hungary-Report_Released-February-4-2014.pdf, utolsó letöltés: 2014. április 26.).

²³³ Helen Gilbert – Joanne Tompkins eds., *Post-colonial Drama. Theory, Practice, Politics*, Routledge, London, 1996, 3.

folkodnak, és a legkülönfélébb rasszista közhelyek hangzanak el: hogy a feketék fekete-fehérben látnak, hogy miért támadnak inkább rájuk a németjuhász kutyák, hogy mekkora a péniszük, hogy hogyan lehet a legkönnyebben felismerni őket a sötétségben stb. A fehér színész által játszott fekete karakter egy olyan színházi kultúrát idéz meg, amely „miközben kirekeszti a nem-fehér színészeket, reprezentálja a faji másságot a jelmez, smink és/vagy maszk által”,²³⁴ és amely szokás negatív konnotációkkal terhes, és ezáltal ma már szinte kivétel nélkül használhatatlanná vált a színházban. Megemlítendő, hogy hasonló módon ábrázolja az előadás a fekete férfiakat, akik megerőszkolják Lucy: egyszerre és paradox módon taszító az erőszakosság explicit megmutatása és a feketék lekezelően ősi ábrázolása, amely ilyen módon ellehetetleníti a jelenet értelmezését.

Az iskolajelenetet követően improvizált esőben találkozik Melanie és David Lurie, a tanár. David két gesztussal közeledik a lányhoz: először kijavítja a lányt, hogy ne tanár úrnak, hanem Davidnek szólítsa, majd felinvitálja a lakásába. A lakásban aztán egy kis borivás és ananászkompót-majszolgatás után mindenféle romantikus körítés nélkül, egyszerűen történik meg az aktus. Szovjet rajzfilm megy a tévében, a *Millió rózsaszál* című nóta szól, a tanár egy műanyag nyúlmaszkit vesz fel, és hátulról lehúzza a kanapén hason fekvő lány bugyiját, majd kézzel kényeztetni kezdi. Visszhangosan, kihangosítva halljuk, ahogy egy nő nyögős, majd az aktust a lány félbeszakítja („Mennem kell.”), csak azért, hogy immár felállva meztelenre vetközzön, lekattintsa a villanyt, és visszatérjen a férfihoz: rövid, szinte hangtalan közönsülés következik. A jelenet során végig jelen van Lucy, aki a tévé előtt ül, ahogy a tér egyéb részeiben ott ülnek páran a többi szereplő közül is. Egy rövid beszélgetést követően Melanie elmegy: meztelenül, ruháit magához szorítva lép át a homokos térrészre, ahol az osztálytársai várják. Hangos zenét játszanak és énekelnek, és egy ideig úgy tűnik, mintha a lány ki szeretne menekülni a zenéből és a férfiak köréből, de egy hirtelen váltással ő is beszáll az éneklésbe. Egy fehér zászlót lengetve

énekel („Glory Hallelujah”), hátul a képet kicsiben ismétli David (egy kisebb zászló lengetésével), majd ismét váltás következik, a zene harsányabb és erőszakosabb, Melanie-t elkezdik lökdösní, majd leteperik a földre, és szízszalaggal egy díszletelemhez kötik a lábától fogva. Miközben Melanie – még mindig meztelenül, a ruháit magához szorítva – a hátán fekszik, a lába pedig az égnek állva és lekötözve, David fehér rózsát rendel a számára, amit a virágáros aztán a nőre dob. Mindeközben Umberto Tozzi *Ti Amo* című dala szól.

Egy következő jelenetben David egy újabb csokor fehér rózsával jelenik meg a lánynál, aki viszont elutasítja, és megkéri, hogy menjen el. A férfi inszisztál, vízbe tenné a virágokat, segíteni szeretne, Melanie ismét tiltakozik („Nem kell segíteni.”), majd sírni kezd. A férfi megfogja a lányt és leteperi a földre. Egy kisszékre előrehajolva, hátulról hatol belé, majd amikor abbahagyja, és a lány távozna („Mennem kell.”), David még megkérdezi, hogy szereti-e egy kicsit. A válasz: „Úgy tűnik.” Ahogy az első együttlétet, úgy a megerőszkolást is végignézi az ugyancsak megerőszkolt Lucy.

