

A rend(szerzés) hatalma

Kosztolányi Dezső Színház: *Exodus*

Az *Exodus*¹ című előadás a kiszolgáltatottság érzékeltetésével olyan, a hatalommal kapcsolatos megnyilvánulásokra hívja fel a figyelmet, amelyek alapvetően két, egymással nem csak a térben szemben álló pólus (néző-nézett, vándorló-helyhez kötött) kapcsolatában artikulálódnak.

A színház előterében várakozó nézők, engedelmeskedve a hozzájuk intézett kérésnek, ujjlenyomatot adnak az államilag hivatalos szerv jelölőjét (sapkát) viselő nőnek. Az ujjlenyomatadás mechanizmusa különbözőségükben egységesíti a hivatalos, adminisztratív eljárásnak engedelmeskedő alanyokat. Az ujjlenyomat a saját lenyomatának hordozóját jelöli és határozza meg. Mindenki köteles egy a személyét lenyomata alapján meghatározó eljárásnak alávetni. Ez az eljárás egyszerre tekinthető az egyének megkülönböztetésére (egyedi vonásaik beszámítására) és egy adott rendszerbe szorítására alkalmasnak is. Az ujjlenyomat adása egyszerre jelöli az egyes, eljárásnak alávetett emberek különbözőségének képi lenyomatát és az eljárás minden egyénre kifejtett egyneműsítési gyakorlatát. Az előadás nézőjét, kezében papírra vetett saját ujjlenyomatával, az udvaron keresztül átvezetik a színpad (hátsó) bejáratához. A nézők csoportja a sötét folyosókon át végül a színpadra jut. A sötét folyosón vacogó, takaróba burkolt emberi test jelzi az előadás későbbi nézője számára, hogy szerepének azonosulási mintája, önmaga előadás közbeni pozicionálása a menekülő és alávetett egyénnek feleltethető meg. A színpadra érve egy – Mikes Imre Elek és Czumbil Orsolya által játszott – napozó pár fogadja a nézők tömegét. Ez a pár beszél a nézőkhöz, és a színpadon halomban álló ruhák darabjait teríti rájuk, mondván: „Europe is cold.” Az adott

¹ Kosztolányi Dezső Színház: *Exodus*. Rendező: Tolnai Szabolcs. 2015. Színészek: Czumbil Orsolya, Mészáros Gábor, Mikes Imre Elek, Kucsov Borisz, Berta Csongor, Nagyabonyi Emese. Zeneszerző: Gryllus Samu. A díszlet elkészítésében közreműködött: Daniela Mamuziéc.

jelenet az egzisztenciális szempontból jobb körülmények között lévő ember segítő szándékának egy megnyilvánulási formáját mutatja be. Ugyanakkor a nézősereg passzívnak mutatkozik, nem *kéri*, csak *kapja* az adományozott ruhadarabokat, így a színészek által reprezentált cselekvés úgy van jelen, mint ami kéretlen, és ezáltal nem az a célja, hogy segítsen, hanem hogy segítő szándékát megmutassa.

A nézők passzívan bár, de mégis megengedően viszonyulnak a *ruhafogas* szerepéhez. A segítő szándék megnyilvánulásához való idomulás ugyanúgy kényszerítő erőként van jelen. A ruhák kéretlen aggatása úgy működik, mint az ujjlenyomat adására való felszólítás, vagyis egy alapvetően külsődleges meghatározásnak és identifikációnak való engedelmességeként. Az *Exodus* nézőjének azonosulási mintaként kínált szereplehetőség megköveteli, hogy passzívan, megengedéssel, sőt örömmel vesse alá magát az őt meghatározni és *elhatárolni* szándékozó eljárásnak. Bár az előadásban későbbiekben szereplő csador az aktuális menekültproblémára való reflexióként tartható számon, a ruhaaggatás eljárása az aktualitásoktól általánosabb „menekült státusszal” kapcsolatos megnyilvánulási formákra helyezi a hangsúlyt. Ebben az esetben mindegy, hogy a néző mit válaszol a napozó színészek által feltett kérdésre („Where are you from?”), *hovatartozásától* függetlenül is egy helyszínváltoztatásra, a külső szemlélő általi meghatározásra és (szűkült és sötét) tereken keresztül vezető vándorlásra kényszerített entitásként van jelen.