David, aki a megerőszkolt lányát több ízben és fáradhatatlanul buzdítja arra, hogy jelentse az erőszakot és hogy ne maradjon az agresszorai között, Melanie-val való egyoldalú viszonyát nem hajlandó erőszakként felismerni.²³⁵ Az előadás, amely érzelmi azonosulást irányoz elő David Lurie-t illetően, de amely ugyanezt az empatikus hozzáállást nem teszi lehetővé sem Petrus, sem a Lucy megerőszkoló férfiakat illetően, tehát morálisan elfogadhatóvá teszi David erőszakos cselekedetét, aki „Érosz szolgálatába állt” a „személyes gyűlölettel” fűtött, leigázott fekete közösség agressziójával ellentétben. Eszerint Lucy passzivitása a barbár²³⁶ tettét illetően érthetetlen és önpusztító döntés, míg Melanie, az „együgyű”,²³⁷ „csábító diáklány”,²³⁸ aki „ügyet csinál [a viszonyból]”²³⁹ tulajdonképpen önhibájából lesz erőszak áldozatává, és teszi tönkre a tanára életét. Melanie a feljelentéssel pontosan az ellen az előítélet ellen harcol, ami miatt Lucy viszont nem tesz feljelentést, hiszen a rendőrség amúgyis csak őt hibáztatná, hogy „miért nem öltöz[ött] lánynak”. De míg Lucy esetében a probléma az öltözékében

²³⁴ Gilbert–Tompkins 1996, 207. (Kiemelés a szerzőtől. – A. P.)

²³⁵ Vö. Lianne Barnard, The politics of rape: Traces of radical feminism in *Disgrace* by J. M. Coetzee, *Tydskrif vir letterkunde*, 2013/2, 19–29.

²³⁶ A barbárságra utal az is, ahogy Lucy a kutyákhoz hasonlítja a feketéket: „Falkában jöttek, mint a kutyák.” Az azonosulása ezekkel az „állatokkal” eszerint nem annyira a közösség vállalását jelenti egy leigázott és marginalizált közösséggel, hanem inkább lealacsonyodást, az emberi méltóság feladását, az erőszak interiorizálását.

²³⁷ Horeczky, i. m.

²³⁸ Csáki, Kutyába, i. m., 41.

²³⁹ Jászay, Veszett világ, i. m.

is láthatóvá tett (nem hetero) szexualitás, addig Melanie bűne pontosan abban áll, hogy nőiségével elcsábítja a tanárát.

Az előadás tulajdonképpen a fehér gyarmatosító narratíváját ismétli meg, ahelyett, hogy egy olyan dialektikus ábrázolásmódot ajánljon fel, amely által a „test paradox módon az analízis és azonosulás terepe, és úgy a reprezentáció része, hogy közben ellenáll a reprezentáció megváltozhatatlanságának”.²⁴⁰ A látszólagos brechti elemek – a songok, a szerepből való kilépés – tehát csupán a színházi kerettel való játékot szolgálják, és ilyen módon a nézői tekintet egyirányúságának megzavarását, de nem teszik lehetővé azt az ellenpontosító értelmezést, amelyet a brechti elidegenítés alapvetően előír. Ennek oka pedig a történet sajátos kihasználásában keresendő: az előadás a poszt-apartheidi válságos és viszályokkal terhes időszakot a hatalmi pozíciójából kifordított fehér szemszögéből mutatja be, ezzel szemléltetve valamely (magyar?) nyugati típusú kultúra álságosságát. De miközben egyszerűen a nézői passzivitást provokálja (amikor végignézzük az első jelenetbeli erőszakot), másrészt az erőszakon való felháborodást kérdőjelezi meg (amikor újratámasztja az erőszakot, amely unikális módon ég bele a néző retinájába), pontosan kijelöli, hogy mely cselekedetek minősíthetők erőszakosnak avagy felháborítóknak. Eszerint a feketék sematikus ábrázolásmódját és eszközszerű felhasználását egy színházi példázat erejéig vagy a buja diáklány megerősökölését nem szükséges megkérdőjelezni.

Az előadás működésének alapfeltétele, hogy a néző mind a nézőségét illetően, mind pedig intellektuálisan passzív, vagyis képes interiorizálni azt a narratívát, amelyet a rendezés a számára előír. Ilyen módon a néző feladata az előadás erőszakosságának interiorizálása, és ezáltal egy olyan hatalmi helyzet elfogadása, amely hatalmi helyzetet a produkció egyébként megkérdőjelezni kíván. Az előadás a nézőt az erőszaktevők oldalára kényszeríti, és így a felelősséget áthárítja rá, mindezt viszont az erőszakosság és a nézői szabadság radikális leszűkítése által éri el, ezáltal pedig tulajdonképpen érvényteleníti mindazt, amit az erőszak felmutatása által megfogalmaz.

Összegzés, avagy a progresszivitás újragondolása

Ha elfogadjuk, hogy az általam kiválasztott, a színházi szakma által relevánsnak tartott előadások valamelyest elfogadható mintavétel lehet arról, amit jelenleg Magyarországon kortársnak és progressz-

zívnek tartunk, akkor a négy előadás feminista szempontú újraértelmezése után a következő konklúziókat lehet levonnunk:

1. Elmondható, hogy a progresszivitás ismérve a 21. magyar színház előadásait illetően nem feltétlenül írja elő a feminizmus feltételét. Eszerint egy előadás sikeressége nem múlik azon, hogy az adott produkció mennyire konvencionálisan és szexista módon ábrázolja a nőket, ahogyan megengedi a (színházi) kultúra kanonikus darabjainak az újraismétlését attól függetlenül, hogy azok a nőábrázolást illetően konzervatívak vagy sem. Elfogadható narratívának tartja ugyanakkor a heteroszexista társadalmi berendezettségét az előadásokban, vagyis azt, hogy az egyes produkciók azt mutassák be, ami a status quo, nem pedig annak kritikáját.

2. Megállapítható, hogy a kortárs kritika nem érzékeny a női egyenjogúságra az előadások recenziójában, de legalábbis kevésbé szán figyelmet a különféle etikai és erkölcsi elveknek. A különlegesen szubverzív és evidensen problematikus jelenségekre azonban már kivétel nélkül érkezik reakció, ami viszont rendszerint nem változtatja meg a recenziós bírálatát az adott előadásról. A szubverzivitás kisebb vagy nagyobb hiba, amelytől azonban el lehet tekinteni ami a végső produktum megítélését illeti. Nem teljesen egyértelmű, hogy a Mundruczót ért kritika például temporális változásnak köszönhető vagy annak, hogy az említett rendezőnél a legexplicitebb a nőábrázolás problematikusága.

3. A nagy százalékban férfinemű rendezők által uralt magyar színházban a zömében férfiközpontú narratívák az antifeminizmus vádjá elleni mentésként is állnak, amely mögött az a feltételezés áll, hogy a feminista szempontú újraértelmezése ezen műveknek azok megsemmisítését vonják maguk után (nem pedig a férfiszerepekhez hasonló módon komplex és változatos női szerepek beiktatását az eredeti történetekbe). Ahogyan az előadásokban, úgy a kritikában sem kap intergált helyet a női egyenjogúság elve.

4. A feminista elméletek leginkább a tudományos diskurzusban kapnak helyet, amelyek felvetései, vitái és eredményei nem transzponálódhatnak a kritika és a színházcsinálás gyakorlati mezejére. A színházcsinálásból való kimaradás eredményeül szolgálnak például az általam elemzett előadások. A kritikából való hiány azt vonja maga után, hogy az előadások recenziójában mindez nem jelenik meg, vagyis a posztfeminizmus elgondolásai nem válnak hozzáférhetővé a színházi nézők számára, következőképpen nem

²⁴⁰ Diamond, i. m., 89.