A külső szemlélő általi meghatározást legszemléletesebben az imént említett ujjlenyomat adása és az öltöztetés – mint meghatározó és egyben testtakaró mechanizmus – jelzi. Az előbbi a nép vagy csoport tagjainak számszerűsítésére is alkalmazható, hiszen az ujjlenyomat adása által bekerülnek a *rendszerbe*. A csoportra és annak tagjaira nehezedő kényszerítő erő a rájuk ható megismerő és az őket „steril néprajzi entitássá” (ŽIŽEK 2006) fokozó magatartásban érhető tetten. A befogadó hely által rendelkezésre bocsátott ruhák felvétele úgy működik, mint ami eltakarni szándékozik az ezen a helyen áthaladó vagy megállapodó egyén saját identitásának jelölésére önkéntesen választott ruhaneműt. Azon egyének csoportja, akik az *Exodusban* hagyják, hogy identitásukat meghatározó testfelületüket a „bent lévők” által választott leplekkel fedjék el, máságukban mondhatók egyneműnek, és ezáltal mindnyájan elfedésre és újrajelölésre alkalmasak. Az előadás elemzett momentuma, az öltöztetés így kendőzi el a *nép*nek titulált viseletet. A felruházás úgy is működhet, mint ami elzárja, elhatárolja és belül tartja az alany belső lényegét, azzal, hogy a külső szemlélő számára takarja el azt. A ruha a máság biztos távolban tartásának egyik eszköze. Hogy ehhez a máshoz bizonyosan a halállal és egyéb „rosszal” kapcsolatos jellemzőket társítanak a szereplők, jól szemlélteti a ruhakupac fogyasztása folyamán lassan felbuk-

kanó halottnak tűnő emberi test, amikor ezt észreveszik, azon nyomban letakarják egy narancssárga lepellel.

Az előadásban az eredendő másságot a nézősereg tagjainak teste hordozzák. A másság hordozójának teste a külső szemlélőben félelmet kelt, mert a halál (fertőzésveszély vagy háború) fenyegetését véli benne felfedezni. A külső szemlélő a vélt fenyegetés ellen a határok (máshonnan más és az otthon lévő mi közötti határok) megerősítésével, megteremtésével védekezik. A halál fenyegetésének verbális megnyilvánulásaként értelmezhető az *Exodus* zárásában felhangzó Domonkos István *Kuplé* című versének részlete. Az egyik színész sárban fekvő halottat játszik, a másik vonaglásával és föliázott testével egy születő szubjektumot reprezentál. A többi színész által elmondott versrészlet fenyegetésként is értelmezhető, amit a születésben lévő szubjektum felé intéznek: „eljönnek végül az úri hentesek / a hamvasztóipari bennfentesek / csontfüst csonthamu / s bezárul a nagykapu”.

E határokat nem csupán az öltözködéssel teszi érzékelhetővé a rendezés. Az üvegdobozban sztriptízelő nőt ugyanilyen áthatolhatatlan fal veszi körül. Szemlélője, a férfi, nem érintheti meg a nő testét, csupán az üvegfalat. Az idézett jelenet párhuzamot állít fel a menekültstátuszban lévő test és a női (saját magát prostituáló) test között. A magát áruba bocsátó női test ugyanúgy a halál feltételezett hordozójaként nyilvánul meg, mert a fertőzésveszély gondolatát ébreszti abban, akit befogadni készül. „Mitől vagyok én kevésbé kiszolgáltatott ebben az alsóneműben, mint az arab nők, akiknek csak a szeme látszik ki a ruhájukból?”, teszi fel a kérdést a színpadon Nagybonyi Emese – fehérneműben, szétvetett lábakkal állva. Az *Exodus* a szexuálisan kirívó és az eltárgyasulásnak kitett női testeket a menekült testével hozza összefüggésbe.

Az előadás utolsó harmadában a színpad nézőtér felé eső részére kihúzott drótháló a közelmúltban a menekültek távoltartására alkalmazott stratégiát és a színházban áthatolhatatlan negyedik falat egyaránt megjeleníti. Hiába nyúl át a Berta Csongor által megjelenített szereplő a drót fölött, visszahúzza a kezét (az ő térfelükre önti a kezében tartott pohár tartalmát), mielőtt a nézők közül valaki a közelébe tudna férkőzni. Az említett drótháló olyan félig áteresztő hártvaként működik, amin csak a testetlen impulzusok juthatnak át (kép és hang), és azok is többnyire csak az egyik irányból a másikba. A hártva által elválasztott tér „belső”, és így hatalommal bíró oldalának a játéktér, míg a „külső” tagjait kirekesztő térnek a nézőtér minősül. Ugyanakkor az *Exodus* előadásában lévő hatalmi játékok árnyaltabbak annál, hogy egyértelműen meg lehessen határozni, melyik csoport bír hatalommal melyik felett. Ha feltehető, hogy a játéktérben mozgó testek a nézői tekintetnek kitett, szexualizált tárgyak, úgy a menekültletet bemutatni kényszerülő néző

éppen akkor jutott szokott hatalmának birtokába, amikor „kiűzetett” a játék teréből. És hatalma ott erősödött meg, amikor a (negyedik) fal mögé húzódtva, a drótkerítés felhúzásával biztosítva érezhette a passzivitás hatalmával felruházott pozícióját.