létezhet érdemi vita a témát illetően sem a kritika, sem pedig a közönség szintjén. Elképzelhetetlen volna például az, hogy színházi szakírók/kritikusok többféle feminista szempontú elemzést ütköztessenek egy nyilvános (írott vagy élő) vita erejéig, akár annak az esélyével, hogy a vizsgált előadást a sze-xizmus vádjá szerint elmarasztalják, és ezért akár mondjuk avítottnak vagy érdektelennek tartásák. Ha ez megtörténne, akkor akár az is kiderülhetne, hogy nincs olyan alkotó Magyarországon, aki egyszerre érzékeny a nőábrázolás kérdéseire (és folytathat-

nánk: a melegek, romák ábrázolásának kérdéseire), és akit a szakma konszenzusosan progresszívnek és relevánsnak is tekint. Ez a felismerés azonban olyan hatalmas hiányt fedne fel, amelynek megoldására nem elég egyetlen (vagy több) nyilvános vita vagy tudományos dolgozat, és amelyet nem biztos, hogy képes a színház és egyáltalán a művészet önerőből megoldani, de amelynek kibeszélésére és megoldására egyre sürgetőbb a szükség – ami minket illet, a színházcsinálás és színházról való írás, párbeszéd szintjén.

Irodalom

- Ady Mária, *Az erőszak esztétikuma. Erőszak és nőábrázolás Mundruczó Kornél színpadán*, Színház, 2013/3, 34–38.
- Ady Mária, *Kétoldalú tükör*, Színház.net, 2012.06.15. (http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36389:ketoldalutuekoer&catid=13:szinhazonline&Itemid=23, utolsó letöltés: 2014. április 22.)
- Artner Sisso, „A győztes áruló, a vesztes mártír” – Boszik Yvette táncos, koreográfus, rendező, Magyar Narancs, 2011/13, 39–40.
- Babarczy Eszter, *Nők és feministák, avagy az aszimmetria szépségei. (Interjú Csáky Marianne-nal, Pető Andreával és Kuczogi Szilviával)*, Beszélő, 2000/4, 115–121.
- Barnard, Lianne, *The politics of rape: Traces of radical feminism in Disgrace by J. M. Coetzee*, Tydskrif vir letterkunde, 2013/2, 19–29.
- Beuker, Brechtje Cornelia Maria, *Stage of Destruction. Performing Violence in Postdramatic Theater*, University of Minnesota, 2007
- Butler, Judith, *Jelentős testek*, ford. Barát Erzsébet, Sándor Bea, Új Mandátum, Budapest, 2005
- Bury, Liz, *Beyoncé samples Chimamanda Ngozi Adichie's call to feminism*, The Guardian, 2013.12.13. (<http://www.theguardian.com/books/2013/dec/13/beyonce-samples-chimamanda-ngozi-adichie-feminism-talk>, utolsó letöltés: 2014. július 31.)
- Cooper, Christine M., *Worrying about Vaginas. Feminism and Eve Ensler's The Vagina Monologues*, Signs: Journal of Women in Culture and Society, 2007/3, 727–758.
- Csáki Judit, *A művészet visszavág*, Magyar Narancs, 2001/23, 32.
- Csáki Judit, *A semmi ága*, Magyar Narancs, 2002/4, 34.
- Csáki Judit, *Alföldi színháza. Öt nemzeti év*, Libri, Budapest, 2013
- Csáki Judit, *Kutyába*, Magyar Narancs, 2012/36, 40–41.
- Davis, Geena, *Geena Davis' Two Easy Steps to Make Hollywood Less Sexist (Guest Column)*, The Hollywood Reporter, 2013.12.11. (<http://www.hollywoodreporter.com/news/geena-davis-two-easy-steps-664573>, utolsó letöltés: 2014. április 26.)
- Deme László, *Más hangok, más szobák*, Színház, 2005/04, 18–19.
- Diamond, Elin, *Brechtian Theory/Feminist Theory. Towards a Gestic Feminist Criticism*, The Drama Review, 1988/1, 82–94.
- Féral, Josette (ed.), *Theatricality*, SubStance, 2002/2–3.
- Féral, Josette, *From Event to Extreme Reality. The Aesthetic of Shock*, trans. Wickes, Leslie, The Drama Review, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2011/4, 51–63.
- Ferris, Lesley, *Staging Violence against Women. A Long Series of Replays*. In: Frick, John W. (ed.), *Theatre and Violence*, The University of Alabama, 1999, 31–40.
- Fischer-Lichte, Erika, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Balassi, Budapest, 2004
- Fitzpatrick, Lisa, *Signifying Rape. Problems of Representing Sexual Violence on Stage*. In: Gunne, Sorcha, Brigley, Zoë (eds.), *Feminism, Literature and Rape Narratives: Violence and Violation*, Routledge, London, 2010
- Földy Lilla és Molnár Illés, *Tétova üresség*, Prae.hu, 2012.07.08. (<http://prae.hu/prae/articles.php?aid=5277&cat=4>, utolsó letöltés: 2014. április 22.)
- Fuchs Livia, *Mandarin – Bartók nélkül?!*, Színház, 2001/7, 35–37.
- Gács Anna, *Beteljesületlen várakozások*, Beszélő, 2000/4, 108–114.
- Gilbert, Helen, Tompkins, Joanne (eds.), *Post-colonial Drama. Theory, Practice, Politics*, Routledge, London, 1996
- Hegedűs Claudia, „Ennek a darabnak a lényege az összjáték.” (Interjú Györgyi Annával), Színház.hu, 2012.03.20. (<http://szinhaz.hu/budapest/45120-bennek-a-darabnak-a-lyeenge-az-osszjatek>, utolsó letöltés: 2014. április 27.)
- Herczog Noémi, *A közönség mint társadalmi modell*, Színház, 2013/4, 8–11.