A medializáció alakító hatalma

Az előadás egy kiemelt fontossággal bíró jelenetében szürke marha jelmezben porszívó, majd tévéképernyőt kávézva bámuló színész a tévénezők medializáltságának problémáját is megjelenítheti. Az őshonos és védett állatfaj egyértelműen a nemzeti öntudat paródiájaként jelenik meg. Ugyanakkor a jelmezre és a tévéképernyőre is tekinthetünk úgy, mint amik falat emelnek az esemény résztvevői és nézői közé. Ebben az esetben a szürke marha jelmeze úgy működik, mint bármilyen ön- és csoportmeghatározással kapcsolatos távolságtartó konstrukció, a képernyő pedig mint tömör üvegfal, ami biztos távolban tartja a mások által megélt borzalmat azáltal, hogy kétdimenziós (és így nem valós) teret jelenít meg. A képernyő virtuális tere az előtte helyet foglaló, fizikailag is jelen lévő testet mentesíti a részvétel fájdalommal is járható borzalmától. A medializáló eszközök, így a televízió is, olyan „technikai protéziseknek” (VIRILLO 1992; 12) tekinthetők, amik az őket néző testek látóterét meghosszabbítván bepillantást engednek a fizikailag nem az esemény közelében lévő egyénnek.

Az *Exodus*-ban gyakran használt műanyag fólia, ami hol fejfedőként, hol pedig magzatburokként funkcionál, szintén egy olyan egyént az élet és esemény terétől hermetikusan elzáró, mesterséges elválasztó anyagként van jelen, mint a televízió képernyője. A szürke marhának öltözött színész tévézése közben egy csadorba öltözött szereplő mászik be a korábbiakban a sztrip-tíz helyéül szolgáló üvegfülkébe. Ezzel érzékeltetve, hogy a másság üvegfalban való megjelenítése minden esetben mentesíti az őt nézőt a valódi kapcsolat teremtésével járó kockázatok vállalásával. Az előadásban a képernyő, a fólia és az üvegfal is olyan eszközként funkcionál, ami nem csak az általuk megjelenített test és annak sajátosságainak érzékeltetésére szolgál. Ezen elválasztó eszközök célja a mássága miatt veszélyes test biztos távolban tartása. Ezek a falak nemcsak a másságot zárják be, hanem a befogadót zárják ki.

A képernyő hatalma abban áll, hogy az általa reprezentált események audiovizuális lenyomatát önkényesen állítja össze, ezáltal nem a valóságot, csak az általa kétdimenzióssá tett „valóságszeleteket” kínálja fel úgy, mintha az maga lenne a valóság. A híradás a nézőjének tekintetét „egy kitüntetett pontba irányítja” (VIRILLO 2002; 21), miközben a megjelenített képek válogatása fölötti hatalmát nem teszi láthatóvá. Így a képernyő nézője nem szembe-sül azzal, hogy a megismerés alapanyagaként kínált hangos képhalmaz nem

maga a valóság, csak egy „perspektíva” (FOUCAULT 1998; 21). A kanapén ülő színészek ürülékre emlékeztető masszát esznek, ezzel reprezentálva medializált és manipulált test az üvegfal mögötti megjelenített képekhez való kritikai viszonyulás hiányát. Az evés gesztusa ugyanakkor azt is jelezheti, hogy miképpen teszi az egyén saját véleményének és gondolatainak részévé az alapvetően manipulálási céllal, képek által megfogalmazott eszmenrendszert.

Az előadásban a szürke marha, a műanyag fólia, az ürülék és a üvegfal teszi láthatóvá a medializálás manipulatív stratégiáit. A képernyő sugárzásának hatalma abban áll, hogy az őt néző „közönség passzív és kritikátlan szerepet játszik, és nincs módja az aktív visszacsatolásra, a média befolyásolására” (BAJOMI-LÁZÁR 2006). Az *Exodus*ban a sugárzást néző színésznek cuppogása a képernyővel folytatott párbeszéd lehetetlenségére reflektál, nevetségessé téve a manipulálható alany párbeszédet csak imitálni képes voltát.

A korábban már elemzett drótkerítés az előadás által reprezentáltakat is egy olyan elzárt közegbe helyezi, ami által az *Exodus* maga is csak sugározni, és nem valóságot teremteni és megjeleníteni képes előadás. Dacára a nézőkkel való játéknak és a nézők kikényszerített szerepvállalásának, a fal két oldala közti valódi párbeszéd nem lehetséges. A színészek által reprezentált kiszolgáltatottsággal kapcsolatos képek nem úgy funkcionálnak, mint amik a menekültstátusszal és élethelyzettel kapcsolatos borzalmakba helyezik bele a vándorló közönséget. Az előadás által megjelenített képek úgy működnek, mint a reprezentációban szereplő tévéképernyő: a valóság egy szeletét fikcionalizáló, medializáló eszközként.

Irodalom

- BAJOMI-LÁZÁR Péter (2006): Manipulál-e a média. *Médiakutató*. http://www.mediakutato.hu/cikk/2006_02_nyar/04_manipulal-e_a_media/
- FOUCAULT, Michel (1998): Az igazság és az igazságszolgáltatási formák. In Uő: *Nyelv a végtelenhez*. Latin Betűk, Debrecen
- VIRILLO, Paul (1992): *Az eltűnés esztétikája*. Balassi Kiadó, Budapest
- VIRILLO, Paul (2002): *Az információs bomba*. Magus Design Studio, Budapest
- ŽIŽEK, Slavoj (2006): Szeressem felebarátomat? Köszönöm, nem! *Apertúra*, ősz, <http://apertura.hu/2006/osz/zizek>