- Horeczky Krisztina, *Nehéz kutyának lenni*, HVG.hu, 2012.06.25. (http://hvg.hu/kultura/20120625_szegyen_trafo_szin haz, utolsó letöltés: 2014. április 26.)
- Hutvágner Éva, *Ug(r)atás a Szégyenben*, Prae.hu, 2013.02.01. (<http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=5827, utolsó letöltés: 2014. április 22.>)
- Jászay Tamás, *Kafka haladóknak*, Criticai Lapok, 2005/5–6, 11–13.
- Jászay Tamás, *Körülírások. Fejezetek a Krétakör Színház történetéből: 1995–2011*, Szeged, 2013
- Jászay Tamás, *Vesztett világ*, Revizoronline.com, 2012.06.14 (<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4039/proton-szin haz-szegyen-wiener-festwochen-2012/, utolsó letöltés: 2014. április 22.>)
- Kaán Zsuzsa, *Mandarinok - pró és kontra*, Élet és Irodalom, 2001/16, 26.
- Kádár Judit, *Miért nincs, ha van. A kortárs nyugati feminista irodalomkritika hatása Magyarországon*, Beszélő, 2003/11, 100–107.
- Kérchy Vera, *A hetedik temagad légy. Woyzeck-variáció*, Színház, 2002/1., 10–11.
- Kiss Gabriella, *Testek lázadása*, Kritika, 2002/2, 34–35.
- Koltai Tamás, *A Mandarin*, Élet és Irodalom, 2001b/22, 27.
- Koltai Tamás, *Hazabeszéd*, Élet és Irodalom, 2012/26, 23.
- Koltai Tamás, *Minden szétesett*, Élet és Irodalom, 2005/5, 27.
- Koltai Tamás, *Nincs mese*, Élet és Irodalom, 2001a/51–52, 20.
- Kovács Bálint, *„Életemet és véretem adtam” – Eszenyi Nikő, a Vígszínház igazgatója*, MagyarNarancs.hu, 2013.09.10 (<http://magyarnarancs.hu/nagytotal/eszenyi-eniko-interju-ug-szin haz-2013-85161, utolsó letöltés: 2014. április 27.>)
- Kovács Bálint, *Kovács Patrícia: Fiúk közt jobban érzem magam*, Origo.hu, 2011.06.21. (<http://www.origo.hu/kultura/20110621-poszt-2011-kovacs-patricia-otthagya-a-ug-szin hazat-interju.html, utolsó letöltés: 2014. április 27.>)
- Kricsfalusi Beatrix, *A felelősség átjászásának politikája. Erőszak/representáció Mundruczó Kornél három színházi rendezésében*, Theatron, 2013/2, 87–100.
- Lehmann, Hans-Thies, *A posztdramatikusszínház*, ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor, Balassi, Budapest, 2009
- Lőrinc Katalin, *Csak Mandarin*, Criticai Lapok, 2001/10, 14.
- Metz Katalin, *Alagsori dízőzők*, Magyar Nemzet, 2005.02.15., 15.
- Molnár Gál Péter, *Miatt*, Színház.hu, 2005.01.29. (<http://szinhaz.hu/component/content/article/13-archivum/8559, utolsó letöltés: 2014.04.14.>)
- Mulvey, Laura, *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*, ford. Juhász Vera, Metropolis: *Feminizmus és filmelmélet*, 2000/4, 12–23.
- Nánay István, Perényi Balázs, Tompa Andrea, Upor László, *Kritikai párbeszéd?*, Ellenfény, 2001/6, 10–21.
- Nyulassy Attila, Ugrai István, Zsedényi Balázs, *Az ufo esete a porcelánbabákkal – Berzsenyi Bellaagh Ádám rendező*, 7ora7.hu, 2012.11.08. (<http://7ora7.hu/hirek/az-ufo-esete-a-porcelanbabakkal-berzsenyi-bellaagh-adam-rendezo, utolsó letöltés: 2014. április 27.>)
- Ott, Meredith C., *Child Actor Ethics. Children in Plays with Adult Themes*, University of Oregon, 2009
- P. Müller Péter, *Test és teatralitás*, Balassi, Budapest, 2009
- Papp Tímea, *Mégis, kinek a szégyene?*, Fidelio.hu, 2012.06.04. (http://fidelio.hu/szin haz/kritika/megis_kinek_a_szegyene, utolsó letöltés: 2014. április 22.)
- Pavis, Patrice, *Jokes. To Laugh and Smile*, Contemporary Theatre Review, 2013/1
- Phelan, Peggy, *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, London, 1993
- Pullen, Kirsten, *Actresses and Whores. On Stage and in Society*, University Press, Cambridge, 2005
- Rényi András, *A Mandarin-paradigma*, Élet és Irodalom, 2001/24, 15.
- Réz Anna, *Nem elég feminista?*, Színház, 2013/3, 2–4.
- Russo, Ann, *Taking Back our Lives. A Call to Action for the Feminist Movement*, Routledge, London, 2001
- Sándor L. István, *Világbotrány*, Színház, 2002/1, 7–10.
- Schuller Gabriella, *Felforgató lehetőségek. Feminista kritika, dramatikusszöveg, színház*, Színház, 2013/3, 13–16.
- Sebők Borbála, *Esszük, amit fogunk*, Criticai Lapok, 2005/5–6, 10–11.
- Shalson, Lara, *On the endurance of theatre in live art*, Contemporary Theatre Review, Routledge, London, 2012/1, 106–119.
- Szabó István, *Adalékok a magyar színikritika helyzetéhez*, Színház, 2010/10., 21–30.
- Szabó István, *Nők a színházigazgatói székben*, Színház, 2013/3, 4–8.
- Székely Szabolcs, *Független mosoly*, Ellenfény, 2005/4., 36–37.
- Szentgyörgyi Rita, *„Jött a gyomorgörcs”. Monori Lili színésznő*, Magyar Narancs, 2012/42, 30–31.
- Szilléry Éva, *Jobban szeretek háttérben maradni (Interjú Bozsik Yvette)*, Magyar Hírlap, 2013.12.31. (<http://www.magyarhirlap.hu/jobban-szeretek-hatterben-maradni, utolsó letöltés: 2014. április 27.>)
- Szűcs Katalin, *Demilitarizált Woyzeck*, Criticai Lapok, 2001/2, 7.
- Tompa Andrea, *1 százalék és a nem színházcsináló nők. (Előszó helyett)*, Színház, 2013/3, 2–4.
- Tóth Ágnes Veronika, *És mégis: csodálatos*, Ellenfény, 2001/3, 4–15.
- Townsend-Robinson, Joanna, *Expressing the Unspoken. Hysterical Performance as Radical Theatre*, Women's Studies, 2003/5, 533–557.
- Ugrai István, *Nyolc dollár; egy cent, mindegy*, 7ora7.hu, 2012.06.11. (<http://7ora7.hu/programok/szegyen/nezopont, utolsó letöltés: 2014. április 22.>)
- Várnagy Márta, *A női irodalom és a feminista irodalomkritika Magyarországon. Hangok és visszhangok*, Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat, 2011/1, 30. (http://tntefjournal.hu/vol1/iss1/03_varnagi.pdf, utolsó letöltés: 2014. április 26.)
- Zappe László, *Bodóra várva*, Népszabadság, 2005.01.31.
- Zappe László, *Fehérek, feketék, kutyák*, Népszabadság, 2012.06.18, 15.